Я. МИЛЬШТЕЙН

Ференц ЛИСТ

Издание третье

Москва
«Музыка»
1999

ББК 85.313 (4)
М 60

М $\frac{4905000000 - 031}{026(01) - 99}$ 76—97

ISBN 5-7140-0601-1

© Издательство «Музыка», 1999 г.

ПРЕДИСЛОВИЕ К ТРЕТЬЕМУ ИЗДАНИЮ

Настоящее издание осуществлено на основе предыдущего, второго издания, выпущенного в 1971 году. Эта книга подготовлена Е. Е. Калинковецкой и С. Я. Мильштейном. Настоящее издание работы Я. И. Мильштейна выходит в одном томе, в связи с чем произведены некоторые сокращения, а также И. Ф. Прудниковой по-новому сформирован справочный материал книги.

Выпуск издания стал возможен благодаря финансовой поддержке ученицы Я. И. Мильштейна Елизаветы Леонской, лауреата международных конкурсов и известной пианистки.

ПРЕДИСЛОВИЕ КО ВТОРОМУ ИЗДАНИЮ

Эта книга, выходящая в свет вторым изданием, — результат многолетних исследований автора. Свыше 35 лет прошло с тех пор, как автор приступил к непосредственной работе над ней и написал ее первые строки. Срок достаточно большой, и пора, как говорится, подводить итоги.

Книга, естественно, имеет свою историю. Сначала автор не ставил перед собой сколько-нибудь широких задач: он предполагал остановиться лишь на некоторых вопросах листовского пианизма. Но с течением времени пришел к твердому убеждению, что для настоящего понимания пианизма Листа необходимо обратиться к более широкому кругу проблем и оснований: к его философским и эстетическим воззрениям, к принципам его творчества, к многочисленным связям его искусства с современностью, наконец к тем социальным условиям, в которых складывалась его художественная индивидуальность.

С другой стороны, автору вскоре стало ясно, что пианизм Листа представляет собой не только отдельное явление в ряду прочих явлений пианистического искусства. Это тема, заключающая в себе, если оценить ее по достоинству, почти все основные пианистические вопросы. Не оставалось сомнений в том, что разрешение проблемы листовского пианизма могло до известной степени пролить свет и на дальнейшие судьбы пианистической культуры.

Так возник первый вариант книги, который был закончен незадолго до Великой Отечественной войны и оформлен в виде диссертации под заглавием "Франц Лист и его пианизм". Вариант этот состоял из двух больших, примерно равных, частей. Первая — "Франц Лист: человек и художник" — рассматривала философские и эстетические проблемы, связанные с Листом, принципы его творчества, а также некоторые характерные черты его личности; она отнюдь не преследовала чисто биографических целей и меньше всего имела в виду истолкование или оценку отдельных произведений Листа. Ее главной задачей было раскрыть основной смысл художественной деятельности Листа, выявить то общее, что много раз и по-разному преломлялось в намерениях, деяниях и высказываниях Листа. Вторая часть — "Франц Лист: пианист" — была всецело посвящена анализу листовского пианизма, его становлению и эволюции, листовской интерпретации и технике.

В послевоенные годы первый вариант книги был существенно переработан, расширен и дополнен. Появилась собственно биографическая часть книги, был сделан систематический обзор литературы о Листе, добавлены главы, посвященные взаимоотношениям Листа с русскими музыкантами, литераторами и художниками, а также истолкованию листовских произведений русскими пианистами. Был составлен и систематический список всех произведений Листа, представляющий собой своеобразный ключ к его многогранному и поистине огромному творческому наследию. В 1956 году книга увидела свет и быстро разошлась. Вскоре она была переведена на венгерский язык и с некоторыми дополнениями издана в 1965 году в Будапеште.

Автор не без удовлетворения констатирует, что прошедшее с момента первого издания книги время подтвердило многое и почти ничего не опровергло. Основная точка зрения на Листа оказалась верной и достаточно плодотворной. Автор также при-

знается, что никогда не стремился во имя оригинальности искажать действительные факты. Больше того: он вообще не понимает, что такое оригинальная концепция творчества композитора. Жизнь и творчество композитора, по его мнению, должны быть разобраны объективно и правдиво, на основе использования как можно более широкого круга материалов, а не принесены в жертву своим субъективным, или, как их иначе иногда называют, оригинальным домыслам.

Правда, последние годы открыли немало нового в листиане. Были обнаружены некоторые произведения Листа, считавшиеся ранее утраченными, осуществлены интересные исследования по ряду частных вопросов. Для характеристики творчества Листа стало возможным использовать материалы или совсем ранее неизвестные, или же недостаточно принятые во внимание. Немало документов, погребенных в частных коллекциях, всплыло за это время на поверхность, — то на аукционах, проводимых в ряде стран крупными антикварнатами, то при систематизации и описи новых фондов, поступивших в государственные архивы и библиотеки. Наконец представилась возможность — с помощью микрофильмов — достаточно полно и основательно ознакомиться с веймарским архивом Листа, содержащим богатейшие рукописные материалы и ныне входящим составной частью в веймарский архив Гёте и Шиллера (Nationale Forschungs-und Gedenkstätten der klassischen deutschen Literatur in Weimar. Goethe-und Schiller-Archiv).

Неудивительно, что по сравнению с первым изданием второе оказалось несколько измененным и расширенным. Добавлена новая глава о педагогике Листа, введены отдельные разделы (внутри глав), посвященные характеристике произведений Листа, по возможности учтена вся вышедшая за последние годы литература о Листе, пополнены и уточнены данные о сочинениях Листа, приведенные в систематическом списке сочинений, проверены по документальным источникам многие фактические сведения.

Но само построение книги осталось неизменным. По-прежнему книга разделяется на две части. Первая посвящена жизни и творчеству Листа, вторая — его пианистическому искусству. К каждой главе даны примечания и дополнения, которые содержат многие детали и фактические сведения. К книге приложены систематический список сочинений Листа, хронограф его жизни и творчества, обзор концертного репертуара и музыкально-рукописного наследия, а также именной указатель и указатель произведений Листа.

Как и в первом издании, автор стремился дать в справочной части книги не просто библиографический перечень трудов о Листе. Ему представлялось необходимым сохранить и расширить систематизированный обзор листовской литературы и тем самым помочь разобраться музыкантам и любителям музыки, интересующимся Листом, в том огромном материале, который непрестанно пополняется новыми книгами. Проблема ориентации в обильной листовской литературе, к тому же весьма разнохарактерной и противоречивой, крайне сложна. Поэтому в примечаниях источники размещены по определенным разделам с возможно большей точностью и каждому такому разделу предпосланы во введении предварительные замечания и краткие характеристики указанной литературы. Примечания и дополнения содержатся — соответственно главам — как в первом, так и во втором томе. Приложения, включая все указатели, вынесены для удобства читателей во второй том. По тем же соображениям к старым источникам (книгам, нотам), не всегда доступным для использования, в ряде случаев добавлены новые, которые появились в последние годы.

Разумеется, не были оставлены без внимания и те отдельные критические замечания, которые были сделаны автору после выхода в свет первого издания книги. И если не все из них были приняты и практически осуществлены, то лишь потому, что далеко не всегда эти замечания были достаточно обоснованы и подкреплены объективными данными. К тому же такая сложная и противоречивая натура, как Лист, не могла не породить различные взгляды и точки зрения. И было бы по меньшей мере странно, если бы взгляды, изложенные автором в этой книге, во всем совпадали со взглядами других лиц.

Выпуская в свет второе издание книги, автор не может не вспомнить о всех тех, кто так или иначе помогал ему в работе.

С особенной признательностью отмечает он советы К. Н. Игумнова и Н. С. Жиляева, стоявших у колыбели этой книги. Первый был тонким истолкователем произведений Листа и впервые познакомил автора с творчеством Листа во всем объеме, включая и творчество позднего Листа. Второй великолепно знал всю листиану, различные версии и варианты листовских произведений; его коллекция сочинений Листа была лучшей из всех известных автору коллекций в СССР (не исключая такие превосходные коллекции, как собрания Б. Л. Яворского, Р. Ф. Валлашека и К. С. Сорокина).

Глубоко признателен автор М. В. Иванову-Борецкому и Г. М. Когану, у которых он получил первые консультации по вопросам истории музыки и которые в значительной мере привили ему вкус к исследовательской работе.

Многим обязан автор З. Г. Крашенинниковой (р. Ларош), которая своими обширными познаниями в венгерском языке не раз облегчала автору его разыскания в области венгерской музыки и литературы.

В той или иной степени созданию книги содействовали А. Б. Гольденвейзер и В. Э. Ферман, от которых автор получил ряд ценных советов в процессе защиты диссертации, а также Г. Г. Нейгауз, оказавший автору благородную поддержку в трудное для него время.

Нельзя не вспомнить о живом интересе, проявленном к книге К. А. Кузнецовым, А. А. Хохловкиной и И. Ф. Бэлзой, и о том деятельном участии, которое принимали в судьбе книги редакторы Музгиза (ныне изд. "Музыка"), — при ее первом издании Н. В. Попова и Т. И. Соколова, при втором — Т. А. Лебедева, Т. И. Соколова, А. М. Сеславинская и А. Я. Ортенберг.

С неизменно теплым чувством вспоминает автор дружеское отношение В. А. Киселева и А. В. Кашперова, неоднократно сообщавших автору об интересных находках в области листианы, и поистине неоценимую помощь сотрудников нотной библиотеки Московской консерватории — З. Ф. Савеловой, Н. Н. Григорович, О. В. Григоровой, И. А. Адамовой и О. П. Ламм.

Наконец, автор должен упомянуть о том внимании, которое было оказано книге ее переводчиками на венгерский язык и редакторами, — И. Шубик, Т. Кёвеш, С. Рубин и Д. Ревес, а также венгерскими музыковедами З. Гардони, И. Селени, Ж. Ласло, Ф. Бониш и другими, особенно же Б. Сабольчи. Беседа с последним в Москве в 1962 году во время II Международного конкурса им. П. И. Чайковского навсегда останется в памяти автора.

Что остается еще сказать автору при этом подведении итогов? Пожалуй, лишь одно. Чтобы книга, выходящая ныне вторым изданием, не оказалась недостойной того, кому она посвящена и кто был неутомимым пролагателем новых путей в искусстве.

Москва 22.10.1968

ВВЕДЕНИЕ

I

В последние дни июля 1886 года в старинном баварском городе Байрейте умирал человек. Часами лежал он в одиночестве с искаженным, серым, как пепел, лицом. Он едва мог говорить своим беззвучным голосом. Глаза его почти уже ничего не видели. Временами он стонал. Жажда терзала его; он весь был в холодном поту. В разгоряченном мозгу больного, то судорожно метавшегося в бреду, то впадавшего в забытье, проносились туманные видения прошлого, вставали картины яркой жизни, победы и поражения, искушения и страдания, неосуществленные замыслы и стремления. Он умирал с горькой обидой в душе, умирал, затерянный и забытый в шуме вагнеровского фестиваля.

Человек этот был Франц Лист, гениальный композитор и артист, творец современного пианизма, благородный художник и деятель неиссякаемой энергии, один из тех, о ком человечество вечно хранит светлую память.

Долгое время являлся он предметом страстного восхищения и поклонения. В тридцатых и сороковых годах прошлого столетия он был одним из известнейших людей мира. Имя его переходило из уст в уста, о нем складывались легенды. Газеты посвящали ему статьи, очерки, фельетоны; университеты и академии считали честью избрать его своим почетным членом. Он ездил из края в край, из страны в страну, как триумфатор. Игра его не только поражала и очаровывала, она вызывала, по меткому выражению Гейне, "настоящее сумасшествие, неслыханное в летописях фурора" (585, 9, *350*). Он утопал в волнах славы, окруженный почестями, восторгами толпы, любовью женщин... "Celebritate sua sat notus" ["Благодаря своей славе достаточно известный"] — эта пометка на его паспорте ясно свидетельствует о том, какое большое место занимал он в умах своих современников.

Но известностью этой он обязан был прежде всего своей феноменальной виртуозности, своему могучему пианистическому дарованию. Его слава была славой великого виртуоза. Как гениальный композитор, бросивший вызов догматическим традициям и общепринятому в искусстве, как художник, оказавший во многом решающее влияние на все последующее развитие музыкального искусства, а иногда и как исполнитель-новатор, он встречал при жизни упорное непонимание и пренебрежение. Творческие достижения его или совсем отвергались, или, в лучшем случае, признавались лишь условно.

В самом деле, стоило ему прекратить свою виртуозную деятельность и безраздельно отдаться творчеству, как он сразу же познал и неблагодарность, и зависть, и тупую злобу. После ряда лет гордого и блистательного музицирования, силу которого признавали все, даже враги, он вдруг стал "сомнительным" композитором, "одиозным" музыкантом. Его лучшие фортепианные произведения, такие, как, например, соната *h-moll*, принимались в штыки; его симфонические поэмы объявлялись "ничтожными" и освистывались; программные принципы творчества, ныне общепризнанные, жестоко высмеивались как нарочито надуманные и фальшивые. Даже его бескорыстное и самоотверженное стремление помочь другим музыкантам в их творческой работе подчас истолковывалось как проявление неискренности и фальши.

Nicht Komponist Franz Liszt! [Не композитор Франц Лист!] Эта брошенная кем-то фраза выросла в прочное мнение о нем как о великом, никем не пре-

взойденном пианисте, но весьма посредственном композиторе. Хотя это мнение основывалось на далеко не проверенных фактах, мы все же не можем считать его плодом сознательной лжи. Достаточно назвать имена таких больших и безусловно искренних художников, как Шуман и Бальзак, которые, сами того не желая, положили начало этому мнению, таких крупных музыкантов, как Антон Рубинштейн и Иоахим, которые всячески его поддерживали, чтобы отбросить какие бы то ни было подозрения на этот счет. Одно несомненно: они облегчили задачу критиков, с легкой руки которых облик Листа-художника предстал перед последующими поколениями в искаженном виде[1].

Эти критики немало поработали над тем, чтобы разукрасить приготовленную другими ткань всевозможными орнаментами. Некоторые же из них, видимо лишенные всякого музыкального чутья, дошли в своем рвении до полного абсурда. Так, небезызвестный в свое время писатель Макс Нордау безапелляционно заявил, что Лист и в художественном, и в психологическом отношении совсем неинтересен: Лист-де человек, у которого "в высшей степени развита низшая способность к игре на фортепиано, настолько же физическая, насколько и духовная", что это "единственное дарование, которым он возвышался над людьми среднего уровня" (707, *162*).

На подобном смехотворном мнении можно было бы и не останавливаться, если бы оно в той или иной степени не варьировалось теми, кто считает возможным говорить о Листе прежде всего как о виртуозе.

Для исследователя, желающего обнаружить истину, не должно быть сомнения в том, что композиторская и исполнительская деятельность Листа находятся в неразрывной связи, что всякое нарушение этого единства неизбежно влечет за собой искаженное представление о его творческой личности. Суждения, игнорирующие данное обстоятельство и, к сожалению, встречающиеся до сих пор, лишь показывают, что Лист как художник все еще недостаточно понят и изучен. За поверхностными представлениями о Листе скрывается, в сущности, непонимание и незнание его творчества.

Узнать Листа — значит освободиться от накопленных годами ложных мнений и предрассудков, восстановить его творческий облик в свете истинных фактов.

*

Жизнь Листа, охватывающая большую часть XIX века, — это трагическая повесть о судьбе художника в буржуазном обществе. Как это ни парадоксально, но Лист был одним из самых загадочных и, по существу, несчастных людей своего времени. Его жизнь, как будто олицетворяющая собой "славу и страсть", расписанная "блестящими красками", была полна внутренних разладов, непримиримых, мучительно тяжелых противоречий. Он не принадлежал, как это часто думают, к "баловням судьбы". Он вырос в исключительно трудных, стеснительных для его гения условиях — в условиях реставрации и реакции. Жизнь с первых же шагов не легко давалась ему: она била и преследовала его, не доставляя полного удовлетворения. Под внешним блеском его карьеры скрывалась глубочайшая трагедия. Не раз приходилось Листу страдать от внутренних сомнений: он нес на плечах своих тяжелое бремя — бремя раздвоенности.

Это состояние, столь характерное для определенной части художников того времени, ярко запечатлено Гейне в образе разорванного на две части мира.

"Ах, дорогой читатель, — пишет Гейне, — если уж хочешь ты жаловаться на эту надорванность, то, пожалуйста, лучше на то, что весь мир надорван по самой середине. А так как сердце поэта — центр мира, то в наше время оно тоже должно самым жалостным образом надорваться. Кто хвалится, что сердце его осталось цельным, тот признается только в том, что он обладает прозаичным, далеким от мира, припрятанным в уголок сердцем" (587, 4, *368*).

Великолепный образ этот многое объясняет в облике Листа. Ибо сердце Листа было отнюдь не прозаическим, и по нему тоже прошла "великая мировая трещина".

Напрасно пытался он преодолеть эту надорванность, напрасно пытался он найти в утопических учениях и в религии примирение раздиравшим его противоречиям. Раздвоенность как была, так и осталась на всю жизнь основой его существа; это сказалось и в мировоззрении, и в творчестве, и в повседневной жизни. Сын своего времени, любимец аристократической публики, придворный капельмейстер герцога Веймарского, он как будто крепко врос в почву буржуазной Европы XIX века: он легко дышит воздухом, который ему же самому кажется отравленным, он свободно действует и живет в обстановке, им же самим презираемой. В молодости он — частый посетитель великосветских салонов, в которых, по его же собственным словам, "стынет высокое искусство"; он подвержен влиянию христианского социализма, к родоначальнику которого, аббату Ламенне, испытывает некоторое время чувство "сыновней преданности"; он не чужд романтически выспренних и пессимистических воззрений Балланша, Шатобриана, Сенанкура и Ламартина; он находится в близких отношениях с влиятельными людьми Франции, Германии и Австро-Венгрии. Больше того: на пороге старости он принимает малый постриг, становится католическим аббатом и всерьез пытается "примирить действительность с небесами". И в то же время Лист чувствует себя чужим, лишним человеком. Под броней самообладания, в которую он одет с ранних лет, под внешним спокойствием и приветливостью скрываются возмущение и негодование. Он презирает окружающий его свет, осуждает пошлые вкусы общества, того общества, которое "упрямо протежирует только растущим посредственностям" и живет интересами "мелочного самолюбия, эгоистического самодовольства, гнусного потакания очередной злобе дня..." Он видит не только интеллектуальный прогресс, великое искусство и гениальные изобретения XIX века, но и убогую тупость современной жизни, превращение науки и искусства в коммерцию, спекуляцию идеями и чувствами, нравственное одичание. С горечью констатирует он равнодушие буржуа к высшим духовным запросам, их умственное ничтожество. Он видит торжество посредственности, гибель талантов и ярких характеров; он знает, что буржуазия доводит эксплуатацию до чудовищных размеров, обрекая трудящихся на голод и тяжкий труд. Лист понимает, что в обществе, где "артист находится на положении лакея", не может быть и речи о свободном творчестве, о независимом искусстве: все опошляется — даже "высокое искусство", — покупается и продается за деньги. Он видит и грязные удовольствия "большого света", и пустоту и бессодержательность салонной жизни, и общую деморализацию.

Неудивительно, что все в нем, вскормленном этой "печальной действительностью", кровно связанном с ней и столь же кровно ненавидящем ее, неустойчиво. И его отношение к жизни, и его отношение к людям, и его отношение к культуре и искусству.

Почти все современники, встречавшиеся с ним, свидетельствуют о противоречивости натуры Листа. Да и он сам никогда не пытался отрицать этого. «По-немецки, — откровенно признавался он К. Витгенштейн, — меня можно было бы лучше всего охарактеризовать так: „*Zu einer Hälfte Zigeuner, zur andern Franziskaner*!“» ["Наполовину цыган, наполовину францисканец!"] (158, IV, *316*).

Об этом же писал Лист и Бренделю в 1863 году:

«...Не много людей должны столь трудиться за скучным занятием исправления самого себя, как я, ибо процесс моего духовного развития если и не тормозится, то все же значительно затрудняется различными событиями и привходящими происшествиями. Метко сказал мне двадцать лет тому назад один остроумный человек: „Вы, собственно говоря, имеете дело с тремя личностями в самом себе, противоречащими друг другу: вращающийся в обществе салонный лев, виртуоз и творчески мыслящий художник. Если вам удастся хорошенько справиться с одной из них, то вы можете себя поздравить“» (156а, II, *50—51*).

Но это, как известно, Листу так и не удалось. Даже в старости, когда он, казалось, окончательно проникся аскетически-христианскими взглядами и всячески проповедовал их, он не мог отказаться от чувственного восприятия действительности,

которым долгие годы определялось его мироощущение: "францисканец" никогда не мог преодолеть в нем "цыгана".

Разъедаемый отчаянным скептицизмом, разочарованный и в жизни и в людях, он все же не становится мизантропом. Он продолжает верить в величие и прогресс человечества. Надев, не без некоторой доли рисовки, сутану светского аббата, он не перестает едко, по-мефистофельски иронизировать над ханжеским морализированием католической церкви. Он по-прежнему остается проницательным, зорким и темпераментным в своей повседневной художественной деятельности. "...Стоит ему воодушевиться в разговоре, — пишет Стасов, посетивший Листа в то время, — и аббатский жест пропадает, движения теряют свою благочестивую узкость и монашескую приниженность, наклоненная вперед голова поднимается, и он, точно стряхнув свою монашескую декорацию, становится опять сильным, могучим: пред вами прежний, гениальный Лист — орел..." (804, 3, *470*).

Поистине он мог принимать самые противоположные убеждения: благородная вера в человечество, социализм в духе Сен-Симона сочетались в нем с мистически-религиозными взглядами, демократическая приверженность к прогрессу — с неверием в силы разума и глубочайшим разочарованием. Он мог воодушевляться самыми смутными романтическими идеями, с энтузиазмом говорить о добром и прекрасном, верить в возможность существования между людьми отношений любви и справедливости и в то же время относиться ко всему иронически, выставлять напоказ свои сомнения, "нарочито смешивать все, что он уважал и презирал, все, чем восхищался и чему симпатизировал во всепоглощающем безразличии" (см. 9).

А его отношение к людям? Разве не показывает оно удивительную противоречивость его натуры?

С одной стороны, ему нельзя отказать в правдивости и искренности. Он ничуть не рисовался, когда говорил, что единственное качество, которое он признает в себе за хорошее, — это "безусловная потребность в правдивости" (158, VII, *43*). Даже те, что не были восторженными поклонниками его человеческих достоинств, в этом отношении отдавали ему должное.

"Он человек с характером взбалмошным, — пишет Гейне, — но благородным, бескорыстен и чужд фальши" (586, 6, *368*). "Между нами, — признается Бальзак Ганской, — этот венгерец немножко актер, но искренний актер, по крайней мере я так думаю" (23, II, *169*).

С другой стороны, Листу до известной степени было свойственно и светское лицемерие. Сплошь и рядом он не выражал своего мнения о людях откровенно. Он мог встречаться с человеком, которого не любил и не уважал, и быть с ним предельно учтивым и ласковым: он хорошо умел скрывать свои истинные чувства под маской благодушия и приветливости. Он мог хвалить того или другого музыканта, будучи убежден в его никчемности и бесталанности. Делал он это, конечно, из самых лучших побуждений: кривил душой из-за излишней своей снисходительности, из-за постоянного стремления помочь людям. Формы внешней вежливости, столь необходимые в жизни тогдашнего общества и являвшиеся, по сути дела, легким обманом (а для него, как и артистическая поза, своеобразной мимикрией, защитой от уродливого уклада жизни), подчас властвовали над ним и отражались на его поведении[2].

Вообще в его манере обращаться с людьми наряду с естественностью и благородством было что-то такое, что заставляло многих сомневаться в его искренности. Это "что-то" — умение его дружить с самыми различными по своей направленности людьми, умение сочетать в себе самые противоположные взгляды.

Сент-Бёв, человек крайне проницательный, пишет о нем: "Он может быть одновременно на самых отдаленных клавишах, самых крайних, путем невероятно быстрых переходов: быть одновременно у г. Ламенне, у княгини Бельджойозо, у г. Балланша, у Ж. Санд и т. д., и при этом ему удается извлечь аккорд из всех этих людей как из инструмента. В этом мы обнаруживаем tour de force и претенциозность, и эти же качества являются дефектами его игры. Но натура его благородна и возвышенна, он щедр и полон энтузиазма..." (385, *6 — 7*).

Стало быть, современников поражали не только внезапные смены его привязанностей, но и умение сочетать одновременно самые противоположные тенденции. Именно это и вызывало подозрение в искренности его чувств и поступков.

Характерно и отношение Листа к концертной публике. Не секрет, что он низко расценивал ее вкусы и относился к ней весьма презрительно. Чего стоит, например, один такой отзыв:

"Публика уж такова, что она только тогда знает, какого ей быть мнения о данном произведении, когда увидит суждение о нем, напечатанное черным по белому!" (156, I, *305*).

И вот этой-то публике Лист делал всякого рода уступки. Он, столь горячо ратовавший за полную свободу и независимость художника, потакал подчас самым дешевым вкусам, отдавая талант свой на служение пошлости.

Не избежал Лист противоречий и в своем творчестве. Искренность и правдивость в его произведениях порой сочетаются с искусственностью и приподнятостью чувств, непосредственная эмоциональность — с нарочитой рефлексией, глубина содержания — с внешним поверхностным блеском.

Именно это сложное сплетение противоположностей и является неповторимой особенностью его искусства.

С одной стороны, мы найдем в нем стремление к грандиозному и монументальному, к большим масштабам и формам, с другой — пристрастие к дробному, к украшениям, к отделке мелких деталей.

С одной стороны — действенность искусства как мощного средства социального переустройства, с другой — пассивность его, отказ от "злобы дня", пристрастие к "вечно прекрасному".

С одной стороны — неудержимое влечение к идеям общечеловеческого значения, идеям демократическим, общепонятным и доступным, с другой — лишение этих идей общезначимости, романтически-субъективное преломление их.

Можно привести еще ряд примеров этой "двойственности": несоответствие между замыслом и выполнением (что позволило некоторым исследователям незаслуженно упрекать Листа в отсутствии творческой выдумки и в засилье формально-технических моментов), медлительность и обдуманность в работе при наличии черт бурной импровизационности, "оркестральность" фортепианного стиля и "фортепианность" оркестрового и т. д.

Даже его воля к творчеству, которая нам кажется такой непреклонной, ломающей все и всякие препятствия, всецело проникнута этой противоречивостью.

В самом деле, нельзя не преклониться перед изумительной силой его личности. Сколько настойчивости и энергии надо было проявить, чтобы достичь цели! Сколько требовалось твердости, чтобы не уступить напору тупой рутины, чтобы остаться глубоко принципиальным в своих художественных убеждениях! Сколько стойкости и уверенности надо было иметь, чтобы, несмотря на жестокие приговоры враждебной критики, спокойно продолжать свое дело!

Но нельзя пройти и мимо той слабости и уступчивости, которые Лист подчас проявлял в своем творчестве. Сколько раз переделывал он свои произведения по советам людей, разбиравшихся в искусстве гораздо меньше, чем он! Сколько раз давал он пройтись чужой руке по своим литературным статьям! Сколько сочинял он произведений в угоду публике!

Далеко не всегда был он способен бороться со своими "виртуозными" инстинктами, с тягой к блестящим эффектам. М. д'Агу вспоминает, что в годы молодости он, несмотря на постоянные разговоры о высокой цели искусства, часто поддавался уговорам издателей и писал в ущерб своему оригинальному творчеству множество показных, бессодержательных транскрипций. «Франц, — пишет она, — насмехался над требованиями издателей, возмущался ими, как меркантильными, но в конце концов сдавался. И не желая, как он сам говорил, „профанировать чистое искусство соприкосновением с обыденными вещами“, он сразу прекращал заниматься серьезной работой» (9, *66—67*).

Этим, конечно, нарушалось устойчивое течение его жизни. Он страдал от того, что приходилось делать: потакая низменным вкусам публики, он в то же время прекрасно понимал всю мерзость этого. Раздираемый противоречиями, он искал успокоения вовне, среди людей, но не находил его. "Чтобы избавиться от самого себя, он пытался найти развлечения во внешнем мире, но возвращался оттуда все более и более лишенным равновесия" (ibid., *67*).

Правда, он умел при этом приспособлении ко вкусам других сохранять самого себя. Он никогда, в сущности, не уступал до конца. Он мог быть всецело увлекаемым в орбиту бессодержательного и показного, нисколько не будучи сдвинут со своих основных позиций. Он мог уклониться, задержаться по пути к цели, но никогда не терял ее из виду. "Nachgiebigkeit bei grossem Willen" ["Уступчивость при большой воле"] — этими словами Гёте дочь Листа, Козима Вагнер, удачно характеризует натуру своего отца (483, *9*). И в творчестве, и в жизни он был именно таков. Он поддавался чужим влияниям, особенно влиянию женщин, но всегда оставался независимым, стойким в своих принципиальных убеждениях. Он всегда был художником-гуманистом, бескорыстно преданным своему искусству. Он непреклонно стремился сделать искусство достоянием самых широких кругов. Во многих его произведениях живая правда действительности торжествует над романтическими иллюзиями и преувеличениями.

Таков он, этот титан XIX столетия, "доктор философии" и "доктор-фокусник музыки", "великий агитатор" и "странствующий кавалер всех возможных орденов", "неистовый Роланд с венгерской почетной саблей", "гигантский карлик", "безумное, прекрасное, безобразное, загадочное, роковое и вместе с тем весьма ребячливое дитя своего времени" (585, 9, *348—349*). С одной стороны — настоящее, в котором он не может найти места, с другой — будущее, которое еще не наступило и пути к которому он, по существу, не знает.

Именно в этом заключалась трагедия того поколения, к которому отчасти принадлежал и Лист, трагедия, блестяще описанная Мюссе в романе "Исповедь сына века". Люди этого поколения были "каплями горячей крови, затопившей землю". С детства мечтали они о героических подвигах, о славе, о свободе, о любви, в действительности же столкнулись с торжествующим мракобесием и ханжеством реставрационной эпохи.

«Для них в слове „свобода" таилось нечто такое, что заставляло биться их сердца; оно звучало как отдаленное и страшное воспоминание и как дорогая, но еще более отдаленная надежда». «Когда они говорили о славе, им отвечали: „Идите в монастырь"; когда они говорили о честолюбии: „Идите в монастырь"; о надежде, о любви, о силе, о жизни — в ответ все звучало: „Идите в монастырь"» (701, *26*).

Естественно, что чувство глубокой неудовлетворенности, вызванное несбывшимися ожиданиями, чувство безвременья охватило их с небывалой силой.

"Наступило как бы отрицание всего небесного и земного, отрицание, которое можно назвать разочарованием или, если хотите, безнадежностью..." (там же, *32*).

Они ни во что не верили, они не знали, на что надеяться и чего желать. И что всего хуже: они нигде ни в чем не могли найти поддержки, прошедшего для них не существовало, будущее еще не наступило, а настоящее их не удовлетворяло.

"...Три элемента образовали жизнь, открывавшуюся тогда для молодого поколения: позади него стояло прошедшее, навеки поверженное, но все еще копошившееся на своих развалинах со всеми допотопными остатками веков абсолютизма; впереди — необозримый горизонт, озаренный первыми лучами будущего, а между этими двумя мирами нечто подобное океану, отделяющему старый материк от юной Америки, нечто неопределенное и туманное, бурное и волнующееся море, на котором время от времени показывается белый парус или корабль с дымящейся трубой, словом — настоящее, которое отделяет прошедшее от будущего и составляет нечто среднее между тем и другим, нечто сходное и с тем и с другим, и никто не может определить, ступает ли он по юным всходам или по развалинам" (там же, *26*).

Тщетно искал Лист в этом туманном и неопределенном настоящем твердую точку опоры; он так и не мог найти ее. Он сам отлично сознавал свою беспомощность и неустойчивость в этом отношении, как и беспомощность многих своих собратьев по искусству. Когда Гейне в одном из "Дружеских писем" справедливо упрекнул Листа в шаткости его идеологических позиций и с беспощадной иронией и сарказмом высмеял в Листе ту легкость, с которой он переходил от одной идеологической привязанности к другой (586, 6, *368—369*)[3], то Лист даже и не попытался оправдаться и опровергнуть брошенное ему публично столь тяжкое обвинение. В своем известном ответе Гейне он лишь стремился "отквитаться" и напомнил самому Гейне ряд фактов его жизни, свидетельствующих об аналогичных идейных колебаниях поэта. Он с присущей ему проницательностью и самокритичностью подметил характерный для "молодых людей XIX столетия" идейный разброд и моральную неподготовленность к действиям. Ответ Листа Гейне — это тоже своеобразная "исповедь сына века", в которой ярко отразились черты внутренней неустойчивости, искренние, но бесплодные порывы, сомнения и разочарования.

«Вы обвиняете меня, — пишет Лист, — в характере, который „плохо сидит" — mal assis — и в доказательство этого перечисляете многие вещи, за которые я, как Вы утверждаете, будто бы брался со рвением: „философские стойла", из которых я выбирал себе коньков, „dada" [детская лошадка], одного за другим. Но скажите: разве это обвинение, возводимое Вами на меня одного, не должно было бы быть по праву и справедливости брошено всему нашему поколению? Разве я один, кто в то время, в котором мы живем, „плохо сидит" (mal assis)? Разве все мы вместе, несмотря на наши прекрасные готические кресла и наши подушки à la Voltaire, не сидим „очень плохо" между прошлым, о котором мы не желаем более ничего знать, и будущим, которого мы не знаем? Вы сами, мой друг, в настоящий момент так горячо принимающий участие в нищете мира, разве вы всегда „хорошо сидели" (très bien assis)... Если не ошибаюсь, то в то время, когда я в тиши следовал учениям сен-симонистов вместе со многими другими, сумевшими извлечь из идей этого живого источника бóльшую, чем я, выгоду и ныне „очень хорошо сидящими" в креслах посредственности, — если я не ошибаюсь, я тогда видел и Вас, знаменитого поэта, стремящимся проникнуть в самое святилище, в близости к которому Вы и позже бесстрашно признавались, посвятив „отцу Анфантену" прекрасную книгу с просьбой „быть связанным с Вами сквозь время и пространство..." А что Вы скажете о якобинском колпаке? Разве его действительно больше не найти, если хорошенько поискать, в Вашем гардеробе?..» И в заключение Лист делает следующий вывод: "О мой друг, никаких жалоб на непостоянство, никаких взаимных обвинений: наш век болен, и мы больны вместе с ним" (291, II, *200—201*)[4].

Нет сомнения, что под этой "болезнью" Лист подразумевает как раз ту неустойчивость, от которой он не мог освободиться до конца своих дней, а отчасти и ощущение одиночества, изолированности и бесперспективности, на которые, по его мнению, обречен художник.

Когда духовная драма Листа достигла кульминационной точки, не удовлетворенный ни художественной, ни общественной деятельностью, ни личной жизнью, разуверившийся в "печальной действительности", Лист стал видеть в религиозном смирении чуть ли не единственный выход из создавшегося гнетущего положения[5].

Конечно, Лист и в старости остался гуманистом, чуждым религиозному ханжеству, фанатизму и национальным предрассудкам. Он продолжал любить человечество большой, настоящей любовью. Он по-прежнему был наблюдательным, отзывчивым, чутким ко всему новому, молодому, прогрессивному. Сквозь "приниженность" и "монашескую декорацию" у него всегда проглядывало "полное отсутствие всего узкого, стадового, цехового, ремесленного, буржуазного как в артисте, так и в человеке..." Он сохранил до конца дней темперамент художника-борца, пропагандиста передового искусства (см. 804, 3, *470* ; 556, 3, *38*)[6].

2

Когда ближе присматриваешься к личности Листа, поражаешься многогранности и неисчерпаемой активности его натуры, поражаешься той огромной работе, которую он проделал над собой.

Его воспитание не было обычным. По собственному признанию, он "царапал ноты на нотной бумаге, прежде чем мог написать какую-нибудь букву алфавита, и погружался в мистические и философские книги прежде, чем уяснил себе правила грамматики" (см. 238, *11*; 36, *295*). В детстве, в своей родной деревне, он научился только читать, писать и считать.

Все остальное, чего он достиг в жизни, — результат длительного, упорного самостоятельного труда. О Листе можно смело сказать, что он всегда был готов и способен учиться. "Что касается меня, — писал он М. д'Агу, — то я говорю себе: надо работать, и я работаю. У меня неизмеримая потребность (неизмеримая звучит слишком честолюбиво) знания, углубления. — Я опять все начинаю сначала" (108, I, *82*).

Еще юношей Лист понимал, что без развития и обогащения личности, без прочного всестороннего образования он не достигнет ничего великого ни как творец, ни как исполнитель. Его жадный ум с увлечением отдавался самым разнообразным предметам: он хотел знать все. Он изучал философию и историю, читал с одинаковым интересом художественные и научные книги, увлекался поэзией. Он занимался непланомерно, бросаясь то в одну, то в другую сторону, но зато был способен часами просиживать над книгой, пока не постигал сокровенные мысли автора. Страстность, с которой он брался за все, что бы ни делал, поражала всех сталкивавшихся с ним в повседневной жизни.

И в дальнейшем Лист продолжал неустанно учиться. Неуемная тяга к самообразованию не покидала его до последних дней жизни. Шестидесятилетним стариком, выражая сожаление, что он "не получил вовремя систематического образования", Лист пишет К. Витгенштейн, что чем больше он живет, тем больше ему хочется учиться: "...я решил покинуть свет и жить в уединении, чтобы много читать, образовывать себя и работать с последовательностью до моего последнего дня" (158, VI, *184*).

Впрочем, жалобы Листа на недостаточность образования едва ли являлись следствием осознания своей "необразованности". Это чувство неудовлетворенности, столь знакомое многим великим людям, скорее объяснялось чрезмерной требовательностью к себе, вечным стремлением к совершенствованию и обогащению своей натуры.

Прекрасное знание многих европейских языков, огромная, почти энциклопедическая осведомленность в вопросах литературы, постоянный глубокий интерес к философским проблемам, обширные познания в области изобразительных искусств, не говоря уж о блестящем музыкальном образовании, бесспорно делали его одним из культурнейших людей своего времени[7].

Но не только умственная активность и научная любознательность были свойственны Листу. С не меньшим пылом стремился он и к нравственному совершенствованию. В его представлении художник — это глашатай самых высоких чувств и идей, воспитатель и учитель человечества. И первая задача художника — воспитать свое "я", работать над своим нравственным облагораживанием. Учить, говорил Лист, надо не только своими творениями, но и хорошим примером, не только своим искусством, но и деяниями своей жизни. "Без примера художника и поэта будут унижать и осмеивать величие искусства..." (678, *118*). Об этом долге художника Лист никогда не забывал. Он — один из тех великих музыкантов, про которых можно сказать: не только художник, но и человек.

Упорная работа Листа над собой, в сущности, была работой для других, ибо только она позволила ему стать тем, чем он стал: композитором, пролагавшим новые пути в музыкальном искусстве, несравненным пианистом, дирижером, педагогом, музыкальным писателем и общественным деятелем. Именно многообразие и богатство его личности способствовали многообразию и богатству его художественной деятельности; они обусловили ту универсальность, которая решительно выделяет Листа среди музыкантов XIX столетия.

При всем этом Лист никогда не шел по проторенной дороге. Рутина была чужда ему, и он всю жизнь боролся с ней. Никакие люди, никакие обстоятельства не могли отвлечь его от высокой цели — служить прогрессу человечества. Он был подлинным новатором, оказавшим огромное влияние на все последующее развитие музыкального искусства. И как бы ни оценивать произведения Листа, несомненно, что мало кто из музыкантов его времени способствовал в такой степени зарождению новых идей, как он.

У Стасова превосходно сказано: "Не будь Листа на свете, вся судьба новой музыки была бы другая" (802, 3, *691*). В словах этих, если только правильно их понять, нет никакого преувеличения. Ибо действительно в последующем поколении не было почти ни одного крупного

музыканта, который в той или иной форме не испытал бы на себе влияния идей Листа и который не воспользовался бы так или иначе его достижениями и открытиями.

На фоне удивительной разносторонности художественной деятельности Листа становятся особенно заметными, бросающимися в глаза противоречия его личности и искусства. Это обстоятельство не могло не породить весьма обильную и противоречивую литературу о Листе, отражавшую по-разному, порой диаметрально противоположно, облик великого композитора. К сожалению, эта литература, из которой можно составить не одну большую библиотеку, не отличается, за немногими исключениями, высокими научными достоинствами. Как это ни парадоксально, но до сих пор мы еще не имеем ни одной биографии Листа, достаточно достоверной и последовательно изложенной в связи с его творчеством. А в важности точного биографического исследования, как введения к более подробной разработке отдельных, частных вопросов искусства Листа, вряд ли приходится сомневаться. Жизнь и творчество Листа тесно сплетались. Творчество (и исполнительское и композиторское) питалось у него жизнью, и в творчестве находил он такое же живое начало, как и в окружающей действительности. Нельзя говорить о творениях Листа, не зная его биографии. Нельзя писать и его биографию, не связывая ее с творчеством. Тесная связь между жизнью и творчеством, в силу многогранности и противоречивости художественной деятельности Листа, имеет для него исключительно большое значение.

Эта черта была замечена уже давно. Еще при жизни Листа стали разрабатываться отдельные моменты его биографии и творчества. О Листе были написаны сотни самых различных по характеру книг и статей, начиная с сухих аналитических работ и кончая весьма сомнительными по вкусу развлекательными романами. Среди них мы встречаем и многотомные биографические исследования, и отдельные книги по вопросам творчества, и хлесткие памфлеты, и хвалебные рецензии, и занимательные анекдоты. О Листе оставлено также множество воспоминаний, заметок и записей, подчас чрезвычайно интересных, тонких и содержательных. Но тема в целом все еще продолжает оставаться не изученной до конца; правдивый облик великого сына венгерского народа не воссоздан в полном объеме.

Достаточно обратиться к существующим биографиям Листа и проследить историю их создания, чтобы понять все сказанное.

Первая биография Листа была опубликована в 1835 году французским писателем и критиком Жозефом д'Ортигом в "Парижской музыкальной газете" ("Gazette musicale de Paris"). В написании этой биографии, как теперь установлено, принимала непосредственное участие М. д'Агу. И д'Ортиг и д'Агу в то время были очень близки к Листу и, видимо, сознательно исказили целый ряд фактов его жизни; они интерпретировали его облик, сообразно господствующей моде, в романтическом духе (348, *200*)[8]. В частности, с их легкой руки во всех биографиях Листа прочно укрепилась версия о каком-то "мистическом кризисе", который якобы пережил юный венгерский художник после смерти отца. Кризис, конечно, был налицо; но это вовсе не был тот таинственный мистический кризис, о котором сообщают нам почти все биографы Листа, идя по стопам д'Ортига и д'Агу, а обычный кризис роста, отягченный, правда, тяжелыми личными обстоятельствами, а также первым знакомством с пессимистическими воззрениями ранних французских романтиков.

С начала сороковых годов литературные выступления, относящиеся к Листу, становятся все более частыми. Но ни Христерн, опубликовавший в 1841 году свою брошюру о Листе, ни Л. Рельштаб, объединивший в одно целое и напечатавший в 1842 году свои статьи о Листе, ни Шиллинг, выпустивший в 1844 году книгу о жизни и деятельности Листа, ни другие авторы брошюр о Листе не стремились к научно-критической разработке творческой биографии Листа. Они ограничивались изложением отдельных фактов жизни Листа, субъективными суждениями и отчетами о его концертной деятельности. Да и вряд ли тогда можно было делать что-либо иное, ибо сам Лист находился еще в процессе становления, и трудно было предугадать те пути, по которым пойдет дальнейшее развитие его искусства (100; 374; 401)[9].

Весь последующий хронологический ряд разнообразных работ носит все тот же характер: Листом восторгаются, Листу удивляются, о нем рассказывают самые необыкновенные истории, но его почти не изучают. Это в подавляющем большинстве газетные и журнальные статьи, отличающиеся чаще всего поверхностностью мысли, но иногда ценные с фактической стороны (как свидетельства современников о Листе).

Особняком, конечно, стоят интереснейшие статьи и заметки о Листе, принадлежащие перу выдающихся музыкантов и писателей. Такие литературные работы, как, например, опубликованные в тридцатых и сороковых годах статьи Г. Берлиоза, Г. Гейне, Р. Шумана, не утратили своего значения и до нашего времени.

В пятидесятых и шестидесятых годах наряду с легковесными газетными статьями стали появляться работы иного типа. Укажем на труды А. Амброса, Ф. Бренделя, Ф. Дрезеке, Р. Поля и других (см. 74; 11, *1—6*; 12, *153—173*; 353—356; ср. 76; 75; 124; 125). Эти исследователи уже в

гораздо большей степени основывались на конкретном музыкальном материале, подчас затрагивали важные эстетические проблемы, обнаруживали склонность к теоретическим обобщениям и, бесспорно, сделали многое для понимания программных замыслов Листа.

Однако не все их работы отличались подлинно высокими научными достоинствами. Порой авторы были тенденциозны в своих симпатиях и антипатиях, необъективны в стремлении во что бы то ни стало сблизить Листа с немецкими музыкантами (в частности, с Вагнером), незнакомы в силу сложившихся обстоятельств с целым рядом существенных фактов творческой биографии Листа[10].

Следует отметить и появившиеся в те годы многочисленные статьи враждебной Листу критики, возглавлявшейся непримиримым противником Листа Э. Гансликом.

Несомненно, много нового и ценного о Листе содержится в статьях В. Стасова и А. Серова, публиковавшихся во второй половине XIX столетия.

Так, Стасов убедительно и ярко сформулировал тезис о прогрессивных устремлениях искусства Листа (и в частности, его пианизма); он первый заявил о великой просветительской деятельности Листа как композитора и исполнителя. Стасов с особенной силой подчеркнул "гениальную новаторскую творческую деятельность" Листа, которая привела к созданию одного из самых жизненных видов программной музыки — симфонической поэмы. В отличие от многих западноевропейских критиков, стремившихся "пристегнуть Листа к колеснице Вагнера", Стасов попытался раскрыть самобытность искусства Листа, обратил внимание на особую любовь Листа к народным песням различных национальностей, на его художественную чуткость, на удивительное благородство и неустанное стремление способствовать становлению национальных школ в музыке (см. 798—812; 814; 816а).

Серов раскрыл истинный смысл "концертности" листовского пианизма, блестяще охарактеризовал "драматизм исполнения" как основу его исполнительского искусства, гневно протестовал против каких-либо сравнений Листа, которого считал одним из "феноменальнейших художников нашего времени", с пианистами типа Тальберга, Майера и других. Серов также подчеркнул реалистический характер симфонических поэм Листа, жизненность и полноценность их художественных образов (см. 783—785; 787; 788; 791).

К сожалению, появившаяся в 1880—1890-х годах фундаментальная трехтомная биография Листа Лины Раман направила исследовательскую мысль о Листе по пути, чреватому досадными неточностями и вымыслами (367). Мы не собираемся отрицать большой работы, проделанной Раман, и ее преданности делу Листа. Она действительно "с бесконечной радостью" взялась за труднейшую задачу создания полной биографии Листа и рассматривала ее как "самую прекрасную и любимую задачу своей жизни". Она не испугалась больших препятствий, которые возникли перед ней в процессе работы. Материал о личной жизни Листа был только фрагментарный и часто неточный. Даты многих важных событий недостоверны, распылены или вовсе отсутствовали. Рукописи и наброски целого ряда произведений были почти недоступны. Л. Раман, пользуясь разрозненными сведениями, сообщенными ей лично Листом, и отдельными материалами, предоставленными ей К. Витгенштейн с согласия Листа, многое сделала для приведения их в порядок. Она просмотрела бесчисленное количество газет, журналов и книг, в которых сообщались те или иные сведения о Листе. Она собрала воедино множество фактических данных, сумела их литературно оформить, составила комментированный список (для своего времени достаточно полный) сочинений Листа. Она даже попыталась установить "психологическую связь" между жизнью Листа и его творчеством (см. 78, III, *154*). И ее поистине огромный кропотливый труд был высоко оценен многими современниками и друзьями Листа, в том числе и Стасовым.

Однако у Л. Раман не было ни склонности к точному научному исследованию, ни метода, чтобы создать книгу, хотя бы приближающуюся по типу к научной биографии художника. Ее труд представляет собой, скорее, проявление страсти к собиранию отдельных фактов, причем далеко не всегда проверенных. Самый же способ обработки собранного материала, а также выводы, сделанные автором, показывают, что множество наблюдений и компиляция различных суждений не создают еще подлинно научного отношения к предмету, что усидчивость и прилежание не есть еще метод.

В сущности, все рассуждения Л. Раман построены на очень поверхностном фундаменте. Свободного доступа к рукописям Листа и его письмам в то время не было; важнейшие источники оставались неизвестными. Это неизбежно влекло за собой неточность и неопределенность в выводах, а порой и явные ошибки, заблуждения и пробелы. К тому же нередко у Л. Раман чувствуется недостаточная отчетливость мысли и путаница понятий. Интересные факты, установленные на основании личного общения с Листом, переплетаются с вымышленными и исчезают под ворохом преувеличений и нагромождений всякого рода претенциозных сентенций. В ряде случаев просто невозможно понять, что же из приводимых высказываний действительно принадлежит Листу, а что является плодом вымысла. Это тем более обидно, что биография

Листа, написанная Л. Раман, была первой и, по-видимому, единственной, которую сам композитор поддерживал своими устными сообщениями. Если бы Л. Раман до конца осознала значительность этого факта и не перемешала бы высказывания, которые сама слышала от Листа, с многочисленными рассказами, известными от его знакомых или заимствованными из других источников, то не получилось бы тех досадных недоразумений и фактических неточностей, которые еще до сих пор имеют место в литературе о Листе. Впрочем, и тот документальный материал, который не вызывает сомнений, обработан в книге Раман далеко не совершенным образом; он лишь чисто внешне скрепляется с авторским текстом, зачастую дублирующим документальные приложения. Расплывчатая форма, туманно-цветистый слог, чувствительные фразы — все это отнюдь не способствует ясности и точности изложения. Мы не говорим уже о неправильных выводах в отношении целых периодов в жизни и творчестве Листа, в частности в отношении периода 1830—1840-х годов[11], быть может, наиболее существенного для формирования творческой личности Листа.

Естественно, что этой биографии Листа доверять полностью никак нельзя; ею можно пользоваться только после тщательной проверки всего содержащегося в ней фактического материала. А между тем как раз этой биографии слепо доверяли многие музыканты и исследователи, писавшие о Листе в последующие годы. Были и такие, которые попросту пересказывали целые страницы из работы Л. Раман, часто даже без указания источника, и все это вместо того, чтобы как-то исправить приводимые Раман данные или там, где возможно, подтвердить их[12].

Правда, некоторые биографы более позднего времени, сознавая пробелы работы Раман, пытались найти иные пути. Так поступил, например, Ю. Капп в своей известной биографии Листа (238), написанной, кстати, увлекательно и талантливо. Однако вопреки тому, что он сам говорит в предисловии к биографии, вопросы истории листовского творчества рассматриваются им весьма поверхностно; важнейшие источники, в том числе и рукописи Листа, по-прежнему игнорируются; богатейшие архивы Веймара, Будапешта, Парижа и Байрейта остаются неизученными. Отдельные рассуждения Каппа скорее свидетельствуют об уязвимости его эстетических и музыкально-технологических положений, чем о силе исследовательской мысли. Это тем более досадно, что с биографической стороны книга Каппа производит превосходное впечатление и до сих пор является одной из лучших книг о Листе.

Не удалось полностью разрешить проблему Листа и многим другим позднейшим биографам. Не умея исследовать связи Листа с общественным движением его времени, они обнаруживали подчас еще бóльшую несостоятельность в оценке Листа-человека и Листа-художника, чем Л. Раман, и приходили к грубейшим искажениям его творческого облика. То изображали Листа в каком-то шутовском наряде "пожирателя сердец" и "дамского угодника", то превращали его в ловкого дипломата и позера, то изображали его человеком аполитичным, равнодушным к судьбам народов, и в частности к судьбе своего родного народа, то сентиментальным филантропом, то, наконец, делали из него убежденного космополита, музыканта, лишенного национальной окраски[13]. То писали о нем как о галантном светском остроумце, "душе общества", то как о "францисканце-аскете", то как о восторженном мечтателе, то как о трезвом политике, то, наконец, как о "пророке будущего". Словом, вместо того чтобы освободиться от накопленных годами ложных мнений и предрассудков и восстановить творческий облик Листа в свете истинных фактов, документальных материалов, найденных и опубликованных после смерти великого художника (см. 261, *15—29;* 161; 63, *47—59*; 64; 67; 66; 202; 108, I; 109), предпочитали создавать новые тенденциозные построения и оживлять старые легенды вне всякой связи с исторической действительностью. В лучшем случае шли по пути частичных исправлений и уточнений, причем или приукрашивали черты Листа, или, наоборот, подчеркивали его "несостоятельность", то есть создавали романтические изображения музыканта.

Даже мастерски написанная и читающаяся с неослабевающим интересом известная биография Ги де Пурталеса (357) не лишена этих недостатков. Пурталес всячески "романтизирует" жизнь Листа, придавая ей какой-то фатальный, роковой характер; любой факт приобретает у него значение лишь постольку, "поскольку он может быть истолкован с художественной точки зрения". В погоне за яркими ситуациями и эффектными сценами Пурталес подчас проходит мимо ряда существенных моментов творческой биографии Листа и, напротив, излишне подробно останавливается на раскрытии мелких интимных сторон жизни великого музыканта. Книге Пурталеса в целом не хватает широты исторического горизонта и глубины обобщения; вместе с тем ей нельзя отказать в увлекательности, в тонкости психологического анализа, что заметно выделяет ее из того потока "романтизированных биографий", которыми одно время была наводнена западноевропейская литература.

В противовес полубеллетристическим, большей частью поверхностным биографиям, возникает и ряд серьезных работ о Листе. Прежде всего следует упомянуть об издании немецкими музыкантами Л. Фривитцером, А. Гёллерихом и Т. Мюллером-Рейтером аннотированных перечней музыкальных сочинений Листа (см.: 166; 184; 332). Трудно переоценить значение

списков, составлению которых предшествовала огромная предварительная кропотливая работа с первоисточниками (автографами, оригинальными изданиями, письмами). Нельзя пройти и мимо того, что среди книг и особенно статей, посвященных Листу, все чаще начинают появляться исследования, представляющие немалый познавательный интерес. Укажем хотя бы на работы французского музыковеда Ж. Шантавуана, автора краткого, но содержательного очерка жизни и творчества Листа, а также на статьи Ф. Бузони, Р. Луи, Ю. Каппа, А. Хейсса и других (см.: 89; 90; 94—96; 298, *1527—1543*; 296, *422—426*; 237, *10—21*)[14]. В 1916 году выходит в свет книга П. Раабе, посвященная истории возникновения первых оркестровых сочинений Листа (362)[15]. Эта работа, затронувшая ряд чрезвычайно важных вопросов, связанных с творческим методом Листа, значительно расширила круг введенных в листиану использованных первоисточников; в числе последних находились и неопубликованные наброски "Революционной симфонии" Листа. В начале 1930-х годов тот же Раабе, много лет состоявший главным хранителем Веймарского музея Листа и превосходно знавший богатейшие фонды музея, опубликовал свою двухтомную биографию Листа (363)[16]. Это была, в сущности, первая научная монография, которой, несмотря на ряд спорных, а подчас и неверных выводов, суждено было оказать большое влияние на последующую литературу о Листе. Особенную ценность представляли опубликованные в ней архивные материалы, относящиеся к веймарскому периоду жизни Листа, неизданные письма самого Листа и близких к нему лиц, различные варианты инструментовки оркестровых произведений Листа, а также систематический список сочинений Листа с указанием местонахождения большинства автографов. Примерно в то же время — или несколько позднее — значительный вклад в литературу о Листе внесли и венгерские музыковеды Б. Сабольчи, Э. Майор, Д. Барта, Э. Харасти, З. Гардони, А. Тот и другие[17]. Идя по пути, намеченному Бартоком и Кодаем, они во многом по-новому, глубоко и плодотворно поставили вопрос о связях Листа с венгерской национальной культурой, выявили ряд интереснейших фактов, до тех пор совершенно не известных исследователям.

Немало было сделано в области советской листианы. В работах и статьях Б. В. Асафьева, Б. Л. Яворского, В. Э. Фермана, И. И. Соллертинского, Г. Н. Хубова, Ю. А. Кремлева и других накоплен ряд сведений и высказаны новые мысли, помогающие отойти от трафарета и приблизиться к правильному пониманию листовской проблемы[18].

Все же в изложении и истолковании творческой биографии Листа продолжало еще оставаться много неясного и противоречивого. Жизнь Листа была как будто у всех на виду, но в силу своей многогранности и противоречивости она не так-то уж просто поддавалась изучению. Чем больше занимались ею, тем больше скрывалась она в хаосе самых разнообразных представлений. С одной стороны, облик живого, реального Листа разукрашивался беллетристическими преувеличениями; с другой — тонул в мертво-ученых изысканиях, становясь каким-то отвлеченным, надуманным.

Не менее сложной и запутанной оказалась проблема листовского пианизма. Многие специальные статьи о фортепианной технике Листа, опубликованные в различных журналах, а также разделы в книгах по истории пианистического искусства, посвященные Листу, дают лишь весьма приблизительное, далеко не полное, а подчас и искаженное представление об этой теме; лишь отдельные работы, такие, как, например, статьи Ф. Бузони, А. Страдаля, Р. Брейтгаупта, А. Юхаса, Р. Кокаи, представляют действительную ценность[19]. Общие биографии, речь о которых шла выше, также содержат в себе лишь отрывочные сведения о пианизме Листа и, конечно, не ставят своей задачей разрешить данную проблему в целом.

Полноценное научное исследование листовского пианизма, как и листовской проблемы во всем объеме, не может быть осуществлено на основе некритического использования старых биографий и работ о Листе. Оно возможно лишь путем тщательного изучения всех доступных первоисточников и дополнительного сопоставления различных косвенных свидетельств. Оно требует труда многих лиц.

3

Первоисточники, на которых должно строиться исследование темы о Листе, условно можно разбить на следующие группы: музыкальные произведения Листа; литературные (критические и публицистические) работы; эпистолярный материал; мемуары, дневники и отдельные высказывания современников; различные дополнительные материалы (документальные данные архивов, программы концертов, хроникальные заметки и т. п.). Каждая из этих групп имеет свои особенности, с которыми исследователь не может не считаться.

Первая группа документов состоит из музыкальных автографов Листа, прижизненных оригинальных изданий, а также из отдельных вариантов, опубликованных в разное время[20].

Трудно переоценить значение этих документов. Здесь дана история всей жизни Листа; здесь в звуках воплощены его сокровенные мысли и чувства. Наличие различных авторских версий и редакций позволяет путем изучения новых средств и приемов довольно точно судить об эволюции художественных взглядов Листа. Особенно поучительны в этом отношении такие циклы творчества, как "Симфонические поэмы" ("Poèmes symphoniques"), "Годы странствий" ("Années de Pèlerinage"), "Этюды высшего исполнительского мастерства" ("Etudes d'exécution transcendante"), "Поэтические и религиозные гармонии" ("Harmonies poétiques et religieuses"), "Венгерские национальные мелодии" ("Magyar Dallok") и "Венгерские рапсодии" ("Magyar Rapszódiák"). Во многих из них дана картина становления Листа-художника, запечатлен его путь от детских лет до зрелости (например, "Этюды"), от юношеских порывов к старости (например, "Годы странствий"). В некоторых отражены основные сдвиги мировоззрения Листа (например, "Симфонические поэмы"). Правда, не все черновые записи и варианты Листа сохранились. Не все сохранившееся обнародовано и доступно исследователям. Но и того, что сохранилось и доступно, вполне достаточно для восстановления процесса творчества. Музыкальная лаборатория Листа благодаря наличию различных версий, редакций, вариантов открыта для каждого пытливого исследователя и позволяет сделать ряд интереснейших выводов.

Более сложным представляется использование второй группы документов — литературного наследия Листа. Здесь нам приходится сталкиваться с такими трудностями, которые далеко не всегда преодолимы до конца.

Коренная ошибка многих музыковедов заключается в некритическом использовании этой группы материалов, в незнании их истинного происхождения. Так, почти все писавшие о Листе были убеждены в том, что литературные произведения Листа принадлежат полностью его перу и отражают во всех частностях его взгляды. В действительности же дело обстояло иначе. После опубликования переписки Листа и М. д'Агу и ряда неизданных писем Листа к К. Витгенштейн стало уже невозможно сомневаться в том, о чем раньше можно было лишь догадываться. Лист (за небольшим исключением) не писал из-за недостатка времени свои статьи один, а пользовался в литературной работе услугами других лиц. Ему принадлежат обычно лишь общая идея произведения, отдельные направляющие мысли, образная характеристика музыкальных произведений и, конечно, конкретный музыкальный анализ; все остальное, по-видимому, дело рук двух женщин, сыгравших в жизни Листа столь значительную роль: Мари д'Агу и Каролины Витгенштейн. От степени таланта и образа мыслей этих женщин зависели многие частности критических и публицистических работ Листа, и именно этим обусловлены те различия, которые легко распознаются между литературными статьями раннего периода (как, например, "О положении художников и об условиях их существования в обществе", "Письма бакалавра музыки", "Паганини") и литературными произведениями, появившимися в 50-х годах ("Шопен", «Берлиоз и его симфония „Гарольд“», «Об „Орфее“ Глюка», «Об „Эврианте“ Вебера», «„Летучий голландец“ Вагнера», "Роберт Шуман", "Цыгане и их музыка в Венгрии" и др.). Первые написаны в тесном содружестве с М. д'Агу, писательницей хотя и несколько салонного склада, но несомненно обладавшей незаурядным литературным талантом и демократически настроенной; вторые большей частью написаны рукой экзальтированной женщины (К. Витгенштейн), правда, "умной до чертиков", но религиозной до ханжества и к тому же не имевшей подлинного литературного дара[21]. Первые несут на себе печать демократически настроенных прогрессивных кругов французского общества, к которым М. д'Агу, как и Лист, была близка в тридцатых годах; вторые имеют более сложный, противоречивый характер. Вот почему к литературным произведениям позднего времени следует подходить с особенной осторожностью. В них много туманных излияний, перемешанных с претенциозной сентиментальностью, за которые Лист теперь отвечает перед судом истории, но за которые он, в сущности, отвечать полностью не может. Достаточно указать на ряд мест в книге "Цыгане и их музыка в Венгрии" или на отдельные положения в монографии о Шопене и в статьях «„Летучий голландец“ Вагнера» и «Берлиоз и его симфония „Гарольд“», чтобы понять то странное положение, в котором очутился Лист[22].

Следовательно, весь цикл литературных работ Листа требует к себе весьма осторожного и критического отношения; исследователь должен быть всегда начеку и только после тщательной проверки и дополнительных сопоставлений приходить к определенным выводам в отношении истинной значимости и происхождения тех или иных суждений в литературных трудах Листа.

Здесь на помощь исследователю приходят не только музыкальные произведения (которые лишний раз свидетельствуют о том, что сбивчивые, путаные, противоречивые рассуждения, разбросанные в литературных статьях Листа, подчас идут вразрез с истинной природой его таланта), но и богатейший эпистолярный материал, оставленный Листом. Все известные нам письма действительно написаны самим Листом и отражают ход его мыслей до мельчайших деталей. Они содержат огромный фактический материал, рисующий взаимоотношения почти

всех крупных музыкантов середины XIX столетия, личную жизнь и творческую биографию Листа, его истинные взгляды на цели и задачи искусства. Они дают нам возможность составить наиболее ясное, определенное представление о Листе, ощутить самую сущность его личности, понять его миросозерцание и душевные настроения, его внутренний мир. Они знакомят нас и с внешними событиями его жизни, с условиями и обстановкой его труда, с приемами его работы, с творческой историей его произведений, с его анализами произведений других композиторов. Они раскрывают перед нами скрытую часть его натуры, обнажая самые сокровенные стороны его ума и таланта. Пусть некоторые письма Листа лишены той художественности и красочного блеска, которые присущи письмам великих мастеров в области эпистолярного стиля. Они дороги нам другими, не менее существенными сторонами: постоянной правдивостью, искренностью, благородством, содержательностью, умением в немногих словах сказать многое, а подчас и удивительной меткостью выражений. Словом, они надежнейший источник для понимания его личности и всего труда жизни Листа.

Из чрезвычайно обильного эпистолярного комплекса материалов прежде всего следует выделить письма Листа к Мари д'Агу, пролежавшие под спудом свыше пятидесяти лет и опубликованные (вместе с ответными письмами д'Агу) сравнительно недавно, в 1933—1934 годах, внуком Листа Даниэлем Оливье (108, *I—III*)[23]. Эти письма, оставшиеся не известными подавляющему большинству исследователей листовского творчества, охватывают важнейшую эпоху в жизни Листа и дают поистине драгоценный материал для выяснения идейного облика молодого Листа.

Затем следуют письма к Каролине Витгенштейн, опубликованные (к сожалению, не полностью) Ла Марой в 1899—1902 годах (158)[24]. По объему и разносторонности охваченных вопросов это наряду с перепиской Листа и М. д'Агу наиболее значительная часть эпистолярного наследия Листа. Эта переписка содержит подчас самые интимные помыслы и идеи Листа, дополняя и разъясняя таким образом то, что выразил он в своих произведениях. Достаточно сказать, что были недели и даже месяцы, когда Лист, находясь в разъездах, писал К. Витгенштейн чуть ли не ежедневно, причем сообщал в письмах, согласно ее желанию, обо всех событиях дня — вплоть до мельчайших бытовых подробностей. И конечно, почти в каждом письме содержались заверения в любви, выдержанные в романтически приподнятом стиле, столь близком экстатически выспреннему, театральному стилю самой К. Витгенштейн.

Большой познавательный интерес представляют также письма Листа к матери, к старшей дочери Бландине, к Ламберу Массару (бывшему долгое время посредником между Листом и французскими музыкальными издателями), к Агнессе Стрит-Клиндворт ("Письма к подруге") и особенно переписка с Г. Бюловом, Р. Вагнером и И. Раффом (8; 82; 109; 155; 157; 161). В этой группе писем содержится ряд чрезвычайно ценных фактических сведений о творческой и исполнительской практике Листа, о его напряженной сосредоточенной работе, о его отношении к окружающему миру.

И наконец, следуют письма к разным лицам, показывающие, насколько широки и многообразны были связи Листа с музыкантами, писателями, художниками, артистами, учеными, политическими деятелями и другими выдающимися людьми его времени[25]. Эти представляющие исключительный художественный интерес письма полны оценок только что вышедших музыкальных произведений, книг, а также вопросов, советов, рассуждений на теоретические темы; они рисуют нам живого Листа, проницательного, отзывчивого, справедливого как к своим друзьям, так и к врагам. Ни в одном письме мы не находим и тени того, что принято называть интригой; мысль о нападении из-за угла Листу была ненавистна; он всегда прямо и смело отстаивал свои взгляды.

К сожалению, упоминавшееся нами издание писем Листа, предпринятое в свое время Ла Марой (и для своего времени, несомненно, являвшееся большим достижением), оставляет желать лучшего. Это богатое материалами издание, на которое вынуждены так или иначе опираться все исследователи листовского творчества, не всегда и не во всем заслуживает доверия. Во-первых, собранная и опубликованная Ла Марой корреспонденция Листа далеко не исчерпывает всего эпистолярного наследства великого музыканта. Уже Р. Зейдлиц и Ю. Капп своими публикациями ряда неизвестных писем Листа доказали, что восьмитомное собрание писем, редактированное Ла Марой, ни в какой мере не может считаться полным. Последовавшие затем многочисленные публикации различных писем Листа (например, письма к М. Калерджи, Ф. Шотту, А. Аугусу, К. Гилле, Г. Берлиозу, Ж. Санд, К. Витгенштейн, В. Ленцу и многим другим лицам) и, наконец, изданная в тридцатых годах переписка Листа с М. д'Агу и дочерью Бландиной и несколько позднее переписка с Кристиной Бельджойозо, Ламбером Массаром и Марией Витгенштейн подтвердили это (см. примеч. 25). Во-вторых, публикация Ла Мары далеко не всегда отличается точностью. Тексты целого ряда писем, по-видимому, не сверены с научной добросовестностью с подлинниками и иногда кое в чем искажены[26]. Многое опущено, скрыто из различных соображений, среди которых не исключены и цензурные; многое остается

непонятным из-за отсутствия подробного комментария. Все это, конечно, несколько затрудняет использование эпистолярного материала и требует от исследователя продуманного, критического подхода.

Необходимо учитывать еще, что и сам Лист в своих письмах о многом умалчивал, опасаясь цензуры. Его положение разъезжавшего по всем странам виртуоза и композитора ко многому обязывало и заставляло всегда быть настороже. Он отлично знал о практиковавшейся во многих странах перлюстрации писем и сознательно сдерживал себя в своих рассуждениях, ответах и сообщениях. Он опускал многие подробности о безотрадной жизни народов посещаемых им стран, умышленно подчеркивал свою незаинтересованность в политике. Так, он или совсем не говорит, или говорит глухо о событиях, упоминание о которых было бы более чем естественно, даже необходимо. Вот несколько характерных примеров.

В письме к М. д'Агу из Бухареста от 3 января 1847 года Лист прямо намекает на условия цензуры и предупреждает, что многие свои мысли он и не будет пытаться высказывать: "О Венгрии, Трансильвании и Валахии, — пишет он, — сообщу в следующий раз, но, забегая вперед, скажу, что мне придется говорить лишь хорошо известные вещи" (108, II, *373*). А в письме к той же М. д'Агу из Кржижановича от 30 марта 1848 года Лист следующим образом пишет о великом событии, взволновавшем его до "глубины сердца", — пештской революции 15 марта 1848 года: "Кстати, мои соотечественники только что чрезвычайно просто сделали великие дела. Я радуюсь этому от глубины сердца" (ibid., *393*).

Не подлежит сомнению, что Лист, восхищавшийся в то время поэзией Вёрёшмарти и Пётефи, друживший с Шандором Телеки, мог бы сказать о венгерской революции гораздо больше и ярче. Тем не менее за скупыми строками писем, при внимательном чтении, достаточно отчетливо встает направленность его мысли: он с живейшей симпатией относился к национально-освободительным революционным движениям в Европе и пристально следил за ними.

Не следует упускать также из вида, что многие письма Листа, человека, умевшего поразительно чутко угадывать чужие мысли и чувства и обладавшего исключительной способностью применяться к тону своего собеседника-корреспондента, вольно или невольно приноравливались к психике и стилю того лица, к которому он писал. Одно дело, например, письма его к матери, простые и безыскусственные, другое — письма к М. д'Агу и К. Витгенштейн, где мы встречаем немало романтических сентенций, близких по духу этим женщинам.

Не следует забывать и того, что Лист, несмотря на редкую общительность, умел мастерски скрывать свои мысли. Как человек он был скорее скрытен, чем откровенен. Часто умалчивает он в своих письмах и о существенных событиях своей личной жизни — то из соображений дружбы, то из-за каких-то особых взаимоотношений с корреспондентом. Нередко он говорит иносказательно, прибегая к поэтическим аналогиям, вымышленным именам.

В письмах Листа подчас встречаются и явные противоречия. Ошибочно указаны некоторые даты, неточно воспроизведены многие цитаты и т. п.[27]

Все это свидетельствует о том, что и письма Листа дают лишь приблизительную картину того, что было в действительности, и так или иначе обедняют на редкость богатую, сложную, насыщенную разнообразными событиями жизнь великого музыканта. Но они все же, повторяем, являются лучшими и наиболее надежными документами, проливающими свет на многие коренные вопросы, связанные с художественной деятельностью Листа.

Особенно велико их значение в сопоставлении с письмами к Листу. Последний находился в оживленной переписке со столь широким кругом лиц самого различного толка, что письма этих лиц к нему не могут не дать чрезвычайно ценного подсобного материала для исследования листовской проблемы. Достаточно упомянуть о письмах к Листу многих русских музыкантов, художников и писателей — Ант. Рубинштейна, А. Серова, В. Стасова, А. Толстого, П. Жуковского, А. Лядова, Ц. Кюи, А. Гензельта, А. Львова, В. Ленца, Мих. Виельгорского и других, о письмах целого ряда западноевропейских композиторов, исполнителей, писателей и художников — Р. Вагнера, Р. Шумана, Ф. Мендельсона, Дж. Мейербера, Г. Берлиоза, Дж. Россини, Г. Спонтини, Б. Сметаны, Ф. Эркеля, К. Абрани, К. Сен-Санса, Ш. Гуно, С. Франка, А. Тома, Ф. Галеви, И. Раффа, К. Черни, И. Мошелеса, Г. Бюлова, К. Таузига, Клары Шуман, Й. Иоахима, А. Вьетана, Г. Венявского, Дж. Рубини, М. Гарсиа, Полины Виардо-Гарсиа, Ант. Контского, Э. Ремени, Ф. Давида, Ф. Лауба, Л. Шпора, А. Дрейшока, Г. Эрнста, К. Унгер, К. Липиньского, Э. Михаловича, Г. Рихтера, Г. Зичи, Ф. Допплера, Р. Фолькмана, Р. Франца, О. Николаи, З. Дена, М. Калерджи, А. Литольфа, Д. Сгамбати, Й. Губаи, Оле Булля, Ж. Санд, В. Гюго, А. Дюма, Г. Гейне, Г. Гервега, А. Ламартина, Ф. Ламенне, Ж. де Нерваля, Ж. д'Ортига, Э. Легуве, Ж. Жанена, Ш. Сент-Бёва, Г. Х. Андерсена, К. Гуцкова, Г. Фрейтага, Ф. Геббеля, Ф. Грильпарцера, Г. Гофмана фон Фаллерслебена, Беттины фон Арним, П. Корнелиуса, Ф. Дингельштедта, Ш. Бодлера, Ф. Боденштедта, Г. Лаубе, Б. Ауэрбаха, Э. Кине, Э. Делакруа, В. Каульбаха, Ф. Ленбаха, Ари Шеффера, Э. Гильдербрандта, Р. Лемана, а также о письмах многих политических деятелей, ученых, артистов и др. Это поистине драгоценный источник, до

сих пор использованный крайне недостаточно. К тому же эти письма изданы Ла Марой удачнее, чем письма самого Листа. В тексте сравнительно мало пропусков, точно указаны даты и место написания, сделаны необходимые комментарии (78)[28]. Правда, количество писем, написанных Листу, еще больше, чем нам известно. Кое-что пропало, кое-что было уничтожено самим Листом. Немало писем к Листу продолжают оставаться неизданными, как не опубликован еще и ряд писем самого Листа[29]. Архивы и библиотеки, в которых хранится эпистолярный материал, связанный с Листом, изучены далеко не полностью. Достаточно сказать, что еще не опубликованы письма К. Витгенштейн к Листу, которые по объему, быть может, превышают все опубликованные до сего времени письма к Листу, вместе взятые. Разумеется, возможны и новые интересные находки. Например, ничего не известно о письмах матери Листа, которые, несомненно, были, или о письмах "подруги" (Агнессы Стрит-Клиндворт). Со временем, быть может, откроются и другие эпистолярные комплексы, имеющие непосредственное отношение к Листу.

В заключение характеристики эпистолярного круга источников следует упомянуть о чрезвычайно большой и ценной переписке различных лиц, в которой упоминается имя Листа. В этой переписке содержится так много верных отдельных наблюдений, метких замечаний и суждений о Листе, что лишь они одни могут послужить темой специального исследования.

Особенно важное значение имеет для нас переписка Адама Листа (отца великого музыканта) с Карлом Черни[30] и с некоторыми другими лицами. Не меньшего внимания заслуживают письма Чайковского к Н. Ф. фон Мекк и к П. Юргенсону, письма Бородина к жене, письма Глинки, Мусоргского, Балакирева, Глазунова, Стасова, Ант. Рубинштейна, Верстовского. Много существенного содержится и в переписке Вагнера с Бюловом, Шумана с Кларой Вик, Брамса с Кларой Вик, Мари д'Агу с Г. Гервегом, а также в письмах Грига к родителям, Бальзака к Ганской. Все эти письма чрезвычайно интересны для исследователя листовского творчества[31].

Следующий круг источников — это мемуары различных лиц, в большей или меньшей степени соприкасавшихся с Листом. Таких мемуаров существует великое множество; не все они представляют одинаковую ценность, ибо не так уж часто они бывают правдивы. Среди них есть более достоверные и менее достоверные, более подробные и менее подробные. Среди них есть подлинно содержательные, а есть и поверхностные, приводящие сотни житейских случаев, анекдотов и встреч и не прибавляющие все же ничего существенно нового к нашему представлению о Листе. Больше того: то, что рассказывают о Листе его современники, подчас исполнено противоречий. Друг рисует нам иного Листа, нежели враг. У каждого до известной степени был свой Лист. Однако сближая и сопоставляя "свидетельские показания" современников, вникая глубже в их сообщения о Листе, дружеские и враждебные, восторженные и сдержанные, благодушные и язвительные, мы можем восстановить истинный облик Листа — того Листа, который жил в окружении самых разных людей, того Листа, которого знали, любили или ненавидели его современники.

Из мемуарного круга материалов прежде всего следует выделить воспоминания людей, знавших Листа близко и ведших запись событий в форме дневников. Здесь на одно из первых мест нужно поставить мемуары и выдержки из дневников М. д'Агу, до сих пор в силу ряда причин недостаточно использованные в литературе о Листе. Это чрезвычайно интересный и важный материал, относящийся к эпохе становления гения Листа, но материал, требующий критического отношения (9; 430)[32]. Затем следует упомянуть о записях в дневниках К. Черни (см. 849)[33], И. Мошелеса, Ж. Санд и других, а также о воспоминаниях друга детства Листа венгерского писателя и журналиста А. Франкенбурга (18; 149, *60—67*; 150, *24—26*; 151; 335; 338; 397; 483). К сожалению, некоторые ценнейшие мемуарные источники этого рода не дошли до нас. Так, известно, что существовал дневник, который систематически вел отец Листа, Адам Лист. Дневник этот, по-видимому, находился в руках матери великого композитора, Анны Лист, и содержал, судя по сообщению современников, чрезвычайно важный материал о детских и отроческих годах Листа. Дневник был известен в 30-х годах прошлого столетия некоторым лицам, интересовавшимся биографическими сведениями о Листе, но затем он бесследно исчез[34].

Из воспоминаний более позднего времени на первое место следует поставить воспоминания о Листе А. Бородина, являющиеся ценнейшим музыкально-историческим материалом и содержащие замечательную характеристику Листа — человека и музыканта (см. 555; ср. 727, 2, п. 366, 368—370; там же, 3, п. 416, 418; там же, 4, п. 981; 553). Это вообще, быть может, лучшее из всего того, что было когда-либо написано о Листе. Стасов глубоко прав, говоря, что "более верных и художественных портретов Листа и его вседневной жизни не существует во всей европейской литературе" (801, 3, *474*). Действительно, личность Листа обрисована у Бородина исключительно живо, талантливо, правдиво и главное — с огромной любовью. В его воспоминаниях сочетается стремление к максимальной точности в изображении подлинных событий с выражением собственной оценки, а иногда и со стремлением усилить и прояснить ее в ряде обобщающих образов. Существенно, что эти мемуарные записи приближаются по своему харак-

теру к дневнику. Бородин писал свои воспоминания еще при жизни Листа, так сказать "по свежим следам", когда воспоминания еще не заслонились другими впечатлениями и переживаниями; они как бы сохраняют свежесть переживаний, свежесть настроений, с которыми столкнулся Бородин в Веймаре. Не менее существенно и то, что мемуары Бородина принадлежат перу человека с выдающимся литературным дарованием. Это обстоятельство наложило особый отпечаток на характер его высказываний, в которых жизненная правда воплощена в удивительно яркой художественной форме.

Далее следует указать на ряд мемуарных записей Стасова, сконцентрированных в таких работах, как "Училище правоведения сорок лет назад", "Письма из чужих краев", "Лист, Шуман и Берлиоз в России"; эти записи дают чрезвычайно много, особенно в плоскости обобщений и характеристики направленности художественной деятельности Листа.

Огромный интерес представляют также мемуарные записи о Листе (в некоторых случаях подробные, а иногда и совсем краткие) музыкантов, писателей, художников и артистов: М. Глинки, Мих. Виельгорского, А. Серова, Н. Римского-Корсакова, Ю. Арнольда, А. Герцена, М. Йокаи, К. Абрани, Г. Гейне, Г. Берлиоза, Г. Х. Андерсена, Э. Легуве, Ж. Санд, Ш. Сент-Бёва, К. Фарнгагена фон Энзе, П. Корнелиуса, Р. Лемана, К. Сен-Санса, В. д'Энди и других[35].

Своеобразный характер носят записи разных лиц, довольно близко соприкасавшихся с Листом в так называемый "веймарский период" его жизни и в более поздние годы. Здесь прежде всего следует упомянуть воспоминания А. фон Шорн, Ла Мары, Т. Бернгарди (410; 411; 258—260; 53)[36]. Это весьма интересный материал, но как первоисточник он имеет немало недостатков. В нем наряду с ценными фактами встречаются сведения чисто случайные: описания давно забытых и не имевших к Листу непосредственного отношения дел и событий. Многое в этих записях явно недостоверно, хотя ряд мелких деталей — в частности, рассказы о манерах, вкусах, житейских привычках Листа, о его обращении с людьми — изложен великолепно. Приходится поэтому с осторожностью выбирать из этих показаний.

Записи мемуарного характера оставлены также Вагнером, но они, как это часто бывает у Вагнера, характеризуют больше самого Вагнера — его убеждения, вкусы, — чем Листа (486; 559).

Обширную группу составляют мемуары учеников Листа, причем они затрагивают не только узкопианистические, но и общехудожественные вопросы. Из этой группы выделяются записки Марфы Степановны Сабининой (ученицы Листа в первый веймарский период), где дана обстоятельная характеристика как самого Листа — его творческой, исполнительской и пианистической деятельности, — так и всего его окружения в Веймаре (772а—в)[37], и воспоминания Александра Ильича Зилоти, содержащие ряд метких наблюдений и суждений о Листе — человеке, художнике и педагоге (621; 620, *43—73*). Большую ценность представляют также записи уроков молодого Листа, сделанные Августой Буасье, матерью одной из учениц Листа (62)[38]. Интересны и воспоминания Г. Бюлова, Э. Зауэра (8; 86; 87; 399, *160—179*), А. Гёллериха (184)[39], А. Страдаля, М. Розенталя, Ф. Вейнгартнера, Г. Зичи, В. Вейсхеймера, Хозе Вианы да Мотты, Э. Фэй и других, где содержится много важных сведений о художественных взглядах Листа, принципах его исполнительского искусства, методах преподавания и т. п.[40]. Эти мемуарные записи далеко не равноценны по своим литературным и методическим достоинствам, но все они, в большей или меньшей степени, прибавляют нечто новое к характеристике Листа.

Особняком в этой группе, да и вообще во всей литературе о Листе, стоит книга Ф. Кларка "Откровение Листа" ("Liszts Offenbarung") (243). Явно вымышленный, порой фантастический характер ее не подлежит никакому сомнению. Значительная часть книги изложена от лица самого Листа, причем великому художнику приписываются такие мысли, о которых он сам вряд ли имел когда-либо представление. Естественно, что эти "мемуары", изданные под столь интригующим заглавием, требуют к себе сугубо осторожного и критического отношения.

Следует, наконец, указать на воспоминания целого ряда лиц, встречавшихся с Листом в разные годы более или менее продолжительное время. Среди этой группы воспоминаний заслуживают внимания мемуарные записи Шандора Телеки[41], Янки Воль[42], В. Серовой, А. Костомаровой, А. Верещагина[43], В. Бесселя, Н. Гельбиг, М. Мейзенбург, гр. А. Аппони, Б. Шольца и др.[44]. Это воспоминания по разным вопросам; в них немало субъективного; в изложение нередко вкрадываются неточности; многое содержится лишь в виде намеков. Тем не менее сообщаемый в них фактический материал весьма ценен; без него подчас бывает трудно обойтись при разрешении некоторых вопросов творческой биографии Листа. К сожалению, в этой группе мемуаров встречаются и "воспоминания" скандального порядка вроде пресловутых "Воспоминаний казачки" ("Souvenirs d'une cosaque"); о них, быть может, не следовало бы и упоминать в серьезном исследовании о Листе 163[45]. Однако некоторые современные биографы Листа придают этому ничтожному литературному произведению известную значимость (например, даже такой крупный английский музыковед, как Э. Ньюмен, посвящает разбору этих "воспоминаний" целую главу своей книги о Листе — 339)[46]. Все это делается чаще всего из соображений сенсационного порядка, столь свойственных определенному типу биографической

литературы, и в некоторых случаях невольно приводит к утонченному надругательству над памятью о великом венгерском художнике. Пройти мимо этого факта, конечно, невозможно; так или иначе приходится давать ему соответствующую оценку.

Разумеется, и письма самого Листа, и письма к Листу, равно как и мемуарные записи, восстанавливающие по частям картину жизни и деятельности Листа, требуют привлечения широкого круга дополнительных материалов. Сюда относятся прежде всего многие архивные документы, опубликованные частично в старых биографиях и статьях о Листе, частично в различных журналах и книгах, вышедших за последние десятилетия во многих странах, а также некоторые документы, продолжающие оставаться неизданными; все эти материалы особенно важны для характеристики детства и юности Листа и для выяснения ряда подробностей о веймарском периоде его жизни. Затем следуют программы концертов Листа, дающие представление о характере и направленности его исполнительской деятельности — пианистической и дирижерской. Далее идут многочисленные хроникальные заметки в прессе и прочие материалы, позволяющие уточнить некоторые даты творческой биографии Листа. Специально характеризовать эти материалы в данном случае нет нужды; они использованы по мере необходимости в последующих главах.

В заключение нужно упомянуть о таких источниках, как статьи крупных музыкантов и художников, в которых дается суммарная оценка деятельности Листа (обрисовывается облик художника)[47], многочисленные стихотворения, посвященные Листу, и, наконец, повести и романы, в которых Лист выведен одним из героев[48]. Многие из них содержат вспомогательный материал немаловажного значения, игнорировать который было бы непростительно. Однако неправильно и преувеличивать значение этого материала. Особенно это относится к романам, в которых Лист фигурирует под собственным или вымышленным именем. К подавляющему большинству подобных произведений следует подходить с осторожностью. Здесь Листа-художника нет и в помине; есть лишь Лист-человек, причем нередко обрисованный лживо и тенденциозно. Вместо описания исторических особенностей эпохи и искусства Листа — смакование "донжуанских эпизодов", обширная коллекция сердечных увлечений, описание приключений и переживаний, чаще всего не представляющих значительного интереса для понимания творческой жизни художника. Сенсационные побуждения в этих романах, как правило, одерживают верх над здравым смыслом; крупицы истины тонут в ворохе претенциозных литературных нагромождений; многое просто поражает своей безнадежной пустотой и безвкусицей.

4

Обильный фактический материал о Листе, как мы видели, неравноценен по качеству и весьма разноречив; это связано как с мировоззрением и талантом лиц, писавших о Листе, так и с противоречивостью самой личности Листа. Следует прежде всего тщательно исследовать, понять и объяснить этот материал.

Лист прошел большой, трудный и исключительно сложный жизненный путь. Он был свидетелем — то взволнованным, то бесстрастным — величайших социальных потрясений и их последствий. Сравнительно незадолго до его рождения началась Великая французская революция. Его год рождения был годом наивысшего могущества Наполеона. Его детство совпало с эпохой торжествующей реакции, с мракобесием Священного Союза. Его отрочество и юность прошли в удушающей обстановке Реставрации. На глазах Листа совершился ряд буржуазных национально-освободительных революций: революция 1830 года в Париже, революция 1848—1849 годов в Венгрии и Германии. Лист был свидетелем восстания лионских ткачей, революционных выступлений французского народа в 1830-х годах. Лист был современником Кошута, Мадзини, Гарибальди; он пережил Парижскую коммуну, видел позор и унижение Франции, плоды господства Габсбургов в Венгрии.

Определить место Листа в столь сложной исторической эпохе, его истинное отношение к новому и старому, к социальным и художественным течениям его времени — это и значит подойти к разрешению вопроса.

Нельзя упускать из виду и ту историческую проверку творчества Листа (как и творчества всякого другого художника), которую произвело и производит время. Сейчас мы лучше видим как силу, так и слабость листовского творчества и можем произвести объективную, научную оценку всей его деятельности.

Нельзя также забывать о том, что Лист был человеком огромной культуры и широчайших интересов. Он не раз задумывался над тем, чему должна служить духовная деятельность, к чему должен стремиться человек. Его волновали не только судьбы искусства, но и судьбы мира, цивилизации. Он сознавал, что участь искусства неразрывно связана с участью человека, с условиями развития человеческой личности. Если деградирует человек, то деградирует и искусство. И вопрос — как спасти личность и духовное начало — был для Листа одним из самых животрепещущих вопросов.

Нельзя упускать из виду и то, что Лист, часто приходивший под влиянием неблагоприятных жизненных обстоятельств к пессимистическим выводам, никогда все же не терял веры в человека, в его достоинство, в его созидательные силы. Да, он бывал склонен к весьма грустным, скептическим размышлениям о человеческой природе. Вспомним хотя бы одно из его замечаний: "Справедливо говорится, что следует удивляться тому, что чему-то еще удивляешься. Бездарность, глупость, злоба, несправедливость — вещи естественные и встречаются постоянно. Однако, когда они обрушиваются нам на плечи, — мы наивно этому удивляемся, если только у нас не хватает здравого смысла быстро одуматься" (731, *75*). Или: "В течение моего десятилетнего пребывания в Веймаре я убедился, как мало людей на здешнем свете..." (156а, II, *55*). Порой он даже начинал сомневаться во всем, что происходит вокруг. И жизнь начинала представляться ему беспорядочной игрой непостижимых сил. Но вместе с тем он неизменно оставался верен идеалам гуманизма, признавал самодовлеющую ценность человеческой личности, всегда защищал идею прогресса искусства, которую связывал с общественным прогрессом. Его воля, его мировоззрение были в основе своей оптимистичны.

Естественно, что перед исследователем, стремящимся к глубокому и всестороннему изучению жизненного и творческого пути Листа, встают многообразные и сложные задачи.

Исходным моментом в процессе исследования является признание связи Листа с общественным движением его времени, с историческим развитием его родины и тех европейских стран (Германия, Франция, Италия), в которых он подолгу жил. Отсюда задача восстановления социально-исторической среды, обстановки, в которой творил и действовал великий художник, задача уяснения идейного генезиса его произведений.

Необходимо полностью выявить отношение Листа к горячо любимой им родине, которую он еще в детстве был вынужден покинуть на многие годы, но с которой у него всегда были связаны лучшие помыслы и желания. Пришло время покончить с легендой о Листе как о музыканте "без роду и племени", как о "бродячем артисте", равнодушном к судьбам своей отчизны. Пора во весь голос сказать об огромном значении творческой деятельности Листа для становления и развития венгерской национальной музыкальной школы, а также для развития других национальных музыкальных культур. Пора, наконец, понять, что исключительно плодотворная и благородная деятельность Листа в других странах была возможна только потому, что он был полон самых высоких патриотических стремлений, что он, где-то в основе своей, всегда оставался в е н г е р с к и м художником[49]. В самом деле: нельзя представлять себе художественную деятельность Листа и многие созданные им вдохновенные героические образы в отрыве от свободолюбивых национальных идеалов его народа и национальных особенностей венгерского искусства XIX века. Глубокий интерес Листа к Венгрии, к ее общественной и музыкальной жизни никогда не иссякал. Он заметен не только в молодости (в годы странствий) и в зрелости (в Веймаре, при работе над циклом "Венгерских рапсодий", симфонической поэмой "Венгрия" и "Гранской мессой"), но и в последние годы его жизни. Именно в этот период краха многих иллюзий Лист, разочарованный результатами своей деятельности в Веймаре, принимает активное участие в строительстве музыкальной культуры Венгрии. И это участие в общественной жизни родной страны помогает ему вновь обрести уверенность в своих силах и убежденно отстаивать прогрессивные идеи.

Следует также определить связи Листа с французской культурой (в частности, с утопическим социализмом и французским романтизмом) и с немецким искусством, дать всестороннюю характеристику той поистине титанической борьбе, которую Лист как новатор вел за программную музыку.

Немало лет, и лет важных, когда формировалось мировоззрение и складывались творческие и пианистические принципы, Лист провел во Франции, и забывать об этом было бы непростительной ошибкой. Но подойти к изучению данного вопроса можно лишь через выяснение исторической обстановки, сложившейся во Франции в конце двадцатых и в начале тридцатых годов прошлого столетия, в частности через изучение июльской революции, явившейся значительным событием на жизненном пути молодого Листа. Нередко связи Листа с французской культурой рассматривались весьма поверхностно, в плане заимствования Листом тех или иных идей у французских романтиков. Существовало мнение, что сам Лист не очень-то заботился о выработке своего мировоззрения, что он был крайне непритязателен в своих идейных симпатиях и попросту брал "напрокат" казавшиеся ему интересными суждения. Мысль, свидетельствующая о непонимании характера Листа и основной направленности его деятельности! Лист был художником, постоянно размышлявшим как над проблемами развития своего искусства, так и над ходом общественной жизни. Он всегда стремился философски обосновать принципы своего творчества и исполнительства. Человек живой и общительный, он, конечно, впитывал все близкое ему по духу из окружавшей его действительности, но это было не пассивное восприятие, а активная переработка материала. Здесь были налицо взаимосвязь, живое взаимодействие, и если справедливо сказать, что некоторые французские романтики воздействовали в той или иной степени на Листа, то не менее верно и то, что Лист сам воздействовал на них, а в ряде случаев (как, например, с Ж. Санд) оказывал сильнейшее влияние. Эстетические взгляды Листа не были поверхностно заимствованными, привнесенными извне и по-ученически им усвоенными. Они возникали у него как взгляды собственные, органически вырастая на основе творческой практики. Лист ощущал их не как нечто чуждое, инородное, а как достояние своего собственного "я". Вот почему взаимоотношения Листа с французскими романтиками надлежит рассматривать именно под этим углом зрения, уделяя особенное внимание связям Листа с сенсимонистами, в общении с которыми великий художник воспринял многие передовые идеи своего времени.

Вслед за тем представляется также необходимым как можно полнее исследовать тот период жизни Листа, который в буквальном и в переносном смысле слова можно назвать "годами странствий" и который сам Лист определял как период "шумной жизни" ("Saus und Braus"). Это время чрезвычайно важное не только для раскрытия характера исполнительского искусства Листа, но и для уяснения генезиса его творческих планов.

Далее максимальное внимание следует уделить "веймарским годам", когда Лист пришел в непосредственное и теснейшее соприкосновение с немецкой культурой. Здесь у исследователя может возникнуть ряд вопросов, связанных с характером программных замыслов Листа, с направленностью его творческого метода, с процессом творчества, словом, со всем тем, что Лист считал самым существенным в своей жизни ("обновление музыки путем ее внутренней связи с поэзией" и "освобождение индивидуального содержания от схематизма"). Нельзя пройти мимо непримиримой борьбы Листа с формализмом, мимо его постоянного стремления к расширению и обогащению средств музыкального искусства. Нельзя оставаться равнодушным к ожесточенным нападкам, которым подвергались его лучшие произведения, к тому подчас бешеному сопротивлению, которые встречал он при проведении в жизнь своих ныне общепринятых художественных принципов. Его огромная работа по перестройке оперного дела в Германии (приближение оперного искусства к запросам народа) и пропаганде новых произведений, его активное участие в организации "Всеобщего немецкого музыкального союза", сыгравшего значительную роль в общественно-музыкальной жизни Германии, его бескорыстная помощь многим немецким музы-

кантам, его страстные протесты против узаконенных несправедливостей — все это должно находиться в поле зрения исследователя и быть предметом пристального изучения.

Нельзя также оставить без внимания многообразные связи Листа с Италией, ее искусством, бытом и нравами.

Огромное значение имеет и объективное рассмотрение той кипучей деятельности, которую Лист вел с целью укрепления различных национальных культур (помощь Сметане, Григу, Франку, Альбенису и др.), а также последовательное выявление всех взаимосвязей Листа с русской музыкальной культурой.

Наконец, перед исследователем стоит задача всестороннего анализа листовского пианизма, выяснения конкретных исторических причин его эволюции. Тема "пианизм Листа" является неотъемлемой частью творческой биографии великого венгерского музыканта. Лист не расставался с фортепиано всю жизнь, начиная с раннего детства и кончая последними днями. Фортепиано было, как он сам не раз признавался, его "я", его "языком", его "жизнью". Этому инструменту поверял он все свои "помыслы, грезы, страдания и радости" (291, II, *151*). Ясно, что подлинно научное исследование должно считать эту тему одной из самых важных, основных тем биографии Листа. Развитие пианизма Листа — процесс глубоко органичный и цельный. В нем заметно выделяются несколько периодов, неравноценных по величине и значению, но по-своему интересных и преисполненных высоких намерений. Несмотря на различие господствующих тенденций, эти периоды естественно примыкают друг к другу, как бы выливаются один из другого. Даже начало и конец, кажущиеся нам столь противоположными, в чем-то смыкаются, и не совсем неправы те, которые усматривают в листовской старости "мост к детству". Вот почему только вживаясь во все пианистическое творчество Листа целиком и ни на минуту не упуская из виду связи, существующей между различными стадиями в эволюции его творческой личности, можно понять и оценить несравненное пианистическое искусство Листа. В последнем почти нет ничего такого, мимо чего можно было бы пройти без внимания; в сущности, каждая мелочь в нем необходима, и по-настоящему постичь его можно лишь во всей его полноте.

Разумеется, эти задачи, которыми, кстати, далеко не исчерпываются все проблемы, возникающие в процессе изучения творчества Листа, возможно разрешить лишь коллективной работой исследователей, живущих в разных странах, — при самом тщательном анализе первоисточников и максимально бережном, полном уважения и вместе с тем достаточно критическом отношении к уже написанному о Листе теми или другими лицами. Лист жил, и подчас подолгу, в разных местах, бывал чуть ли не во всех странах Европы, и повсюду, при желании, нетрудно обнаружить более или менее обширные материалы и документы, факты и сведения, связанные с его творческой деятельностью. Объединить свои усилия по освоению этого материала, заново изучить индивидуальность Листа, его творческое наследие, снять с Листа несправедливые обвинения в поверхностном, неполноценном творчестве, от которых он еще при жизни своей тяжело страдал, — таковы насущные задачи, стоящие перед исследователями листовского искусства.

Автор будет счастлив, если его труд, отнюдь не претендующий на исчерпывающее разрешение затронутых вопросов, войдет хотя бы небольшой частицей в эту коллективную листиану и облегчит понимание удивительно яркой, многогранной и сложной личности Листа.

ЧАСТЬ I

ЖИЗНЬ И ТВОРЧЕСТВО

Глава первая

НА РОДИНЕ

Широко раскинулись венгерские степи. Летом зеленели здесь пастбища, раскачивались желтые колосья пшеницы; зимой нависали тяжелые тучи, бушевала непогода, заметая пути и покрывая все густой, ослепительной пеленой снега. Незаметными и заброшенными казались в этом безбрежном как море просторе маленькие убогие деревушки, боязливо прижавшиеся к земле. На востоке и в центральной части страны встречались они сравнительно редко; на западе, за Дунаем, где однообразная равнина сменялась живописными холмами, располагались ближе друг к другу. В одной из таких деревушек, по названию Доборьян (Рейдинг), находившейся на западе страны, неподалеку от города Шопрона (Эденбурга), 22 октября 1811 года родился мальчик[1], которому суждено было сыграть исключительную роль в развитии музыкального искусства.

В то время Венгрия переживала один из самых трагических периодов своей истории. Отсталая, еще крепко связанная пережитками Средневековья страна изнывала под игом Габсбургов. Австрийский император Франц I, продолжая жестокие традиции своих предков, создал повсеместно атмосферу настоящего террора. Он беспощадно расправился с революционно-демократической группой Мартиновича, которая боролась не только за венгерскую независимость, но и за уничтожение крепостного права, за общественное переустройство Венгрии, за провозглашение республики. Он еще более усилил экономический и политический гнет, нависший над многострадальным венгерским народом. Под предлогом искоренения "крамолы" (чего, кстати, страстно желали и венгерские магнаты, боявшиеся революции) он установил в стране жесткий, суровый полицейский режим. Настало царство произвола, ничем не прикрытой реакции. Всякое стремление к свободе и национальной независимости безжалостно подавлялось. Людей ссылали, сажали в тюрьмы; цензура свирепствовала; какие бы то ни было собрания возбранялись. Венгерский язык был запрещен, школы отданы под безраздельный контроль католического духовенства. Из университета изгоняли профессоров, замеченных в малейшем вольнодумстве. Неумолимая железная рука имперского правительства все больше и больше сдавливала венгерскую экономику и культуру; человеческая индивидуальность буквально задыхалась в тисках габсбургского полицейского бюрократизма.

Последующие годы (в которые как раз проходит детство Листа) не принесли облегчения венгерскому народу. Венгрии, пережившей немало, предстояло перенести еще более страшные времена. Император окружил себя самыми реакционными министрами, среди которых первую роль играл князь Меттерних. Это был закоренелый мракобес, душитель всякой свободы, в том числе и свободы венгерской. Говоря словами Петефи, на венгерскую нацию были надеты "одежды унижения и позора", наложено "клеймо бесправия". Богатейшая по природным данным страна, поля которой — "плодородный океан", а горы — "клады", превратилась в опустошенный, обездоленный край (719, 1, *481*):

Но народ средь нив богатых
Ходит сиротой в заплатах,
Терпит голод, униженье
И идет к уничтоженью.

Особенно тяжелым было положение венгерских крестьян. Они испытывали двойной гнет — как со стороны тиранической деспотии Габсбургов, так и со стороны венгерских аристократов-феодалов. Крестьяне бедствовали, пухли от голода или разбегались. Их ловили и в назидание другим жестоко наказывали — пороли, били батогами, арестовывали, накладывали на руки и на ноги колодки, сажали в цепи. Плетка по их спинам гуляла чаще, чем по спинам животных. А. И. Тургенев, посетивший Венгрию в 1804 году, писал: "Здесь простой народ или мужики и к народу не причисляются, а только одно духовенство, магнаты и дворянство составляют народ; последние сии три класса не платят никаких податей, и привилегии дворян простираются до того, что есть ли какой-нибудь магнат убьет мужика, его не смеет никто арестовать и он пользуется свободою неограниченною до тех пор, пока не осудят его, что почти никогда не случается, потому что обыкновенно одерживает верх право сильного или богатого" (752, 4, *39*). И фактически и юридически крестьяне находились в полной зависимости от хозяев-феодалов: они работали на своих помещиков как каторжные, отрабатывали барщину, платили огромные налоги и, так и не получив для себя и своей семьи даже клочка земли, умирали. Почти все просторы плодородных венгерских земель занимали богатые дворянские владения, а миллионы крестьянских хозяйств ютились вокруг них, влача самое жалкое, беспросветное существование (721, *102*; 720, 1, *264*):

Счастливцы живут в изобилье —
Объелись и все-таки жрут,
А бедные дети отчизны
В то время от голода мрут!

Изо дня в день росло общее обнищание, а вместе с ним и отчаяние. В стране царил безудержный произвол, свирепствовали повальные болезни. Творившая суд и расправу правящая клика и не думала о том, чтобы как-то облегчить положение голодающего, обездоленного крестьянства.

Уже в раннем детстве мог наблюдать Лист эти мерзкие, постыдные стороны венгерской действительности.

В то же время Лист собственными глазами видел роскошь дворянских поместий, в частности внешнее великолепие резиденции самого богатого магната Венгрии князя Николая Эстергази, у которого долгие годы находился в услужении отец Листа. Вероятно, Лист вскоре узнал и истинное происхождение этой чуть ли не королевской роскоши, купленной ценой венгерской свободы. Еще были живы в народе предания национально-освободительной войны против иноземного гнета, которую вел Ференц Ракоци. Еще распевались в деревнях песни куруцев, славных солдат армии Ракоци, проклинавшие предателей и изменников венгерского народа. Трудно было скрыть от народа ужасы, которые творились после поражения восстания. Чуткий, впечатлительный от природы мальчик, слушая рассказы старших, немало страдал, видя вокруг себя явления узаконенной несправедливости. Тем более что по своему социальному положению он должен был воспринимать их особенно остро и болезненно.

В этой связи необходимо упомянуть об одной легенде, прочно обосновавшейся в литературе о Листе. Это легенда о якобы аристократическом происхождении великого музыканта, на которую ссылаются многие биографы Листа. Генеалогическое древо Листа обычно возводят к одному старинному дворянскому роду, некогда знатному, богатому и игравшему значительную роль в истории Венгрии (см. 367, I, *4—5*; 238, *9* и др.). Да и сам Лист, по-видимому, был склонен верить этой легенде. Во всяком случае он как-то писал М. д'Агу из Венгрии, что если бы он очень интересовался своим аристократическим происхождением, то мог бы легко отстоять свои права (108, I, *331, 347*).

Однако подлинные документы, и в первую очередь самые надежные из них — акты рождения, разрушают этот генеалогический вымысел. Вот почему и потерпел не-

удачу сам Лист, пытавшийся в 1840-х годах установить факт своего "благородного происхождения" (с целью легализации положения своих детей). То, чего не было в действительности, нельзя было и обнаружить.

Среди четырех поколений предков Листа, которые удалось установить при исследовании (дальнейшее продвижение "в глубь веков" оказалось невозможным из-за отсутствия архивных материалов, погибших еще в XVI—XVII столетиях), чаще всего встречаются простые крестьяне и ремесленники — часовые мастера, пекари, ткачи.

Прадед композитора, Себастьян (Шебештьен) Лист, как большинство деревенских жителей, занимался земледелием и долгое время находился на военной службе в низшем чине; он умер в 1793 году в девяностолетнем возрасте. Дед композитора, Георг (Дьёрдь) Адам Лист, родившийся в 1755 году в деревне Райка, много лет тянул служебную лямку у князей Эстергази. Кем только он не был. И земледельцем, и ткачом, и фабричным весовщиком, и школьным учителем, и мелким чиновником. Одаренный редкими музыкальными способностями (достаточно сказать, что он играл на скрипке и органе, дирижировал оркестром, хором и т. д.), он так и не мог развернуть их из-за тяжелых жизненных обстоятельств. Высшая должность, до которой он дослужился у своего хозяина, была должность писаря, которому лишь изредка, в порядке любительства, разрешалось руководить хором или небольшим домашним оркестром; много лет исполнял он также обязанности органиста. Георг Адам Лист был человеком пылкого, беспокойного нрава. Не раз, проявляя необычайную разносторонность и ловкость, пытался он выйти из того подневольного положения, в котором находился в доме Эстергази. Но это ему так и не удалось. Он был женат трижды и имел в общей сложности двадцать семь детей. Крайне нуждаясь, он, естественно, не мог дать своим детям сколько-нибудь приличного образования. Даже самый ярко и разносторонне одаренный в музыкальном отношении сын его (от первого брака) Адам Лист был вынужден пойти по стопам отца и наняться в услужение все к тем же князьям Эстергази. Умер Георг Адам Лист в 1844 году, немного не дожив до девяноста лет.

Адам Лист, родившийся в 1776 году в деревне Немешвёльдьи[2], был, как свидетельствуют письма и воспоминания современников, человек умный, энергичный, обладал незаурядными способностями. Он играл на клавире, скрипке и виолончели, неплохо пел и одно время даже сочинял музыку[3]. По словам Ф. Листа, отец его принимал участие "в качестве любителя за виолончельным пультом в частых придворных концертах" князя Эстергази, пел в хоре и в течение нескольких лет находился почти в ежедневном общении с Й. Гайдном, который руководил этими концертами (см. 156а, II, *379—380*). Он был также хорошо знаком с И. Гуммелем и Л. Керубини, не раз встречаясь с ними в период 1804—1811 годов в придворной капелле Эстергази.

С ранних лет мечтал Адам Лист о карьере музыканта, о широкой артистической деятельности. Однако тяжелые жизненные условия и стесненные материальные обстоятельства заставили его пойти по иному пути. Скрепя сердце вынужден был он поступить на службу к богатому магнату, где преуспел еще меньше, чем его отец, Георг Адам Лист.

Биографы Ф. Листа пытались и вокруг Адама Листа создать своеобразную легенду, социальный смысл которой весьма ясен. Почти во всех книгах отец музыканта фигурирует как управляющий одним из имений князя Эстергази. Отношения его с хозяином обычно рисуются в самом розовом свете: князь Эстергази-де хорошо относился к своему подчиненному, а Адам Лист был всегда доволен своей службой. Но факты опровергают и эту легенду. Во-первых, Адам Лист никогда не был "управляющим имением"; до этого ранга его "возвысили" биографы, пытавшиеся "облагородить" его занятия. В начале своей служебной деятельности Адам Лист находился на самой мелкой, можно сказать черной хозяйственной работе в Кишмартоне (Эйзенштадте); впоследствии он получил "повышение", став смотрителем овчарни в деревне Доборьян, принадлежавшей князю Эстергази. Это подтверждается как сохранившимися подлинными документами Адама Листа, где он значится как "ovium Rationista", так и письмами самого Ф. Листа, в которых последний не без иронии сообщает, что отец его "осуществлял надзор за 30 000 овец князя Эстергази" (см. 152, *32*). Во-вторых, Адам Лист никогда не был удовлетворен своей службой. Больше того: он ненавидел ее. Бывали моменты, когда он приходил в полнейшее отчаяние от своего безотрадного положения. Именно таким было его состояние в 1808—1809 годах (то есть незадолго до женитьбы на Анне Лагер), когда он не по своей воле переехал в Доборьян и тем самым лишился даже той небольшой отдушины, которой являлась для него музыкальная жизнь в Кишмартоне.

Биографы Листа до сих пор не уделяли достаточного внимания отцу великого музыканта. Сведения о его жизни неполны, неточны, чаще всего носят случайный характер. Еще меньше интереса проявляли исследователи к матери Листа. Познания о ней обычно ограничиваются тем, что она была дочерью булочника из австрийского города Кремса, обладала "добрым серд-

цем", "хорошим нравом" и рядом других чисто домашних добродетелей. Тем самым ее как бы молчаливо признали существом бесцветным, мало чем примечательным и, стало быть, не сыгравшим в жизни Листа значительной роли. В действительности же она была женщиной с сильным характером, по-своему очень одаренной, трудолюбивой, обладавшей незаурядным умом и практической инициативой. Она отличалась живой впечатлительностью, любознательностью. Опубликованные в 1918 году письма Листа к матери, равно как и дополнительные эпистолярные материалы, изданные в 1950 году, ярко обрисовывают ее роль в жизни сына (см. 161; 476). Если Адам Лист был воспитателем и наставником сына в годы детства и отрочества, то мать являлась его другом и помощником в последующее время. Не раз поддерживала она сына и словом и делом в трудные минуты жизни, принимая на себя всю сложность мелких житейских забот. Не раз, особенно в "годы странствий", была (вместе с близким другом Листа Ламбером Массаром) его поверенным и посредником в сношениях с парижским художественным миром: встречалась по его просьбе с различными музыкантами (в том числе с Г. Берлиозом и Ф. Шопеном), издателями (М. Шлезингером и др.), писателями (Ж. Санд). Она снабжала Листа необходимыми нотами и книгами, пересылала ему корректуры издававшихся произведений, вела по его просьбе деловые переговоры. Чуткая ко всему выдающемуся, хотя и малообразованная, она сумела воспитать в сыне отвращение ко всякой пошлости, к стяжательству и своекорыстию и развила в нем чувство подлинного уважения к духовным ценностям.

Лист относился к матери с исключительным обожанием и преклонением. Он нежно любил ее и до конца дней вспоминал о ней с чувством глубокой благодарности. Достаточно хотя бы бегло перелистать многочисленные письма Листа, чтобы понять, какое большое место занимала мать в его жизни, какой трогательной любовью она была окружена и какое уважение к себе сумела она внушить всем близким и знакомым сына[4].

*

Детство Листа было нелегким. Родители его жили бедно, и скудного жалованья, которое получал Адам Лист, едва хватало на пропитание семьи. Домик их состоял всего лишь из одной небольшой, невысокой жилой комнаты, кухни и прихожей; впрочем, и он принадлежал не им, а князю Эстергази. Внутренняя обстановка комнаты была более чем скромной: простая кровать, на которой Лист родился, маленький столик, стоявший перед единственным узким решетчатым окном, грубая деревянная скамья, несколько стульев и предметов домашнего обихода — вот все, чем располагали родители Листа. Впоследствии в домике появился еще небольшой спинет (подаренный одним богатым купцом), на котором мальчик играл в течение двух лет.

Лист был ребенком тихим, замкнутым, скорее мечтательного, чем бурно-общительного характера. Пожалуй, больше всего он любил бывать один, редко отзывался на просьбы сверстников, звавших его играть с ними во дворе, предпочитая гулять в одиночестве. Он рос хилым и слабым, часто чувствовал себя утомленным, периодами серьезно хворал. Но нежные заботы родителей, пристальное внимание и, главное, целительный деревенский воздух укрепили с годами его здоровье. Известно, что всю свою последующую жизнь вплоть до глубокой старости Лист отличался удивительным, можно сказать железным здоровьем. Он почти никогда не болел, не прибегал ни к каким ограничениям в жизненном режиме и крайне редко жаловался на недомогание.

Детские годы Листа — и это чрезвычайно важно — были овеяны деревенскими впечатлениями. О некоторых из них он сам впоследствии писал, о некоторых мы можем судить по другим источникам. Прежде всего надолго запомнились ему картины могучей венгерской природы: "широкая степь, где на свободе паслись мирные стада", "лес, откуда раздавался клич охотника", "низвергающийся по скалам Дунай" (см. 291, II, *223*; ср. 294, *233*). С особенной наблюдательностью и пытливостью воспринимал он смену времен года, "вечный круговорот природы" и связанные с ним изменения в укладе деревенской жизни. Пласт за пластом откладываются в нем впечатления, идущие от внешнего мира. Среди "меняющей свой лик" природы Лист чувствует себя легко и свободно. И никогда потом, ни в горах Швейцарии, ни в Италии, ни в других странах, не испытывает он подобного чувства естественного слияния с окружающим миром.

Вообще с годами любовь Листа к природе заметно ослабевает. Если в тридцатых и сороковых годах он все еще поглощен содержанием "величественной природы" и мастерски звукописует ее в своих фортепианных произведениях (например, в "Альбоме путешественника", "Романтической фантазии на швейцарские темы", "Годах странствий"), то уже к середине пятидесятых годов он становится к ней почти равнодушным (см. 158, IV, *209—210*). Природу все больше заменяют в его духовном мире живопись, литература, философия.

На всю жизнь запали в душу Листа и впечатления от венгерской народной музыки. Это живое и разнообразное искусство — песни, пляски — было для него как бы дыханием самой жизни, властно вовлекавшей каждого в свой мощный поток. Особенно любил маленький Лист, когда через его родную деревню, по пыльной дороге на Шопрон, проходили группы кочующих цыган. Для него это было событием. Обычно цыгане располагались на окраине деревни, и тогда сонная жизнь Доборьяна оживлялась. Мальчик часами мог слушать игру цыганских бродячих скрипачей, исполнявших музыку, которую, как говорил ему отец, никто не сочинял и которая возникла сама по себе в недрах народа.

Слушай скрипки нашей звуки!
Сколько слез в них, сколько муки!
Четырьмя ее струнами
Власть добыта над сердцами!
Вот — с весною неразлучный
Соловьиный рокот звучный;
Вот — сиротки плач унылый
Над родительской могилой!

Слушай, слушай! Смолкли стоны,
Раздались иные тоны:
В них звучит, к войскам взывая,
Песнь Ракоци боевая.
Тут и суд с прощеньем вместе,
И борьба на поле чести,
И обет вернуть свободу
Вновь мадьярскому народу!

Слушай, слушай! В скрипке живы
Все народные мотивы!
Смех, и радости, и горе
В них смешались в вечном споре[5].

Впоследствии Лист часто вспоминал и играл на фортепиано слышанные им в детстве народные мелодии. Они заронили в сознание мальчика семена, из которых развились многие элементы его будущих творений.

С ранних лет полюбил Лист музыку Бетховена, ее удивительную свежесть, эмоциональность и действенность. Бетховен, портрет которого постоянно висел у него в детстве над кроватью, на всю жизнь остался его любимым композитором.

Маленькому Листу было около пяти лет, когда он обнаружил исключительные музыкальные способности. Некоторое время спустя отец начал давать ему регулярные уроки игры на клавире; и эти занятия, по-видимому, были одинаково приятны как учителю, так и ученику. Одновременно проходили уроки органной игры на маленьком органе, стоявшем в деревенской церкви. Пристально следя за развитием таланта сына, отец вел систематический дневник его занятий. Среди сделанных записей сохранилась и следующая, ясно устанавливающая момент начала занятий Листа музыкой. "Однажды, — пишет отец, — когда ему было шесть лет, я играл концерт [*cis-moll*] Риса; Ференц стоял у рояля и слушал с напряженным вниманием. Вечером, возвращаясь из сада, он пропел довольно трудную тему концерта. Мы попросили его повторить еще раз. Мальчик не знал, что поет, но повторил безошибочно. Это было пер-

вым проявлением его таланта. Он непрерывно просил, чтобы я начал учить его..." (см. 665, *15* ; 450, *9*)[6].

Менее чем за год мальчик сделал такие большие успехи, что отец стал смотреть на него прямо как на чудо. Пуцци (так часто звали Листа в детстве) не только очень быстро усвоил нотную грамоту и основные пианистические приемы, но вскоре стал совершенно свободно играть с листа и импровизировать на любые заданные темы. Талант импровизации, впоследствии столь прославивший Листа, проявился у него буквально с первых шагов обучения.

Иначе обстояло дело с общим образованием. Так как школы в родной деревне Листа, как и в большинстве венгерских деревень, в то время не было, то мальчик вынужден был учиться у местного деревенского капеллана Рорера, обладавшего весьма скудными познаниями. По свидетельству самого Листа, в детстве он научился лишь читать, писать и считать: все остальные знания, которыми он позднее обладал, он приобрел самоучкой.

Особенно прискорбно было то, что учитель, у которого занимался мальчик, не владел венгерским языком. Поэтому Лист в детские годы мог научиться говорить, читать и писать только по-немецки (в доме также говорили преимущественно на немецком языке) — обстоятельство, сыгравшее в его дальнейшей жизни немаловажную роль.

Вообще занятия с Рорером не были систематическими и не строились по какой-либо определенной программе. Лист не проходил ни истории, ни литературы, ни математики, ни других предметов в обычном объеме. Позднее он не раз сожалел об этом, терзаясь мыслью о недостаточности своих знаний. Впрочем, отсутствие школьного образования имело и свои плюсы, ибо Лист был избавлен в детстве от нивелирующего и принижающего влияния католического школьного распорядка и по сравнению с другими детьми пользовался большей свободой (см. 268).

Маленький Лист так поражал своей игрой, что у отца довольно скоро явилась мысль показать его широкому кругу слушателей. К тому же в поисках выхода из затруднительного материального положения он мечтал сделать сына "вундеркиндом", "вторым Моцартом". Уже в сентябре 1819 года, не достигнув восьмилетнего возраста, Лист выступал в Бадене — курортном местечке, неподалеку от Вены; несколько позднее играл в Кишмартоне (Эйзенштадте), вызвав всеобщее удивление. Наконец в октябре 1820 года Лист впервые выступил публично в большом открытом концерте в Шопроне (с исполнением концерта *Es-dur* Ф. Риса и со свободной импровизацией на любимые публикой темы), а 26 ноября того же года с исключительным успехом играл в Пожони (Пресбурге, ныне Братислава). О концерте в Пожони сохранился отзыв, напечатанный в городской газете через два дня после концерта. Приводим здесь его (как первое сообщение периодической прессы о Листе) полностью:

"В минувшее воскресенье, 26 [ноября с. г.], в полдень, девятилетний виртуоз Франц Лист имел честь выступать перед многочисленным обществом местного высокого дворянства, а также нескольких любителей искусства, в доме его высокородия господина графа Михаила Эстергази. Исключительная законченность этого артиста, а также его быстрое овладение труднейшими произведениями, выразившееся в том, что он играл с листа все, что ему было предложено, возбудили всеобщее восхищение и дают право ожидать великолепных успехов в будущем" (119в)[7].

Талант мальчика был столь велик, что даже не склонные обычно к благотворительности венгерские магнаты призадумались и некоторые из них решили оказать ему материальную помощь в виде ежегодной денежной субсидии, рассчитанной на шесть лет. Надо сказать, что Адам Лист по совету друзей не раз обращался за денежной помощью к своему хозяину, князю Николаю Эстергази. Он ссылался при этом на необыкновенный талант сына и на его поистине беспримерные успехи. "За двадцать два месяца, — не без гордости писал Адам Лист своему сиятельному хозяину, прося его о переводе в Вену, — с легкостью справиться с труднейшими местами в произведениях Баха, Моцарта, Бетховена, Клементи, Гуммеля, Крамера и т. д., уметь без ошибок и точно, в строгом темпе играть с листа любые, даже самые трудные фортепианные

пьесы — это, насколько я разбираюсь в музыке, нужно рассматривать как развитие огромными шагами" (665, *14*). Он доказывал князю, что для того, чтобы получить широкое образование, "познать эстетическую красоту и дух музыкального произведения", "исполнять и создавать музыкальные произведения", необходимо еще — "кроме основательных теоретических и практических занятий" — "изучение иностранного языка", а также "общение с хорошим педагогом" (здесь и далее см. 139, *430—436*). Он настойчиво убеждал его, что все это возможно осуществить лишь в том случае, если "послать мальчика в Вену, в надежное место, где он мог бы помимо питания получить хорошее нравственное воспитание", если "брать уроки у отличного педагога, который хотя бы три раза в неделю внимательно учил мальчика", если кроме педагога "кто-нибудь из знающих дело наблюдал бы за развитием мальчика, так как педагоги часто бывают безразличными к воспитанию ребенка". Адам Лист указывал также, что для "быстрого развития" мальчику следует еще время от времени "слушать церковную музыку, оперу, общественные и домашние концерты" и что для этого "нужен специальный человек", что "крайне нецелесообразно оставлять мальчика в таком большом городе на самого себя..." Но все было тщетно. Князь Николай Эстергази оставался равнодушным к делам своего служащего и не давал на его просьбы никакого ответа. Даже блистательные концерты маленького Листа в Шопроне и Пожони не изменили отношения этого сухого и черствого человека. Правда, в группе меценатов, оказавших материальную поддержку Листу, находился и один из членов семейства Эстергази, но то был не всесильный князь Николай Эстергази, причисляемый, кстати, многими исследователями к разряду "страстных любителей музыки". Вот почему Лист всегда гневно протестовал, когда слышал разговоры о "доброте" и "меценатской помощи" князя Николая Эстергази. А весьма распространенный в музыкальной литературе рассказ о том, что князь Эстергази якобы подарил ему после концерта в Кишмартоне 50 дукатов, прямо называл "выдумкой"[8].

Однако помощь, оказанная маленькому виртуозу, могла лишь временно предотвратить угрожавшую отцу Листа материальную катастрофу. Издержки на обучение мальчика значительно превысили все возможности Адама Листа (включая и денежную субсидию), которому не только было отказано в платном отпуске, необходимом для сопровождения сына, но и вообще было указано на нежелательность каких бы то ни было отлучек с работы. Положение становилось крайне затруднительным. Отец ни одной минуты не сомневался в том, что сыну его предстоит блестящая будущность. Он сознавал также, что только строгое профессиональное обучение может превратить его сына из вундеркинда в полноценного художника. Но он никак не решался отпустить сына одного в большой город. Снова просит он своего хозяина о переводе на службу в Вену, где можно было лучше и легче всего обеспечить дальнейшее обучение мальчика. Однако эта просьба, как и предыдущие, была оставлена князем без внимания. И Адам Лист вынужден решиться на смелый шаг. Опасаясь отправить мальчика одного и не желая оставить без своего контроля его обучение, он жертвует всеми своими трудовыми сбережениями и небольшим состоянием жены и, рискуя потерять место, со всей семьей переезжает в Вену.

В то время Вена была одним из самых примечательных европейских городов. Она как в фокусе отражала все контрасты и противоречия "лоскутной" австро-венгерской монархии. Здесь скрещивались разнообразные национальные элементы: австрийские, немецкие, чешские, словацкие, венгерские. Упорное, жестокое онемечивание не могло подавить неугасимого стремления народов, населявших империю Габсбургов, к свободному выявлению своего национального духа. В домах, на площадях и улицах города, на многочисленных народных гуляньях в Пратере можно было услышать не только немецкие, но и славянские мелодии, венгерские песни и танцы. Цыганские оркестры и скрипачи выступали в лучших садах города (первое музыкальное впечатление Листа от Вены — это концерт знаменитого венгерско-цыганского скрипача Я. Бихари). Повсюду раздавались звуки лендлеров и вальсов; уличные певцы и инструментальные ансамбли пользовались неизменным успехом. Словом, налицо были органическая, живая связь музицирования с народной стихией, богатейший музы-

кальный фольклор, разнообразнейшие музыкальные жанры, что и обусловило во многом расцвет музыкального классицизма (который еще застал Лист).

Музыкальная и театральная жизнь города была оживленной. В Вене жили и творили Бетховен и Шуберт, выступали крупнейшие артисты. Здесь существовало несколько оперных театров, где хотя и редко, но все же ставили первоклассные оперные произведения (Моцарта, Глюка и др.). В этих театрах Лист уже вскоре после приезда получил возможность услышать "Дон-Жуана" и "Волшебную флейту", которых до тех пор он не видел на сцене.

Но особенно широкое распространение имела в Вене инструментальная музыка. В салонах городской знати выступали выдающиеся виртуозы. При некоторых богатых дворах существовали даже собственные оркестры. Правда, открытые концерты ("академии") устраивались сравнительно редко. Но зато они имели широкий отклик, привлекая слушателей разных кругов населения, подчас становились крупнейшими событиями музыкальной жизни (публичные "академии" Бетховена).

Такова была венская музыкальная жизнь в те дни, когда Лист поселился с отцом и матерью в имперской столице. Предстоял еще выбор педагогов, которых в Вене было немало, но которые далеко не все могли быть по-настоящему полезны гениальному ребенку. Собственно говоря, первоначальный план Адама Листа состоял в том, чтобы отдать сына в обучение к своему бывшему другу И. Гуммелю, который постоянно жил в Веймаре. Но Гуммель неожиданно потребовал столь большую плату за уроки, что отцу Листа это оказалось не под силу. Тогда было решено поручить воспитание мальчика одному из лучших фортепианных педагогов того времени, ученику Бетховена Карлу Черни; последний уже слышал игру ребенка, был высокого мнения о его даровании и выразил готовность с ним заниматься. О своем первом впечатлении и занятиях с Листом Черни пишет в автобиографии следующее:

"Однажды в 1819 году пришел ко мне утром господин с маленьким мальчиком, которому было приблизительно около восьми лет, и обратился ко мне с просьбой послушать игру мальчика на фортепиано. Ребенок выглядел слабым и бледным и во время игры качался на стуле точно пьяный, так что мне все казалось, что он вот-вот свалится на пол. Игра его также была совершенно неправильна, нечиста и сбивчива; об аппликатуре он не имел ни малейшего представления и совсем произвольно бросал свои пальцы на клавиши. Но, несмотря на это, я был изумлен талантом, которым был одарен от природы ребенок. Он исполнил несколько предложенных мною пьес с листа (a vista), и хотя исполнение его было довольно примитивным (rein Naturalist), но все же тотчас было видно, что сама природа создала его пианистом. Когда я, по желанию его отца, дал ему тему для импровизации, то еще более убедился в его удивительных способностях: без всякого знания гармонии он вложил в свою импровизацию какой-то гениальный смысл.

Отец рассказал мне, что его фамилия Лист, что он чиновник и до сих пор сам обучал своего сына, теперь же обращается ко мне с просьбой, не возьму ли я на себя труд заняться с его маленьким Францем, когда он через год снова приедет в Вену. Я охотно согласился исполнить эту просьбу и дал ему некоторые наставления, как он должен дальше руководить мальчиком... Через год Лист снова приехал в Вену с сыном, нанял квартиру в том же переулке, где я жил, и так как днем у меня не было свободного времени, то я посвящал почти все свои вечера занятиям с ребенком. Я никогда не имел более старательного и прилежного ученика.

Так как по опыту мне было известно, что подобные гении, у которых умственное развитие превышает физическое, как-то пренебрегают техникой, то я прежде всего счел нужным развить в нем техническое искусство и утвердить его в нем так, чтобы уж впоследствии он не мог сбиваться в этом отношении. В короткое время он уже играл гаммы во всех тональностях с мастерской быстротой. Эти упражнения превосходно развили его пальцы, а с помощью сонат Клементи (которые для играющих на фортепиано всегда могут служить лучшим руководством, если только со смыслом пользоваться ими) я приучил его к дотоле недоставшей ему твердости в такте, к изящному удару по клавишам, к хорошему тону, к правильной расстановке пальцев и

к правильной музыкальной декламации, хотя эти сочинения сначала, казалось, были довольно сухи для веселого и живого мальчика. Эта метода весьма полезна была в том отношении, что впоследствии, когда мы через несколько месяцев принялись за изучение произведений Гуммеля, Риса, Мошелеса, Бетховена и Себастьяна Баха, мне уже не было никакой необходимости обращать внимание на технические приемы и можно было прямо приступить к передаче духа и характера этих различных авторов.

Он очень скоро разучивал каждую пьесу и так привык к игре экспромтом, что вскоре самые труднейшие пьесы мог играть с листа (à livre ouvert), как будто бы он уже их разучивал довольно продолжительное время. Так же точно я стремился приучить его к фантазированию, часто задавая ему темы для импровизации.

Постоянная веселость и хороший нрав мальчика наряду с его необыкновенным талантом так расположили моих родителей к нему, что они считали его за родного сына, а я любил его как брата; кроме того, что я давал ему бесплатные уроки, я еще снабжал его всеми необходимыми музыкальными пособиями, которые были в употреблении и считались хорошими в то время. Через год я мог позволить ему играть публично, и в Вене он вызвал такой энтузиазм, какой редко выпадает на долю артистов"[9].

Черни был единственным учителем, которого Лист кроме своего отца когда-либо имел в области фортепианной игры и, пожалуй, лучшим, какого можно было бы для него сыскать. Лист, обучавшийся у него всего лишь полтора года, обязан ему чрезвычайно многим не только в техническом, но и в музыкальном отношении. До конца своих дней Лист оставался благодарным своему учителю и всегда вспоминал его с глубокой любовью и уважением[10].

Несколько позднее (летом 1822 года) Лист стал брать уроки музыкальной теории у семидесятилетнего композитора Антонио Сальери, учителя Бетховена. Подобно Черни, Сальери с участием отнесся к судьбе своего гениального ученика. Узнав о его бедности, он отказался от какой-либо платы за учение и всячески стремился облегчить его положение. Об этом свидетельствует одно из недавно опубликованных писем Сальери князю Николаю Эстергази:

"После того, — пишет Сальери, — как я случайно услышал мальчика Франческо Листа, прелюдирующего и играющего с листа на фортепиано, я был так поражен, что мне казалось, будто все это я вижу во сне. Поздравив от всего сердца отца и разговорившись с ним, я узнал, что он находится на службе у Вашего Высочества и что он добился разрешения остаться в Вене на год, чтобы немного обучить своего сына какому-нибудь языку и усовершенствовать его в игре на фортепиано под руководством лучших учителей в этой области. Он мне сказал также, что он уже нашел всех учителей для сына, но что ему еще не хватает руководителя по изучению генерал-баса и теории композиции.

Так как я заметил, что он хотел просить меня быть этим руководителем, то сейчас же предложил свои услуги из чистой дружбы, как я привык делать в течение многих лет для бедной м о л о д е ж и . И со второй половины прошлого месяца отец приводит ко мне мальчика три раза в неделю, и мальчик делает ошеломляющие успехи как в сольфеджировании (nel canto), так и в генерал-басе и в чтении партитур (nel decifrar la partitura). Это три вещи, в которых я упражняю его на каждом уроке, чтобы подвести его к сочинению и сохранить у него навсегда хороший вкус.

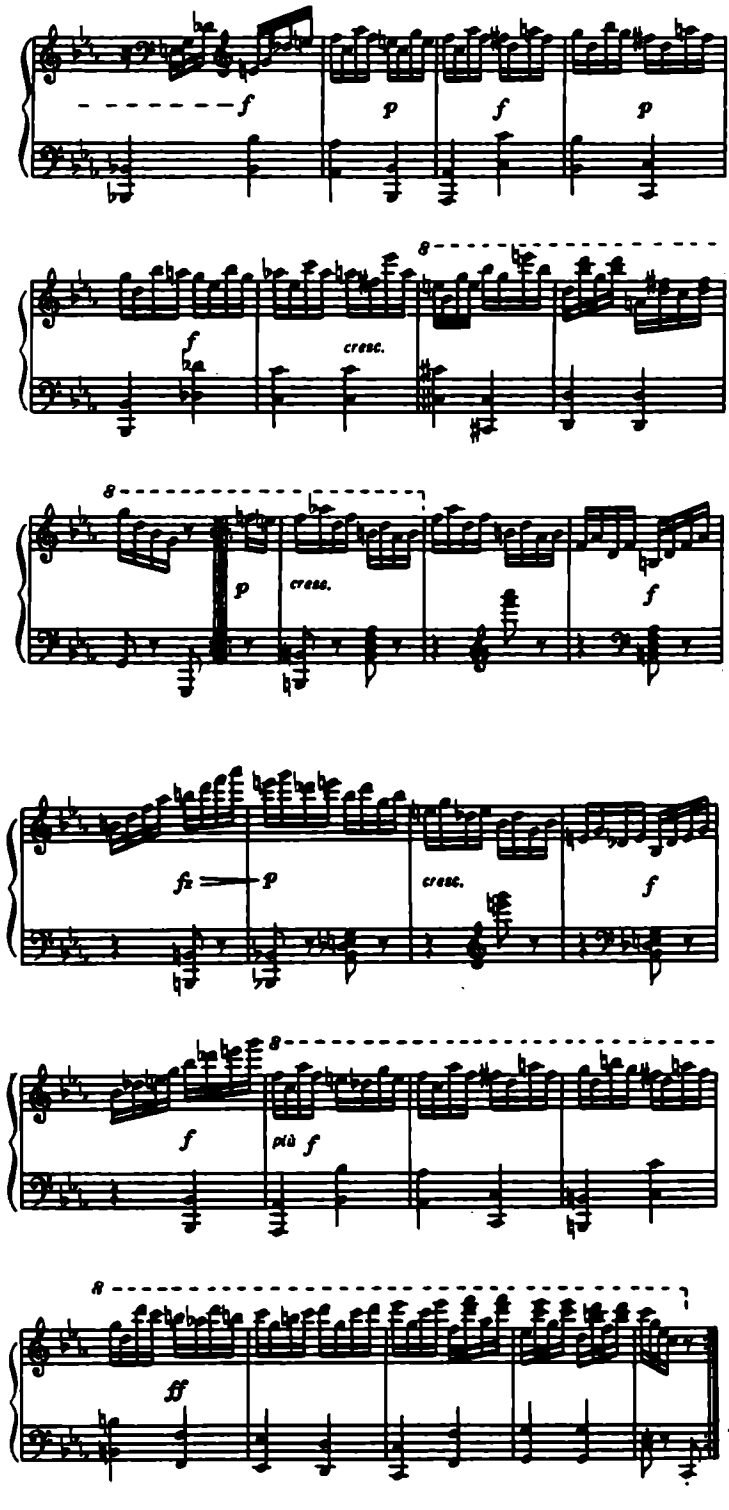
В жаркие дни, однако, когда он приходил ко мне вспотевший и разгоряченный, я узнал, что он живет на Мариа-гильф (Maria-hilf); я сказал его отцу, что в плохую погоду такое путешествие опасно для хрупкого здоровья мальчика и что необходимо, чтобы он жил в самом городе (in Citta). На это отец мне ответил, что он поручил кому-то обратиться к Вашему Высочеству с подобной просьбой, но не получил еще ответа. Позже он меня уверял, что Ваше Высочество получило докладную записку по этому вопросу. Не смею надоедать больше Вашему Высочеству настоящим письмом, целью которого является добавление к докладной записке и моей горячей просьбе с обещанием, что я удвою свое рвение и заставлю мальчика приходить тогда каждый день, п о т о м у ч т о о н д е й с т в и т е л ь н о з а с л у ж и в а е т в с я ч е с к о г о

внимания за музыкальный талант, ниспосланный ему Богом"[11].

По-видимому, просьба Сальери, пытавшегося предохранить хрупкое здоровье мальчика от нежелательных последствий утомительного пути и создать ему приличные бытовые условия, также была оставлена без внимания. Занятия с маленьким Листом продолжались, как и раньше, два-три раза в неделю. Но при необычайном таланте ученика и методическом даре учителя этого было вполне достаточно. Лист получил ясное и точное представление об элементах музыкального искусства. Особенно он был признателен Сальери за систематические теоретические познания и практические навыки в чтении партитур[12]. Они позволили ему уже вскоре после начала занятий с Сальери написать небольшое сочинение для хора "Tantum ergo"; это первое творение Листа, к сожалению, до нас не дошло. Они же значительно расширили музыкальный кругозор Листа и укрепили его навыки в импровизации и в инструментальной композиции.

Несколько позднее, но в том же 1822 году, Лист написал вариацию на известный вальс Диабелли, которая была опубликована (среди других вариаций, сочиненных разными композиторами) за подписью: "Лист, Франц (мальчик 11-ти лет), родился в Венгрии".

История создания этого произведения необычна. В 1820 году венский музыкальный издатель Антон Диабелли обратился к пятидесяти композиторам с просьбой написать к сочиненному им вальсу по одной вариации (с тем, чтобы впоследствии составить из них одно произведение). В числе приглашенных авторов был и Бетховен, который, однако, отказался принять участие в подобного рода "коллективном творчестве" и написал на предложенную тему свои знаменитые вариации ор. 120. Среди лиц, откликнувшихся на просьбу Диабелли и приславших по одной вариации, были Шуберт, Гуммель, Черни, Калькбреннер, Томашек, Зехтер, Дионис Вебер и др. Вариация Листа была помещена в сборнике двадцать четвертой по счету (вариации распределялись чисто механически — в алфавитном порядке авторов; см. 474). Она является самым ранним из известных нам произведений Листа, предваряя Экспромт, 8 вариаций, Бравурное аллегро, Бравурное рондо и другие юношеские сочинения. Обращают на себя внимание изменения размера (тема написана в трехдольном размере, вариация — в двухдольном) и тональности (тема — в мажоре, вариация — в миноре). Непрерывность движения шестнадцатыми создает как бы новую тематическую канву, сквозь которую лишь слегка проглядывает тема. Примечательно и встречающееся в начале вариации "перекрещивание" рук, с помощью которого Лист достигает определенного пианистического эффекта.


f
p
f
p
8
f
cresc.
8
p
cresc.
f
fz
p
cresc.
f
8
f
più f
8
ff

По своему характеру эта вариация Листа напоминает сочинения Черни. Она относится к тому "этюдному жанру", который получил в 1820—1830-х годах огромное распространение. В ней даже и не пробиваются отдельные штрихи будущего музыкального "почерка" Листа.

Время, проведенное в Вене, было не только временем серьезной каждодневной работы, но и достойных удивления артистических успехов маленького Листа. Уже 1 декабря 1822 года дал он большой концерт, который вызвал всеобщее восхищение и принес ему прозвище "маленького Геркулеса"[13]. Еще более примечательным событием явился утренний концерт 13 апреля 1823 года, на котором, согласно свидетельствам первых биографов Листа, присутствовал Бетховен, специально приглашенный юным музыкантом. Известно, что отец Листа долго добивался чести быть принятым вместе с сыном у Бетховена. Посещению, состоявшемуся накануне концерта, по-видимому, содействовал Шиндлер. Во всяком случае в бетховенской разговорной книге того времени содержится следующая запись, сделанная скорее всего самим Листом:

"Я неоднократно выражал господину Шиндлеру мое желание удостоиться чести высокого знакомства с Вами (die hohe Bekanntschaft mit Ihnen zu machen) и весьма обрадован, что ныне это может состояться, так как в воскресенье 13 я даю концерт и покорнейше (unterthänigst) прошу одарить меня Вашим высоким присутствием" (см. 456, IV, *416*).

Бетховену в ту пору шел уже шестой десяток. Он был глух, болен, одинок, замучен тяжелой жизнью. На концерт он пошел, видимо, без большой охоты. Однако он сразу же с необыкновенной прозорливостью ощутил, что в этом слабом на вид белокуром мальчике зреет крупнейший художник. Бетховен, вопреки обычным своим привычкам, поднялся на эстраду и при бурных овациях поцеловал мальчика. В глазах присутствовавших этот поцелуй великого композитора, уже заканчивавшего свой жизненный путь, как бы символизировал историческую связь и преемственность двух поколений, двух музыкальных эпох[14].

Лист и до того пользовался популярностью в Вене как вундеркинд; теперь же его имя стало прославленным; оно вышло далеко за пределы узкого круга ценителей музыки. Мальчика наперебой приглашали в салоны, расхваливали "беспримерную чистоту и точность его игры", предсказывали блестящее артистическое будущее.

Однако вскоре после этого концерта Лист покинул Вену. Гордясь успехами сына, отец хотел показать его искусство в столице своей родины — Пеште. 1 мая 1823 года одиннадцатилетний Лист впервые играл в этом городе. Концерту, состоявшемуся в зале "У семи курфюрстов", предшествовало следующее характерное для того времени обращение к публике:

"Милостивые государи! Высокочтимое дворянство, достопочтенное воинство, уважаемая публика! Я венгр, и сейчас, перед отъездом во Францию и Англию, для меня нет большего счастья, как благоговейно преподнести моей дорогой родине эти первые плоды моего воспитания и образования. Пусть это будет первым приношением родине в знак моей искреннейшей привязанности к ней и благодарности, которую я к ней питаю. Эти плоды еще недостаточно созрели, но настойчивое прилежание позволит мне достигнуть большего совершенства. И может быть, когда-нибудь и на мою долю выпадет счастливейший удел — стать одной из веточек лаврового венка моей дорогой родины"[15].

Успех Листа превзошел все ожидания. Лист сразу же должен был дать подряд еще три концерта. Население венгерской столицы восторженно приветствовало своего юного соотечественника. В прессе появились статьи, в которых отмечалось "необычайное дарование мальчика", эмоциональная сила, мастерство, ловкость и точность его игры[16].

Но на родине, в условиях удушающего имперского режима, Лист не мог продолжать свое музыкальное образование. И у отца его, измученного постылой зависимостью и нуждой, возник смелый план: отправиться с сыном в Париж, который в то время был средоточием художественной жизни, и попытать там счастья[17]. Он боялся,

как бы талант его сына, который справедливо сравнивали с "драгоценными самоцветами", не зачах и не был втоптан в грязь (718, *161—162*):

Нищеты свирепой ветер
Самоцветы губит эти,
Помогая им катиться
Только разве за границу,
Чтоб блеснуть там в полном свете...[18]

Снова обратился Адам Лист с просьбой к своему хозяину — на этот раз об отпуске для сопровождения сына в Париж. И снова просьба его была отклонена. Это не прошло бесследно для впечатлительного и гордого мальчика. Много лет спустя Лист вспоминал об этом факте с чувством огромной боли и непримиримой ненависти к княжескому произволу[19].

Так вынужден был Адам Лист окончательно отказаться от места, на котором прослужил двадцать два года, и пуститься в неизвестное со своим сыном и женой. С героическим самоотречением предпочел он расстаться с собственным покоем ради будущего счастья и благополучия сына. 20 сентября 1823 года все семейство оставило родину и через Мюнхен, Аугсбург, Штутгарт и Страсбург (во всех этих городах Лист своей игрой вызвал новую бурю восторгов) проследовало в Париж[20]. На целых пятнадцать лет Лист пришел в теснейшее непосредственное соприкосновение с французской культурой.

Глава вторая

ВО ФРАНЦИИ

11 декабря 1823 года переполненный почтовый дилижанс въезжал по размокшей дороге в Париж. С грохотом катились колеса по извивающимся змеей улицам города, подчас узким, грязным, полным каких-то тяжелых испарений. С любопытством глядел маленький Лист на высокие, кажущиеся ветхими дома, на шумную, беспокойную толпу, снующую по улицам, на изящные, замысловатые наряды. Так вот он каков, Париж, город, который столько раз грезился ему как нечто сказочно прекрасное. Самый гостеприимный, снисходительный город, где "хозяева дают гостям полную волю жить как угодно и делать что угодно"; столица "всех возможных умственных и житейских развлечений и приманок"; город, который "успел ко всем и ко всему приглядеться"[1]. Лист был в самом сердце Франции, страны великих дел и великих имен, страны, которая шла впереди человечества, вырабатывая во всех областях новые формы творчества, новые формы жизни. Но это уже была не та Франция, которая заставляла биться сердца всех честных людей мира. Шел уже десятый год реставрации. Страну гигантов пытались сделать страной пигмеев. Ее национальное достоинство вновь было попрано Бурбонами, ее благородные традиции осквернены. Из страны, где в течение ряда лет развивалось великое дело демократии, Франция превратилась в рассадник мракобесия. Воодушевление сменилось унынием, упования — разочарованием. Росли цензурные строгости, запреты, интриги, усиливались репрессии. И в ответ на это в обществе неудержимо нарастали свободолюбивые стремления.

Пребывание в Париже оказалось для семьи Листа делом нелегким. Первый день прошел в непрерывных хлопотах. Надо было устраиваться, искать подходящее жилье, добывать напрокат фортепиано. Помогли деньги, полученные за концерты в Германии. Листы сняли в самом центре города квартиру из четырех комнат, а вскоре, через фортепианного фабриканта Эрара, проявившего редкую отзывчивость, получили и фортепиано для занятий мальчика. Однако Адама Листа, приехавшего с весьма ограниченными средствами, серьезно беспокоили большие ("не по карману") издержки на квартиру и на пропитание. Он с грустью писал одному своему другу, что за одни

лишь стены придется платить ежемесячно 120 франков, за отопление и обслуживание — 65 франков, что пища должна стоить ежедневно не менее 14 франков, и что он просто ума не приложит, откуда ему взять столь большие деньги (в общей сложности 605 франков в месяц). "А ведь еще нужны средства на одежду и прочие потребности? Не правда ли, это очень большие издержки?" (261, *16*).

Итак, нужда с первых же шагов Листа в Париже властно напоминала о себе. Она заставляла его отца думать о тех доходах (выручка от концертов), которые одни только и могли обеспечить нормальное существование всей семьи.

На следующий же день по приезде Адам Лист отправился с сыном к Керубини, тогдашнему директору Парижской консерватории. «Как раз пробило десять часов, — вспоминал впоследствии об этом событии сам Ф. Лист, — Керубини был уже в консерватории. Мы поспешили к нему. Едва я прошел через портал, вернее — через отвратительные ворота на Rue du Faubourg-Poissonnière, как меня охватило чувство глубокого почтения. „Так вот оно, — думал я, — это роковое место... Здесь, в этом прославленном святилище восседает трибунал, осуждающий на вечное проклятие или на вечное блаженство". Еще немного — и я стал бы на колени перед проходящими людьми, которых я всех считал знаменитостями и которые, к моему удивлению, подымались и спускались по лестнице как простые смертные.

Наконец, после четверти часа мучительного ожидания, канцелярский служитель открыл дверь в кабинет директора и знаком предложил мне войти. Ни жив ни мертв, но как бы влекомый в этот момент всеподавляющей силой, бросился я к Керубини, намереваясь поцеловать ему руку. Но в этот миг, впервые в моей жизни, я подумал, что, быть может, во Франции это не принято, и мои глаза наполнились слезами. Смущенный и пристыженный, не подымая глаз на великого композитора, который дерзал перечить даже Наполеону, я всеми силами старался не упустить ни одного его слова, ни одного его вздоха.

К счастью, мое мучение было недолгим. Нас предупредили, что моему приему в консерваторию будут препятствовать, но мы до сих пор не знали закона, который решительно не допускал к обучению в ней иностранцев. Керубини первый нам это сказал.

Это было как удар грома. Я дрожал всем телом. Тем не менее мой отец упорствовал, умолял. Его голос оживил мое мужество, и я также попытался пробормотать несколько слов. Подобно жене хананейской, я смиренно просил позволения „насытиться долей щенка, позволить мне питаться хоть крошками, падающими со стола детей". Но установленный порядок был неумолим — и я неутешен. Все казалось мне потерянным, даже честь, и я более не верил ни в какую помощь.

Моим жалобам и стенаниям не было конца. Напрасно пытались мой отец и оказавшая нам поддержку семья (семья Эрара. — *Я. М.*) меня успокоить. Рана была слишком глубока и еще долго кровоточила» (291, II, *31—32*; ср. 294, *38—40*).

Так свершилась первая вопиющая несправедливость, которую испытал Лист на чужбине. Прославленное гостеприимство парижан на деле обернулось тупым бюрократизмом. Из-за нелепого, бессмысленного закона мальчику, дарование которого, вероятно, превышало дарование всех учеников консерватории вместе взятых, было грубо отказано в приеме, то есть в праве получить законченное музыкальное образование. И отказ этот санкционировал музыкант, который сам был иностранцем! Дело неслыханное, и неудивительно, что Лист не мог забыть о нем в течение всей своей жизни[2].

Более благосклонно отнеслись к мальчику в парижских салонах. Здесь он вскоре стал всеобщим любимцем. Приглашения на вечера следовали одно за другим в изобилии; за выступления щедро платили. Но приходилось считаться и со здоровьем мальчика и с необходимостью планомерных занятий[3]. Кроме того, отца Листа сильно тревожила та атмосфера, которая царила в салонах и пагубного влияния которой на сына он справедливо опасался. Артисты, даже крупные, находились в унизительном положении. На них смотрели как на слуг. Их впускали через особые двери, снисходительно прослушивали и сразу же после выступления отвозили обратно. Многим приходи-

лось покоряться прихотям аристократов, угождать и льстить им, ожидая от них одобрения и материального вознаграждения. М. д'Агу так описывает положение артистов в парижских салонах того времени:

"Когда хотели устроить концерт, то обычно обращались к Россини, который за установленную сумму (она была сравнительно небольшой, 1500 франков, если не ошибаюсь) брал на себя составление программы и наблюдал за ее выполнением. Великий мастер сидел весь вечер за роялем. Он аккомпанировал певцам. Обычно он включал еще в концерт одного из инструменталистов-виртуозов: Герца или Мошелеса, Лафона или Берио, Надермана (первого арфиста), Тюлу (первого флейтиста короля) или мировое музыкальное чудо — маленького Листа. В определенный час артисты приходили все вместе через одну из боковых дверей, садились вблизи рояля и исчезали все вместе после того, как получали комплименты от хозяина дома и некоторых любителей искусства" (431, *303*).

Естественно, что Адам Лист всячески стремился оградить своего сына от развращающего воздействия аристократических салонов. Выступления в частных домах он рассматривал прежде всего как существенный источник дохода и необходимую ступень к всеобщему признанию. Ему не вскружили голову лесть и почести, оказанные в салонах герцогини Беррийской ("где собиралась вся королевская семья и вся знать" и где мальчик "четырежды импровизировал на заданную тему") и герцога Орлеанского (см. 261, *16—17*). Как только представилась возможность, он перенес выступления своего сына на широкую концертную эстраду. 7 марта 1824 года Лист впервые выступил в открытом публичном концерте в Париже. Концерт этот состоялся в итальянском оперном театре и имел исключительный успех[4]. "Это был, — писал Адам Лист, — общественный триумф моего мальчика; как только он появился, аплодисментам не было конца. После каждого пассажа публика выражала свой восторг самым оживленным образом; после каждой вещи его вызывали два-три раза и бурно аплодировали. Оркестранты немилосердно стучали смычками по спинкам контрабасов, виолончелей, альтов и скрипок, духовики поддерживали их, и все было неописуемо восхитительно" (ibid., *17*)[5].

Слава молодого Листа стремительно возросла. Если и раньше парижские газеты писали о мальчике как о каком-то "феномене", "новом Моцарте" и т. п., то теперь они просто захлебывались от восторга. Лист стал почти признанным гением. Вся французская столица говорила о "волшебном даре" мальчика. Легкость, с какой он играл, казалась чудом. Однако Адам Лист не потерял головы в этой атмосфере восхваления. Блеск славы не затуманил его ясного разума. Он, конечно, любовался славой, выпавшей на долю мальчика, гордился ею. Но он знал ее истинную цену. Он не верил лести и трескучим тирадам журналистов. Больше того: он понимал, что талант, не отлитый в строгие формы мастерства, не подкрепленный упорной работой над собой, после временного ослепительного расцвета чахнет. Он знал, что искусство существует не для славы. И он неуклонно повышал требования к сыну как в его занятиях по фортепиано, так и в занятиях композицией. Для руководства последними он пригласил двух крупных музыкантов: Фердинандо Паэра и Антонина Рейху. Фердинандо Паэр, бывший тогда капельмейстером итальянской оперы, преподавал Листу инструментовку; Антонин Рейха, чех по происхождению, близкий друг Бетховена, состоявший в то время профессором Парижской консерватории, занимался с Листом гармонией и контрапунктом. К урокам этих музыкантов (особенно к занятиям с Рейхой) Лист относился чрезвычайно внимательно. И хотя впоследствии он ни разу не вспоминал о них в своих многочисленных письмах, пользу от уроков Рейхи и Паэра он, несомненно, получил немалую. Есть, например, основания полагать, что крупные теоретические изыскания Рейхи в области гармонии и полифонии содействовали обогащению средств музыкальной выразительности у Листа, а воззрения Рейхи на собирание и обработку народных песен отчасти послужили Листу отправной точкой в его многолетней работе над "Альбомом путешественника" и "Венгерскими рапсодиями"[6].

Что касается занятий по фортепиано, то Лист после Черни уже не имел ни одного учителя. Но было бы ошибочно представлять себе, что Лист вообще не пользовался в этой области ничьими указаниями. За его ежедневными занятиями систематически наблюдал отец; кроме того, Лист не раз обращался за советами к наиболее подвинутым ученикам консерватории и, по собственному признанию, пытливо изучал метод Калькбреннера (291, II, *32*; ср. 294, *40)*. Наконец, и находясь в Париже, Лист продолжал пользоваться общими указаниями Черни, которые последний неоднократно делал ему в письменном виде. Вот, например, что писал Черни отцу Листа в апреле 1824 года:

"Если бы Вы могли мне заранее сообщить, то я, учтя Ваше сообщение, написал бы для моего маленького друга и ученика Цизи (одно из прозвищ маленького Листа. — *Я. М.*) нечто такое, что ему принесло бы пользу и радость.

Тем временем он должен с удвоенным рвением продолжать свои занятия и должен не позволять вводить себя в заблуждение преувеличенной похвалой, которая всегда опаснее, чем порицание. Он должен помнить, что если юношеский огонь благодаря поразительному дару импровизации и может вызвать минутный энтузиазм, то мастерское, совершенное, устойчивое (твердое в такте) исполнение классических произведений обеспечивает продолжительную славу, которая никогда не надоест и не приестся миру. Он должен сделать все возможное, чтобы взрастить свой композиторский талант. При разучивании произведений он не должен пренебрегать метрономом, и, наконец, он никогда не должен забывать о том, что чем выше поднимаешься в общественном мнении, тем труднее и тем необходимее его сохранить... Чтобы избежать утонченного закабаления (feinere Cabalen), следует в большинстве случаев спокойно и твердо идти своей дорогой, не поддаваясь искушению предпринять необузданные, непродуманные шаги.

Ваше приглашение приехать в Париж и Ваше душевное расположение заставляет меня уже серьезно задуматься, и в течение лета мы не раз еще будем по этому поводу переписываться. Даже если бы у меня не было столь многих других побудительных причин, то уже одно удовольствие от сознания, что я могу, возможно, принести некоторую пользу Франци, заставило бы меня поехать в Париж" (261, *21—22*)[7].

Несколько позднее Черни писал непосредственно и самому Листу:

"Я убежден, что мой дорогой маленький друг благодаря удвоенной энергии, целеустремленному прилежанию, постоянному вниманию к своим достижениям и к своему нравственному облику сумеет и впредь оставаться достойным той высокой чести, которую ему оказывают в настоящее время самые уважаемые, пользующиеся общественным авторитетом газеты, причисляя его к лучшим художникам нашего времени. Он никогда не забудет, что чем больше слава и восторг публики, тем труднее и важнее сохранить и то и другое; хотя в значительной части высшего света можно вызвать успех разными мелочами, ребяческими выходками и тому подобными вещами, все же суждение действительно большого знатока и мастера подчас гораздо ценней и, главное, более живуче, чем единодушные восторги толпы"[8].

По совету Черни отец воспитывал мальчика на серьезном музыкальном материале, в частности на прелюдиях и фугах Баха. Рельштаб, например, свидетельствует, что ежедневно "молодой Франц должен был играть отцу по нескольку фуг Баха... и нередко транспонировать их в другие тональности" (здесь и далее см. 375, *63—64*). И справедливо замечает, что "быть может, ничто не послужило в такой степени развитию чудесной виртуозности великого художника". Надо ли говорить, что это было делом нелегким. Тот же Рельштаб сообщает, что Лист в 40-х годах от души смеялся над теми из своих биографов, которые уверяли, что "транспонировка фуг в конце концов стала для него детской игрушкой". "Нет! — говорил он с великодушным чистосердечием, — какая игрушка! Это мне и теперь не всегда сходит с рук!"

Вскоре после блестящих парижских успехов Лист с отцом совершили концертное турне по Англии; мать его в это время вернулась обратно на родину. Первый концерт Листа в Лондоне состоялся 21 июня 1824 года. На нем присутствовали почти все крупные музыканты, жившие тогда в английской столице, в том числе Клементи,

Рис, Крамер и Калькбреннер. Успех здесь был, как и повсюду, ошеломляющий. Он вызвал отклики почти во всем мире. Имя Листа стало известным не только знатокам, но и широким кругам слушателей разных стран[9].

В начале 1825 года Лист возвратился на континент и дал ряд концертов в городах Южной Франции. В июне он вторично посетил Англию, снова играл в Лондоне и во многих провинциальных городах. Осенью он вернулся в Париж, где готовилась постановка его одноактной оперы "Дон Санчо, или Замок любви".

Эти первые годы жизни молодого Листа на чужбине были заполнены не только концертными выступлениями, но и очень ревностными, серьезными усилиями, направленными на создание собственных произведений. Появление произведений Листа в печати (Вариация на вальс Диабелли) незадолго перед отъездом во Францию, свидетельствующее о чрезвычайно быстром овладении Листом элементарной техникой сочинения, не могло не отразиться самым благотворным образом на дальнейшем развитии его творчества. Если в 1823 году появилось всего лишь одно произведение Листа, то уже в следующем, 1824 году были изданы и опубликованы четыре произведения. Приблизительно эта же цифра сохраняется и в последующие годы. В письме к Черни от 29 июля 1824 года Адам Лист писал из Лондона о творческой работе своего сына: "Из сочинений он уже закончил два бравурных рондо, которые здесь хотят купить, но которые я пока что не отдаю, одно рондо, одну фантазию, вариации на разные темы, одно Развлечение (Amusement), или лучше Экспромт на темы Россини и Спонтини, который он играл здесь с большим успехом". А в письме от 14 августа 1825 года он же сообщает Черни следующее: "Франци написал два милых концерта... Он не знает никакой другой страсти, кроме композиции, только она приносит ему радость и удовольствие. Его соната [для фортепиано] в 4 руки, трио и квинтет могли бы доставить Вам много приятного. Его концерты слишком строги, а исполнительские трудности, которые они представляют для пианиста, неслыханны: я считал всегда концерты Гуммеля трудными [для исполнения], однако они кажутся в сравнении [с концертами Франци] очень легкими" (см. 262, *249, 260*).

Надо отдать должное Черни. Он с большим вниманием и тактом следил не только за пианистическим развитием, но и за творчеством молодого Листа. Он постоянно предупреждал отца Листа о необходимости бережного отношения к композиторскому таланту мальчика и, главное, предостерегал его от захваливания и слишком поспешного опубликования написанных произведений. "Какое бы право, — писал он, отвечая Адаму Листу, — мы ни имели снисходительно рассматривать юность Франци, все же лучше и здесь действовать с наибольшей осторожностью. Я хотел бы просмотреть его нынешние работы и сделать по ним свои замечания. Чем крупнее талант, тем важнее его н а п р а в л е н н о с т ь..." (261, *249*).

"Я нахожу правильным, что Вы до сих пор ничего не опубликовали из сочинений Франци. Публика и с этой стороны должна узнать его не как ученика, а как настоящего х у д о ж н и к а и, насколько возможно, как м а с т е р а. Задержка на несколько лет значительно более полезна и похвальна, чем преждевременное выступление". И хорошо зная психологию родителей, Черни успокаивал отца Листа: "Когда постепенно в более зрелом возрасте мальчик обогатится необходимым опытом в технике, системе, правильном построении мелодии и гармонической связи и, наконец, избежит присущего юности недостатка — стремления к преувеличению трудностей, он скоро приобретет значение и как автор фортепианных произведений" (ibid., *260*).

Следует отметить, что Лист уже в первый год парижской жизни стремится выйти за рамки малых жанров. В последующие годы это стремление возрастает. Наряду с сочинениями небольших пьес, вариаций и т. п. он берется за создание оперы, цикла этюдов ("Études pour le piano en douze exercices") и, наконец, фортепианных концертов. Он пишет также в эти годы и фантазию на мотивы из оперы "Невеста" ("La Fiancée") Обера, впервые пытается обработать венгерские народные мелодии ("На память. Две пьесы в венгерском стиле"). Это свидетельствует о творческом росте молодого Листа. Правда, не все было им осуществлено, доведено до конца, не все из созданного получилось удачно, многое, например ранние фортепианные концерты, соната для фортепиано в четыре руки, трио, квинтет, не дошло до нас (вполне вероятно, что кое-что

уничтожено самим Листом, которого, видимо, не удовлетворяло сделанное). Иначе и не могло быть. Относительно большие задачи, поставленные перед собой только начинающим автором (получившим к тому же весьма незначительную теоретическую подготовку), были ему еще явно не по плечу. Но в самом разнообразии музыкальных замыслов и опытов Листа уже проявляется необычайное богатство его натуры, творческое дерзание, которое столь характерно для его последующей художественной деятельности.

Итак, юношеские композиторские опыты Листа, хотя и имели характер творчества несамостоятельного, отражающего несколько скрещивающихся влияний, шли *crescendo*, все расширяясь. К сожалению, из них сохранились только: "Вариации *As-dur*", "Экспромт для фортепиано на темы Россини и Спонтини", "Блестящие вариации на арию Россини", "Бравурное аллегро", "Бравурное рондо", "Скерцо", "Две пьесы в венгерском стиле", "Двенадцать этюдов" ("Études pour le piano en douze exercices") и одноактная опера "Дон Санчо, или Замок любви".

Наиболее значительное произведение этого периода — "Études pour le piano en douze exercices" — было опубликовано у Буасело и Гофмейстера; впоследствии оно было дважды переработано и послужило Листу исходным материалом для создания знаменитых "Этюдов трансцендентного исполнения"[10]. Опера "Дон Санчо" полностью в печати никогда не появлялась. Написанная по заказу дирекции парижской Grand Opéra, она была поставлена на сцене 17 октября 1825 года. Дирижировал Родольф Крейцер, известный скрипач и автор инструктивных этюдов, которому Бетховен посвятил свою скрипичную сонату ор. 47; главную партию (Дон Санчо) пел Адольф Нурри. Партитура оперы долгое время считалась утраченной. Л. Раман даже писала о том, что эта партитура погибла в огне, при пожаре Grand Opéra (367, I, *82*). Однако позднее партитура (полная копия автографа) была обнаружена в библиотеке Парижской оперы. Отрывки из нее были опубликованы Ж. Шантавуаном в начале XX века (119; ср. 97).

Либретто оперы, составленное писателями Теолоном и Рансе по рассказу французского баснописца и новеллиста Клариса де Флориана, довольно примитивно; оно вполне выдержано в духе вкусов той части парижской публики, которая чаще всего аплодирует "тому, что надобно освистывать" (см. 579, 7, *480*).

Вот основные контуры его содержания. В замке любви могут пребывать лишь те, кто любят и любимы. Поэтому рыцарю Дон Санчо, которому еще не удалось покорить сердце ни одной дамы, запрещают войти в замок. Принцесса Эльцира, к которой он давно питает нежную склонность, пренебрегает им, так как мечтает выйти замуж за принца Наваррского. Владелец замка любви, волшебник Алидор, хочет все же помочь несчастному рыцарю. Посредством волшебства он вызывает сильную бурю, во время которой принцесса и ее свита сбиваются с пути. Он заставляет их очутиться вблизи замка, который кажется принцессе, испуганной ужасающей непогодой, желанным прибежищем. Когда принцесса умоляет впустить ее в замок, один паж из свиты сообщает, что ворота замка откроются перед ней лишь в том случае, если она полюбит Дон Санчо. Однако на это принцесса не хочет согласиться. Буря в конце концов стихает, и принцесса засыпает, убаюкиваемая арией Дон Санчо. Вдруг из леса раздаются звуки труб: то приближается неистовый Ромуальд, чтобы похитить принцессу. Дон Санчо смело бросается на ее защиту, но его — за кулисами — побеждает Ромуальд. Всего израненного, Дон Санчо вносят обратно (на сцену) на носилках. Принцесса так тронута мужеством рыцаря, что отказывается от короны Наварры и рукопожатием скрепляет любовный союз с Дон Санчо. Ромуальд между тем оказывается не кем иным, как волшебником Алидором. Он применил свое волшебное искусство лишь для того, чтобы соединить Дон Санчо с принцессой. Юная пара вступает в замок любви, где в ее честь устраивают блестящий праздник.

Авторы либретто в специальном предисловии говорят, что они преследовали только одну-единственную цель: "...предоставить маленькому Листу такие сцены, многообразие которых могло бы дать полную возможность его таланту проявить себя со всех сторон".

"Так, вслед за взрывом ревности, — указывают в этом предисловии либреттисты, — мы изображаем равнодушие и спокойствие, а вслед за песнями радости и гимнами любви у нас идут картины глубочайшей скорби. Это замечание мы считаем необходимым сделать для тех остряков и для зрителей, которые найдут между отдельными сценами этой скромной оперы слишком слабую взаимосвязь" (см. 97 и 363, I, *8—9*; ср. 119а). Но это все же никак не оправдывает слабых сторон либретто и, главное, вряд ли может служить достаточным обоснованием разукрашивания скудного действия оперы различными сценическими эффектами. Например, в начале оперы авторы либретто заставляли крестьян петь и танцевать перед замком любви; в то время как принцесса Эльцира погружалась в сон, с земли поднимался туман, из которого выходили амурчики, покрывавшие спящую драгоценной вуалью; затем "стены замка становились прозрачными и яркий свет освещал внутренность замка, где были видны счастливые пары в опьянении любовного сладострастия". Далее следовали "большой балет в замке", празднества "с ликующими хорами" и т. п. Текст был нарочито построен так, чтобы предоставить компози-

тору возможность изобразить музыкальными средствами отдельные картины — бурю, неистовство боя, траурное шествие, помпезное торжество, не связывая их в одно целое; словом, он был приноровлен ко вкусам тогдашней публики.

Музыка оперы, судя по опубликованным отрывкам, оставляет двойственное впечатление. С одной стороны, она отнюдь не является беспомощной (это подтверждает тот факт, что художественная дирекция Grand Opera, в состав которой входили такие строгие музыканты, как Керубини и Буальдье, приняла ее к исполнению и доверила первому капельмейстеру оперы). Она содержит отдельные удачные мелодические находки, естественные гармонические и ритмические обороты; она формально слажена и грамотно инструментована. Словом, она как будто неплохо выполняет свою развлекательную функцию. Но при этом она крайне поверхностна и безлика. Отсутствуют контрастные переходы, противопоставления света и тени, смелая тематическая разработка. О действительно глубоком умении художника создать музыкально-сценический образ, дать музыкальную характеристику персонажам и событиям здесь не может быть и речи. Стиль музыки с несомненностью изобличает опытную руку посредственного композитора (первой четверти XIX века), помощью которого Лист пользовался при сочинении оперы. Композитором этим, по признанию самого Листа, был Фердинандо Паэр. Ему принадлежит не только инструментовка оперы, но, по-видимому, и некоторая часть ее музыкальных номеров (хоровых, балетных и других)[11].

Сценическая жизнь оперы не была долгой. После трех представлений она была снята с репертуара и больше на протяжении многих лет не ставилась ни в одном оперном театре[12].

Юный Лист не пал духом от неуспеха оперы. Как раз в это время он выписал из своих любимых книг несколько изречений, которые должны были служить ему путеводной нитью в жизни. Среди них были и следующие:

"Ты не становишься лучше от похвал, хуже от порицаний".

"Если ты вспомнишь, кем ты являешься в своих собственных глазах, тебя не будут огорчать суждения других людей" (365, *21*).

В начале 1826 года Лист предпринял вторую концертную поездку по Франции, продолжая вызывать повсюду удивление и восторг. Зимой 1826—1827 года играл он в Швейцарии, в мае 1827 года совершил третье турне по Англии. Столь интенсивная концертная деятельность, естественно, не могла не сказаться на здоровье еще не окрепшего юноши. И физически и духовно он был сильно истощен. Его часто лихорадило. Он работал круглый день, ложился поздно, вставал еще позднее. Он все чаще впадал в томительное и беспокойное раздумье. Несмотря на головные боли, он много читал, стремясь найти в книгах ответы на мучившие его вопросы. Под детской веселостью в нем мощной волной нарастала глубокая меланхолия. Его подчас тревожила мысль о смерти. Словом, бурное оживление периодами сменялось у него полной усталостью, депрессией. Отдых был необходим. По совету врачей обеспокоенный отец повез его летом 1827 года в Булонь, на море. Стояли чудесные дни. Все располагало к успокоению. Однако отдых не был удачным. Во время пребывания в Булони отец Листа тяжело заболел и после недолгих страданий умер 28 августа 1827 года.

*

Со смертью отца закончилось детство Листа. Юный музыкант потерял не только близкого человека, который принимал на себя все житейские заботы. Он лишился умного и чуткого руководителя. Настойчивость и осведомленность, проявленные Адамом Листом при воспитании сына, указывают и на его проницательность, позволившую ему рано и верно распознать исключительную одаренность ребенка, и на значительное интеллектуальное и художественное развитие.

Лист вернулся в Париж смятенным, пережившим первый по-настоящему тяжелый удар. Теперь он уже по-иному воспринимал этот город. Когда он впервые попал в Париж, он был еще слишком юн, чтобы увидеть сразу сущность буржуазного Парижа, скрывавшего под чарующей внешностью уродливые стороны жизни. Он смутно чувствовал какой-то безотчетный страх, какое-то содрогание перед бездушием большого города, перед пустотой салонов "блестящего общества", отметившего его, как он сам впоследствии писал, «позорно лестным прозвищем „le petit prodige" [„маленькое чудо"]». "С тех пор, — признавался он Ж. Санд, — мною овладела ранняя меланхо-

лия, и лишь с отвращением переносил я дурно скрываемое пренебрежение к артисту, низводящее его до положения слуги" (291, II, *127*; ср. 294, *101—102*). Теперь, когда смерть отняла у него отца и когда он вернулся в Париж как бы закончившим "первый акт своего жизненного пути"[13], город показался ему совсем иным. Он предстал перед ним как "живой хаос, где в безумной неразберихе теснятся и сталкиваются грубые страсти, лицемерные пороки, необузданное честолюбие, уничтожая друг друга в беспощадной борьбе", как город, "исповедующий культ дьявола, из потоков серы и лавы порождающий вдруг священное пламя, которое снова оживляет застывший мир и отгоняет вдаль сумерки" (291, II, *127*; ср. 294, *101*). Теперь Париж предстал пред ним как "город контрастов", "средоточие грязи, помета и дивных вещей, подлинных достоинств и посредственности, богатства и нищеты, шарлатанства и таланта, роскоши и скопидомства, добродетелей и пороков, нравственности и развращенности" (536, XX, *19*)[14]. Лист увидел, что это не только самый гостеприимный и снисходительный город, который "успел ко всем и ко всему приглядеться". Он увидел в этом городе не только "букет", составленный из самых "прекрасных цветов" Франции. Словом, он познал оборотную сторону этой "всемирной столицы", столицы "всех умственных и житейских развлечений и приманок". Он увидел и общественную несправедливость, воочию убедился, что народ терпит и голод и холод. Он познал горькую судьбу артиста в современном обществе, увидел развращающее влияние действительности на людей искусства — погоню за минутным успехом, потакание низменным вкусам публики, корысть и продажность.

Неудивительно, что нравственное состояние Листа в то время было весьма тяжелым. Необходимость добывать средства к существованию (Лист должен был содержать и себя и свою мать, которая вскоре после смерти мужа снова приехала в Париж), материальные заботы почти полностью исчерпывали его силы. Спокойное безразличие сытых бесило его. Он писал Ж. Санд: "Позднее, когда смерть похитила у меня отца и я вернулся в Париж один и начал понимать, чем могло бы быть искусство и чем должен был бы быть художник, я был как бы подавлен теми непреодолимыми препятствиями, которые со всех сторон вставали на пути, предначертанном моими мыслями. Кроме того, не находя нигде ни отклика, ни сочувствия — ни среди светских людей, ни тем менее среди людей искусства, прозябавших в спокойном безразличии и не знавших ничего ни обо мне, ни о целях, которые я себе поставил, ни о способностях, которыми я наделен, — я ощутил горькое отвращение к искусству, каким я его пред собою увидел: униженному до степени более или менее терпимого ремесла, обреченному служить источником развлечений избранного общества. Я согласился бы скорее быть чем угодно на свете, только не музыкантом на содержании у богатых людей, покровительствуемым и оплачиваемым как жонглер или как ученая собака Мунито" (291, II, *127—128*; ср. 294, *102*).

Разные мысли и волнения мучили Листа. Он стал более неуравновешенным, меньше владел собой. Все чаще размышлял о смысле жизни, о справедливости, о дружбе, о чувствах, данных человеку. Все чаще раздражался, иногда и по пустякам, как капризный ребенок. Ко всему этому присоединилась забота о хлебе насущном.

В эти годы Лист пережил свое первое и, быть может, самое сильное увлечение — любовь к юной ученице Каролине Сен-Крик, любовь нежную, затаенную и страстную, по-видимому, сохранившуюся в глубине души его на всю жизнь. Эта любовь не была счастливой. Каролина Сен-Крик принадлежала к знатному роду, Лист происходил из простой семьи. Ему дали понять в самой грубой форме, что он не должен и помышлять о любимой им и любившей его девушке. Этот удар подействовал на впечатлительного юношу со страшной силой. И не только потому, что рушились его самые сокровенные, чистые любовные надежды. Но прежде всего потому, что было затронуто его человеческое достоинство. Лист не мог примириться с кастовыми предрассудками, аристократическим высокомерием и чванством. Негодование, стыд, отвращение, озлобление овладели им. Его душевное состояние, и без того достаточно тяжелое, дошло до предела отчаяния. Оно было таково, что позволяло сделать вывод о серьезном внутреннем кризисе, даже болезни. Да и он сам, правда не без романтических

преувеличений, писал впоследствии: "В этот период я в течение двух лет был болен. За время этой болезни мое неукротимое стремление к вере и самопожертвованию нашло свой исход в строгом искусе католицизма. Мой пылающий лоб склонялся к сырым ступеням церкви Saint-Vincent de Paul! Мое сердце истекало кровью, моя мысль смирилась. Женский образ, целомудренный и чистый как алебастр священных сосудов, был жертвой, которую я в слезах предлагал христианскому богу. Отречение от всего земного стало единственным стимулом моей жизни" (291, II, *128*; ср. 294, *102—103*)[15].

Кризис, пережитый Листом, был типичным кризисом роста, правда, отягченным тяжелыми личными переживаниями. Чем шире становился умственный горизонт Листа, чем больше он видел, тем безотраднее казалась ему окружающая жизнь и беспокойнее становилось на сердце. То было время, когда перед Листом впервые встали вопросы мировоззрения, вопросы суровые, мучительно волнующие, требующие напряженного размышления. В чем причина общественного неравенства? Почему страдает народ? Как найти выход честному человеку, попавшему в этот мир, полный несправедливости? Как быть художнику, который сознает высокие цели своего искусства? Было бы наивно предполагать, что Лист, предоставленный, в сущности, самому себе, мог сразу найти ответы на эти обуревавшие его вопросы. Только легковерующие или стремящиеся к искажению того, что было в действительности, могут считать, что Лист быстро утешился, найдя успокоение и ответы на все вопросы в религии и в близких к ней учениях. Конечно, окружавшая Листа среда толкала его искать утешения в религии. Но Лист был своеволен и обладал беспокойным умом. Он не довольствовался готовыми ответами, которые давала церковь. Он настойчиво искал свой собственный путь, жадно прислушивался ко всему новому. Естественно, что формирование его сознания шло под перекрестным воздействием разных идейных влияний: и прогрессивных, и реакционных. Круг чтения Листа в ту пору (а читал Лист буквально запоем, ибо чтением он старался восполнить пробелы своего "недостаточного" образования) был чрезвычайно разнообразен. В хаотическом беспорядке лежали на его столе сочинения французских просветителей — Вольтера и Руссо — рядом с книгами реакционных писателей — Местра, Бональда, Балланша. Он находился во власти туманных мистических идей и в то же время жадно зачитывался вольнолюбивыми произведениями Байрона. Он много занимался историей литературы и искусства, изучал греческих классиков, читал Монтеня и весьма любимую им мемуарную литературу. Охотно читал он также словари и справочники по всем видам знаний. Словари и справочники являлись для него не только точной описью всех человеческих познаний, но и своеобразными "художественными" произведениями, в которых запечатлены труды и старания многих человеческих поколений. Словом, его умственное развитие шло быстрыми шагами вперед, а параллельно с ним шло расширение и углубление духовных интересов. Завязывались связи с выдающимися литературными деятелями, художниками, с лучшими представителями тогдашней интеллигенции Франции (в эти годы, например, Лист познакомился с В. Гюго).

Идейный путь Листа — в частности тот путь, который прошел он в годы, непосредственно следовавшие после смерти отца, — это путь сложный, извилистый, противоречивый; это путь долгих, страстных, упорных исканий, путь, на протяжении которого он испытал немало самых противоположных влияний, допустил немало ошибок, испытал немало сомнений, разочарований и поражений. Но Лист и в годы кризиса находил в себе силы после временных срывов вновь идти вперед; он обнаружил исключительную гибкость и многогранность мысли, столкнувшись с рядом противоположных философских и художественных явлений. Труднее всего молодому Листу было разобраться в причудливом переплетении различных романтических течений. Так, уже с первых дней пребывания во Франции, и особенно в годы кризиса, он соприкоснулся с реакционным крылом французского романтизма, занимавшим тогда доминирующее положение в искусстве и в жизни.

Шатобриан, Местр и Бональд — основные столпы реакционного течения в романтизме — открыто взывали к прошлому: борьба с революцией и теориями, подгото-

вившими ее, то есть с демократическими идеями великих французских просветителей, была их главной целью.

Например, у Шатобриана мы находим: «Толчок, сообщенный умам Духом христианства", заставил XVIII век выйти из колеи, сбил его с дороги...» (850, 4, *16*). Или: "Идея Бога и бессмертия души снова вступила в свои права..." (там же, *15*). Местр пишет: "Монархия — самое естественное для человека правительство" (303, III, *306*).

Религиозно-мистические настроение получили в их творчестве, как и в творчестве их последователей, яркое воплощение: пессимизм и меланхолия поглотили все другие чувства, отрешение от жизни стало модой. Так, например, Виньи говорит: "Жизнь — это скорбная случайность между двумя бесконечностями". "Голос жизни — вечный стон". "В хаосе судьбы достоверны лишь две точки: страдание и смерть" (см. 559, 2, *414*). То же находим у Шатобриана ("Мне скучно, скучно, я с трудом влачу свою тоску и свои дни"; цит. по: 141, *7*) и у Ламартина (661, *18*):

Что, кроме пустоты, предстало б мне в эфире,
Когда б я мог лететь вослед его лучу?
Мне ничего уже не надо в этом мире,
Я ничего уже от жизни не хочу.

Индивидуальность, личная свобода ими подавлялись, рабство же бралось под защиту. Местр открыто называет знаменитое положение Руссо — "человек рожден свободным, а всюду он в оковах" — ложным и безумным утверждением: "Тот, кто достаточно изучал грустную человеческую природу, — говорит он, — знает, что в общем человек... слишком зол для того, чтобы быть свободным" (303, III, *247*). Шатобриан видит в человеке ничтожное и беспомощное существо, которое не в состоянии внести порядок в общественные отношения, не имеет власти ни над природой, ни над самим собой и осуждено на вечные страдания и рабство.

Кто же из романтиков реакционного склада оказал на Листа влияние? Чтобы ответить на данный вопрос, надо хорошо уяснить себе общий склад натуры Листа. Как известно, в годы молодости он не обладал спокойным и рассудительным характером. Он, по собственному признанию, принадлежал к той категории людей, "которым претит всякая бесцветность, которые не довольствуются сухими примерами". И, подобно всем мятежным и страстным натурам, он плохо воспринимал сухие рассуждения; ему нужны были экзальтация, эмоциональность, образ. Он устремлял свой "жадный, любопытный взор на тех поэтов, которые увлекали своими метафорами, на тех великих художников, которые трогали своими образами, своими порывами" (291, II, *161—162*; ср. 294, *150—151*).

Неудивительно, что философия Бональда, с ее тупыми, схоластическими доводами и нелепыми рассуждениями, ничем не могла его пленить; он остался к ней совершенно равнодушным. Местр со своим ярким, подчас парадоксальным стилем был несколько ближе к нему, но и его влияние было в общем незначительно.

Несравненно глубже было влияние Шатобриана, художника, наделенного своеобразной поэтической фантазией. Лист увлекался его произведениями, особенно "Рене". Этот роман принадлежал к числу его любимых книг. Скептические афоризмы из "Рене" не раз цитировались им как в повседневной жизни, так и в литературных работах. Рене навсегда остался для него "бессмертным типом", в нем он видел наиболее полное воплощение "мировой скорби", героя, "полного жгучей тоски, неутихающего беспокойства и разочарования ума" (291, IV, *74—75*); в нем он любил "смутное беспокойство" и "тайное волнение", неудовлетворенность существующим, тот "скрытый инстинкт", который не раз мучил и самого Листа в годы молодости.

Но Шатобриан имел для Листа значение не только как автор "Рене". Лист увлекался и его эстетическими рассуждениями, и его поэтическими описаниями природы, и его философскими фантазиями. Он любил также его исторические экскурсы, особенно те из них, которые открывали путь к изучению жизни народов.

Впрочем, влияние Шатобриана на Листа не следует преувеличивать. Многое в этом художнике было Листу совершенно чуждо. Монархические и феодальные мотивы Шатобриана вряд ли могли пленить его, политическая же позиция Шатобриана внушала лишь отвращение. Лист вообще был далек от переоценки этого художника. Даже стиль Шатобриана не всегда удовлетворял его. Признавая, что "Шатобриан внес... новое направление в литературу, извлек из христианства новую или, скорее, позабытую поэзию и одновременно заставил звучать две вечно живые струны человеческого сердца — веру и любовь", он в то же время указывал и на его существенные недостатки. По мнению Листа, Шатобриан отпугнул от себя многих поклонников некоторыми особенностями своего "помпезного", напыщенного стиля, преувеличенным богатством красок, романтической манерностью и тщеславием (291, II, *161*; ср. 294, *150*).

Симпатии Листа были, скорее, на стороне Ламартина, сумевшего не менее ярко, чем Шатобриан, выразить романтические идеалы в художественной форме и избежать при этом "крайностей и преувеличений" реакционного мировоззрения. В поэзии Ламартина Лист, по-видимому, нашел нечто родственное своим переживаниям; в созерцательно-меланхолических настроениях его — успокоение от жизненных треволнений.

«...Вряд ли, — пишет он, — существует человек, которому бы в молодости не казалось, что он встретил Эльвиру, который бы не мечтал под „сенью старого дуба" и не пылал любовью под „сводами готической церкви". Ламартин не драматизировал эти чувства, а выражал их в созерцательных лирических излияниях, и поэтому произведения его имели то преимущество, что большинство из тех читателей, которые любят везде находить отклик на свои субъективные ощущения, легко могли вставлять личные романтические истории в гармонические рамки его божественной поэзии» (291, II, *162*; ср. 294, *150—151*).

Элегии и думы Ламартина как бы раскрыли перед Листом новый мир глубоких и прочных чувств, они раскрыли душу любящего и страдающего человека, показали "удивительную гармонию между переживаниями души и картинами природы". Лист восхищался и "грандиозными аллегорическими образами" Ламартина, связанными с религиозно-философской тематикой, и его созерцательно-лирическим отношением к миру, и его яркими метафорами и ораторско-декламационными приемами. Для него Ламартин долго был образцовым мастером, у которого он не только заимствовал многие сюжеты своих произведений, но которому подчас следовал в конкретных приемах творчества и интерпретации.

Знакомство Листа с творчеством Ламартина началось с юных лет. Уже в 20-х годах этот поэт был одним из самых любимых его авторов. После 1830 года, когда Ламартин издал свои "Поэтические и религиозные гармонии", интерес к поэту достиг у Листа высшего предела. К этому времени относятся многочисленные цитаты из Ламартина, встречаемые в его письмах; к этому же времени относится появление ряда произведений Листа, представляющих собой музыкально-поэтические картины в духе Ламартина.

С Ламартином Лист был хорошо знаком лично и в 20—30-х годах виделся с ним довольно часто; это не могло не способствовать упрочению склонности его к ламартиновской поэзии.

Итак, из всех ранних романтиков наибольшее влияние на Листа оказал Ламартин, и прежде всего потому, что он был не столько ограниченно-консервативным мыслителем, сколько поэтом, не чуждым порой и либеральных воззрений. Именно в нем Лист нашел того художника, который "убеждает образами", предпочитая сухим доводам и математическим расчетам "логику чувства", и который при этом необычайно "гармоничен" в своем искусстве.

Следует еще указать на влияние Балланша и Сенанкура. Идеями Балланша о "золотом веке" человечества, о "божественной роли" поэтов и мыслителей, о христианстве как "спасительной" силе общества Лист в годы кризиса несомненно увлекался. Не остался чужд он и "социальной палингенезии" Балланша, рассматривавшего миф

как поэтическое осмысление исторического процесса или социального переворота. Характерное для Балланша очень широкое толкование мифа, включение в это понятие и всякого исторического предания и легенды, сближение мифа и образа, понимание мифа как "символического изображения" человеческой жизни было одно время близко Листу. В первой половине 30-х годов Лист и в своем творчестве и особенно в исполнительском искусстве пытался кое в чем воспроизвести философские "настроения", связанные с символическими теориями Балланша. Об этом, между прочим, свидетельствует в "Флорентийских ночах" и Гейне. Он пишет, правда, не без тонкой иронии:

«Начали с музыки. К фортепиано потащили Франца Листа. Взъерошив волосы над гениальным лбом, он дал одно из самых блестящих своих сражений. Клавиши, казалось, истекали кровью. Если я не ошибаюсь, он сыграл один пассаж из „Палингенезий" Балланша, идеи которого он перевел на язык музыки, что было очень полезно для тех, кто не читал трудов этого знаменитого писателя в подлиннике» (589, 5, *148—149*).

Что касается Сенанкура, роман которого "Оберман" получил столь яркое отражение в творчестве Листа, то в период кризиса влияние этого писателя на юного музыканта было сравнительно незначительным. В сущности, оно началось позднее, в начале 30-х годов, когда Сенанкур действительно стал на некоторое время почти неразлучным спутником духовной жизни Листа.

Таким образом, признаки влияния раннего французского романтизма с его ярко выраженными консервативными тенденциями можно обнаружить как в мировоззрении, так и в творчестве Листа. Талант Листа, особенно в годы кризиса, складывался не без воздействия реакционных идейных направлений, и это не могло пройти совсем бесследно. Так, если Лист и остался равнодушным к политическим концепциям Местра и Бональда, то к эстетическим теориям и творчеству Шатобриана, Балланша, Сенанкура и особенно Ламартина он, как мы видели, относился с интересом и сочувствием. К тому же человек, учением которого он в 30-х годах серьезно увлекался (Ф. Ламенне), вышел из школы Местра — Бональда — Шатобриана и много лет разделял воззрения последних.

Однако сознание Листа складывалось и под воздействием других идейных направлений, в частности под воздействием романтической поэзии Байрона и демократических течений французского романтизма. Если в первый год после смерти отца, как и в предыдущий, преобладает влияние идей реакционных романтиков, то уже в следующем, 1829 году картина резко меняется; Лист, чье сближение с романтиками возникло, в сущности, из его непрестанной тяги к знанию, к вечным "обнимающим небо и землю" вопросам, скоро убедился, что их поучения не таят в себе почти ничего, что могло бы действительно ответить на волнующие его вопросы. Лист пошел к Шатобриану, Балланшу и другим за "живой водой", а нашел у них темное мудрствование и закоренелую нетерпимость к прогрессу. Столкнувшись с затхлым миром реакционного романтизма, Лист неминуемо должен был отшатнуться от него. И чем ближе подходит 1830 год — год бурного нарастания движения против реакции и контрреволюции, — тем меньше удовлетворяют его идеи реакционного романтизма, тем большее значение приобретают в его повседневной деятельности вольнолюбивые идеи Байрона, Руссо и Гюго. Причины, обусловившие отход Листа от романтизма реакционного толка, коренились прежде всего в особенностях политической и социальной жизни Франции. Тут сыграли свою роль и разнузданная политика клерикальной и абсолютистской партии, вызывавшая возмущение широких масс населения, и развертывание либерального движения среди буржуазной интеллигенции, и появление новых журналов и газет, выражавших протест против реакционной политики Бурбонов, и замечательные политические памфлеты Поля Луи Курье, которыми зачитывался Лист, и боевые стихотворения Беранже, завоевавшие в ту пору огромную популярность.

Общественному оживлению во Франции способствовало освободительное движение в других странах: борьба народов Греции и Испании за свою независимость, вос-

стание декабристов в России, движение карбонариев в Италии. В стране, где назревала волна возмущения реакционной политикой Бурбонов, где нарастало общее политическое возбуждение, освободительная борьба народов должна была получить самый широкий резонанс.

Особенно восхищала французов революционная деятельность Байрона. Непосредственное участие великого поэта в движении карбонариев и в борьбе греческого народа за свободу служило примером передовым писателям и художникам того времени, учило, как нужно относиться к борьбе народов за свою независимость.

Именно эти важные политические события — рост возмущения народных масс, общее усиление демократических тенденций, воздействие либерально-оппозиционной литературы — заставили Листа отойти от консервативного романтизма, решительно порвать со всеми течениями, защищавшими старый мир.

Но, быть может, самую большую роль в отходе Листа от реакционного романтизма сыграло знакомство с утопическим социализмом, в частности с учением Сен-Симона. В литературе о Листе широко распространено мнение, что Лист познакомился с сен-симонистским учением только после июльской революции 1830 года. Однако это не совсем так. То, что Лист начал серьезно увлекаться сен-симонизмом лишь в конце 1830 года, еще не означает, что он до тех пор не был знаком с этим учением. Несомненно, что Лист познакомился с сен-симонизмом раньше 1830 года. Многое заставляет предположить, что это знакомство произошло у него как раз в период кризиса. В самом деле: мимо внимания Листа вряд ли могли пройти лекции Базара, которые последний читал в 1829 году (возможно, на некоторых из этих лекций, излагавших доктрину сен-симонизма, Лист бывал); еще меньше оснований полагать, что Лист не знал в те годы журнала "Producteur", который выпускали ученики Сен-Симона — Базар, Анфантен и Родриг; и уж, конечно, Лист не мог не читать журнала "Globe", ставшего в 1830 году официальным органом сен-симонистов. Отсутствие документальных материалов не позволяет с точностью сказать обо всем этом. Но кое-какие свидетельства современников все же имеются. Такой точный и беспристрастный человек, как Ленц, относит дату знакомства Листа с сен-симонизмом к концу 20-х годов (279, *8*). Именно в эти годы впервые сталкивается Лист с идеями утопического социализма и приобщается к лагерю демократии. В тех острых конфликтах, которые происходили в то время в сфере искусства (и которые являлись своеобразным отражением ломки феодально-абсолютистских порядков и отношений), Лист был всецело на стороне молодого прогрессивного романтизма.

Таким образом, восторженное отношение Листа к июльской революции не было случайным. Оно было подготовлено всем ходом его предшествовавшего развития. Революция как бы завершила процесс его выздоровления, заставила забыть о разочарованиях и сразу возмужать телом и духом. В этом смысле надо понимать известную фразу матери Листа: "Пушки излечили его" ("C'est les canons qui la guéri"). Действительно, теперь Листа охватило смелое и гордое чувство своей неразрывной связи с широкими массами; в нем пробудилась неудержимая жажда деятельности. Его непосредственное восприятие июльской революции можно было бы выразить одним словом: э н т у з и а з м. Все казалось Листу легким и доступным, все представлялось в праздничном свете. Победа прогрессивного начала казалась полной, и оставалось лишь "понять, декларировать и осуществить учение о правах человечества".

Как художник Лист решает бороться за "права человечества" средствами своего искусства. У него возникает смелый замысел: написать Р е в о л ю ц и о н н у ю с и м ф о н и ю. Эта симфония должна была стать воплощением волновавших его тогда чувств, отражением его горячего увлечения героикой революционных дней.

Однако Лист не пошел по пути только внешнего изображения событий; он решил положить в основу симфонии те глубокие идеи и чувства, которые были связаны с революционными народными движениями, в частности идею братства народов в их борьбе за свободу. Это говорит о том, что Революционная симфония создавалась не только под прямым влиянием июльских дней, но и была следствием сен-симонистских увлечений Листа. В сущности, в ней Лист впервые попытался распростра-

нить музыкальными средствами в широких общественных кругах идеи сен-симонизма — обстоятельство, до сих пор в музыкознании не отмеченное.

Соответственно основному замыслу, симфония должна была строиться на трех народных темах: славянской (чешская гуситская песня), немецкой (лютеровский хорал) и французской (марсельеза). Характерно, что все три темы отражают борьбу народов за свободу и независимость. Первая тема — это гуситская песня, напоминающая о славном времени Яна Жижки, песня, олицетворяющая мужество и героизм. Она начинается словами: "Пусть нам блаженная надежда будет утешением"[16]. Вторая тема — это лютеровский хорал "Господь — могучий наш оплот", который "стал марсельезой XVI века" (*Ф. Энгельс*); он выражает твердость, веру, силу убеждения. Третья тема — марсельеза. Планы в отношении нее у Листа существенно менялись; то она должна была разрабатываться в симфонии одна, то вместе с французской песней "Vive Henri IV". По-видимому, драматургия этой первой, так и оставшейся незаконченной, симфонии не до конца была ясна самому Листу.

Характерно, что впоследствии Лист использовал все основные темы симфонии: гуситская песня была им переложена для фортепиано в две и в четыре руки; хорал Лютера обработан для органа (в "Церковной торжественной увертюре") и для фортепиано (в фантазии на темы из оперы "Гугеноты" Мейербера); марсельеза — для фортепиано.

Сохранившиеся эскизы симфонии написаны по большей части на двух нотных станах; только в немногих случаях они захватывают четыре стана. Партитуру симфонии Лист в те годы не писал. Вообще указания на инструментовку в эскизах почти отсутствуют; они встречаются лишь дважды; в одном случае обозначено "roulement de tambours" ["барабанная дробь"], в другом — "trompette" ["труба"]. И это все.

На полях первого наброска, сделанного в самый разгар революционных событий в Париже (27, 28, 29 июля), приведен ряд образных указаний и сравнений, которые лишний раз подтверждают страстно-вольнолюбивый, решительный, революционный характер симфонии и дают нам приблизительное представление о ее образах.

Вот эти указания: "негодование", "возмущение" ("indignation"), "мщение" ("vengeance"), "ужас" ("terreur"), "свобода" ("liberté"), "беспорядок" ("désordre"), "бессвязные неистовые крики" ("cris confus frénétiques"), "волнение" ("vague"), "странность" ("bizarrerie"), "отдых" ("repos"), "марш королевской гвардии" ("Marche de la garde royale"), "сомнение" ("doute"), "наступление" ("attaque"), "сражение" ("bataille"), "марш национальной гвардии" ("Marche de la garde nationale"), "энтузиазм, энтузиазм, энтузиазм" ("Enthousiasme, Enthousiasme, Enthousiasme"), отрывок из песни "Vive Henri IV" в комбинации с марсельезой ("Allons enfants de la patrie"). Можно думать, что каждая часть симфонии должна была получить определенную смысловую выразительность, определенный программный характер; форма всецело определялась содержанием, основной идеей произведения.

Выбор гуситской песни, лютеровского хорала, марсельезы и как контраста песни "Да здравствует Генрих IV", олицетворявшей зажиточный монархический образ жизни, вовсе не означает, как это полагали некоторые исследователи, протестантских наклонностей Листа. Дело здесь не в этих наклонностях, а в непреклонном вольнолюбии, в стремлении к освобождению народов, к их в свободе обретаемому братству. Это стремление не является у Листа поверхностным, вроде следования модным фразам революции, но имеет глубокие подосновы, в частности и сен-симонистское учение. После обнаружения и обнародования эскизов революционной симфонии уже невозможно сомневаться в том, что Лист был знаком с сен-симонизмом до июльских дней; революционные идеи попали на подготовленную почву и именно поэтому произвели на Листа столь сильное впечатление.

Работа Листа над революционной симфонией зачастую замалчивалась, недооценивалась или искажалась. Так, например, Л. Раман сообщает о революционной симфонии (эскизов которой она не видела, ибо они были обнаружены среди старых бумаг Листа уже после написания всех трех томов ее биографии) неверные сведения[17]. А между тем значение этой симфонии в творческой жизни Листа исключительно велико. Оно представляет для нас двойной интерес: с одной стороны, как наиболее яркое и отчетливое (из всех творческих начинаний Листа той поры) выражение социальных и политических убеждений молодого художника; с другой — как первый опыт Листа в области симфонической программной музыки (опыт, проделанный им до знакомства с "Фантастической симфонией" Берлиоза), то есть как важнейший этап в становлении его творческого метода. Правда, симфония, несмотря на весь энтузиазм молодого художника, так и не была закончена. Сказались недоста-

ток профессионального мастерства (Лист не имел еще тогда никаких навыков в области симфонического творчества), неумение довести большое произведение до конца. К тому же приподнятое настроение, с которым Лист начал писать симфонию, быстро улетучилось; уже через несколько месяцев после июльских событий началось разочарование в исходе революции. Разочаровавшись во многих либеральных идеях, познав "жалкую скаредность" Луи-Филиппа, "короля лавочников"[18], Лист стал искать опору в другом. Он сблизился со многими прогрессивно настроенными современниками. Мы встречаем его то на народных собраниях, то на театральных и концертных премьерах ("Марион де Лорм" Гюго, "Фантастическая симфония" Берлиоза), то в оппозиционных салонах парижского общества. Повсюду, даже в атмосфере светского ханжества, лести, карьеризма и подхалимства, Лист страстно ищет настоящих людей, людей высокого гражданского мужества. Он много читает, причем подчас без разбора; неодолимое желание заставляет его устремляться в любую сторону, где он, как ему кажется, "замечает свет".

С наибольшей силой глубокое разочарование, испытанное Листом после июльской революции, сказалось на отношении его к утопическому социализму, в частности к учению сен-симонистов. Ему, разуверившемуся в своих лучших идеалах, стали особенно близки воззрения людей, выразивших полное разочарование в буржуазном обществе. И конечно, более других учений привлекал его сен-симонизм, которому были свойственны эмоционально-романтические, а также религиозно-поэтические черты.

Итак, не столько энтузиазм первых дней революции, сколько разочарование последующих дней, связанное с утверждением прозаического буржуазного порядка во Франции, усилили тяготение Листа к сен-симонизму; последний как нельзя лучше отвечал настроениям молодого художника, усомнившегося в идеях либерализма и буржуазного прогресса. Лист стал чаще бывать на лекциях и проповедях сен-симонистов (на улице Монсиньи), познакомился с записями лекций Базара, излагавшими в популярной форме учение Сен-Симона. Идеи сен-симонистов о новой "всемирной религии", имеющей целью "улучшить как можно быстрее и полнее нравственное и физическое состояние самого многочисленного класса", о новом устройстве общественной жизни в виде всемирной ассоциации — ассоциации "всех людей, по всему лицу земли и во всех областях их отношений" (781, *214*; 627, *83*), и, наконец, идеи о великой социальной значимости искусства и высоком "жреческом" призвании художников встречают у него самое горячее сочувствие.

Он полностью разделяет отрицательное отношение сен-симонистов к капиталистическому обществу, построенному на имущественном неравенстве, твердо верит, что самый важный прогресс человеческой жизни состоит в уничтожении эксплуатации, и пытается в утопических построениях найти ключ к разрешению социальной (а по его мнению, и религиозной) проблемы. Он возмущается тем, что сен-симонистов, благородно указывавших путь к новому миру, "скорее склонны преследовать клеветой, насмешкой и насилиями, нежели выслушать и победить, сражаясь с ними честным оружием" (291, II, *26*; ср. 294, *32—33*). Он всецело на стороне тех, кто стремится к полному обновлению всех форм жизни.

Лист не только пассивно признает критические взгляды сен-симонистов на буржуазное общество, но и сам проникается духом критики и недоверия к социальным порядкам. Он откровенно говорит о том, что после революции 1830 года буржуазия не нашла нужным серьезно подумать об интересах пролетариата. И при всем своем "миролюбии и готовности извинить ей эту ошибку", он все-таки считает необходимым напомнить небольшой кучке людей, нажившихся в июльские дни, что самый многочисленный и бедный класс общества находится в невероятно тяжелых условиях, беспощадно эксплуатируется и обречен на вымирание. Вот что он пишет, например, в середине 30-х годов о положении рабочего класса в одном из крупных промышленных центров Франции — Лионе:

"...Я поехал в Лион и очутился среди такой ужасающей нищеты и таких страшных страданий, что во мне невольно возмутилось чувство справедливости, а душа наполнилась невыразимой скорбью.

Как мучительно видеть целое население, которое безнадежно борется против нужды и губит в этой нужде и в этой борьбе все свое существо — душу и тело! Смотреть на все это и не быть в состоянии чем-либо помочь! Тут и старость без покоя, молодость без надежд, детство без радостей! Живут эти труженики в тесных и зачумленных конурах и с завистью смотрят на тех из своих товарищей, которые за ничтожную плату работают для увеличения роскоши и праздности людей!

Какая жестокая насмешка судьбы: бедняки, не знающие, куда приклонить голову, своими же руками изготовляют дорогие материи, ткут самые роскошные ткани, под которыми спят изнеженные богачи..." (291, II, *155—156*).

Мы видим, что Лист под влиянием сен-симонистов приходит к четкому осознанию разделения современного ему общества на два класса — богатых и бедных; он даже вносит нечто близкое к подлинному демократическому духу в изображение той пропасти, которая отделяет "тружеников" от "изнеженных богачей".

Какой же он делает отсюда вывод? Может быть, он сторонник новой революции, революции, которая дала бы свободу "измученным беднякам"? Нет, он не желает обострения классовой борьбы. Следуя сен-симонистам, он полагает, что неравенство и несправедливость, царящие в буржуазном обществе, можно упразднить только мирным путем. "Братская любовь" — вот тот рычаг, с помощью которого он думает перестроить мир, человеческую жизнь.

"Восемнадцать веков, — пишет Лист, — прошло с тех пор, как Христос проповедовал человечеству братскую любовь, и до сих пор проповедь его все еще не понята. Она как священный огонь горит в сердцах некоторых отдельных личностей, но освещает далеко не всех; и это поколение, сумевшее достичь такого умственного развития, остается тем не менее глубоко погруженным в мрак относительно развития души и сердца" (ibid., *157*)[19].

К чести Листа надо сказать, что он понимал "братскую любовь" не как подачку беднякам, не как милостыню, а как деяние широко общественное. Все призывы к помощи, адресуемые к богатым классам общества, все те средства, которые применяются для того, "чтобы как-нибудь обойти, обмануть людскую скупость", кажутся ему хотя и "похвальными" ("когда люди желают делать добро, так уж и это хорошо"), но не достигающими цели.

"Как врач, воображающий, что если он какой-нибудь заразный нарыв вгонит внутрь больного, то спасет его этим, так и общество льстит себя надеждой, что в состоянии излечить свои глубокие раны разными паллиативными средствами, которые едва касаются их поверхности. Те, кто держат в своих руках судьбы народов, слишком легко забывают, что подчинение не может долго быть добродетелью масс и что однажды долголетние стенания народа сменятся громовыми раскатами его гнева".

"Я тоже, — с горечью вспоминает он, — считал своей обязанностью примыкать ко всем благотворительным обществам; только на другой день после концерта, в котором приходилось принимать участие, когда распорядители его поздравляли друг друга с выручкой и хвастались ею, я удалялся с поникшей головой, потому что невольно думал, что когда будут делить всю эту выручку, то ее едва хватит на фунт хлеба и на вязанку дров для каждой семьи" (291, II, *157*; ср. 294, *143*).

Следовательно, по мнению Листа, филантропическая деятельность не в состоянии уничтожить старый мир с его насилием и несправедливостью. Путь к новому "социальному миру" лежит не через призыв буржуазных сердец и кошельков к человеколюбию, призыв, которым, кстати, прикрываются многие эксплуататоры, а через единение народа, через ассоциацию, устраняющую противоположность между богатыми и бедными. Лист призывает к организации союзов "художников, ученых и рабочих", "которые жили бы вместе, полностью подчиняясь установленным правилам, и производили бы сообща свои исследования и открытия" (291, II, *165—166*; ср. 294, *156*). Такие ассоциации, по его мнению, подавляли бы человеческий эгоизм, умень-

шали бы заботы о материальной жизни и способствовали установлению братских отношений между людьми ("тогда на свете было бы меньше заблуждений и слепой односторонности, потому что все заботились бы о каждом в отдельности...").

Не довольствуясь выдвижением этого требования, Лист, кроме того, считает необходимым парализовать, обезвредить те силы, которые могут препятствовать организации нового "социального мира". К таким силам он относит прежде всего буржуазную государственную машину и духовенство. Государства, говорит он, заблуждаются, ибо они "стараются разрешить загадку о человеческом счастье посредством безграничного распространения промышленности и эгоистического благосостояния" (291, II, *136*; ср. 294, *114*); духовенство, преклоняющееся перед "сильными мира сего" и занимающееся поощрением "тунеядства, господствующего в монастырях", поступает отнюдь не лучше. Бедняков держат в темноте и неведении относительно истинных целей общественной жизни, вместо того чтобы просветить их, "возвысить их духовный мир".

В связи с этим Лист возлагает большие надежды на всякого рода кружки и школы для рабочих. Он полагает, что в них смогут правильно воспитывать трудящихся, смогут сообщить последним те разумные взгляды на жизнь, "которые они совсем утратили благодаря фарисейскому христианству богатых". Он верит, что все это будет способствовать разоблачению эксплуататорской политики "сильных мира сего" и явится первым шагом на пути к новой общественной организации, в которой не будет ни бедных, ни богатых (291, II, *132—133*; ср. 294, *109—110*).

Таким образом, Листа, как и некоторых других прогрессивных французских романтиков, роднит с сен-симонистами критическое отношение к обществу, основанному на экономическом неравенстве, взгляд на современность как на нечто переходное, промежуточное и, наконец, мечты о грядущем справедливом обществе, в котором не будет места эксплуатации, нищете и насилию. Сближает Листа с сен-симонистами и широкий гуманизм, вера в созидательные силы народа.

Естественно, что Листа особенно интересовали взгляды сен-симонистов на искусство. Он с увлечением прочел "Разговор артиста, ученого и промышленника", написанный ближайшим учеником Сен-Симона Бенджаменом Олендом Родригом, внимательно прислушивался к тому, что говорили об искусстве Базар и Анфантен. Лист присутствовал на ряде докладов сен-симонистов об искусстве и, возможно, принимал участие в их обсуждении. Наконец, он не раз беседовал по вопросам искусства с сен-симонистом Барро, актером-любителем, выпустившим в свет брошюру "О прошлом и будущем изящных искусств" (этот Барро, по-видимому, и был тем "артистом", который впервые повел Листа на собрание сен-симонистов). В результате у Листа сложилась своя эстетическая концепция, которая очень близка к взглядам сен-симонистов на искусство. Подобно сен-симонистам, Лист убежден, что "элементы поэзии", или, как он еще говорит, "религиозные начала в жизни человечества" не существуют более в современном обществе. Подобно им, он считает, что буржуазному искусству не хватает многого, чтобы стать полноценным и значительным. Проза буржуазной жизни, обычный ход вещей снижают, обедняют искусство, устраняют из него "высокое" и "героическое". Искусство стынет в светских салонах, становится вульгарным и мелочным; оно опошляется, приходит в упадок. "Низкое" и "грубое" убивает святое святых искусства — поэзию. Это вполне в духе сен-симонистов, утверждающих, что господство "материальной грубой силы" разбивает "лиру поэта", что жизнь, которую отражает искусство, лишена поэзии. В духе сен-симонистов и взгляд Листа на искусство как на гигантскую силу, связующую людей (подлинное искусство невозможно вне "общего интереса", искусство для искусства "бессмысленно и безнравственно"), и на художника как на проповедника новых общественных идеалов, как на "жреца" и служителя народа. Для Листа художник как бы опережает свое время, ибо провозглашает идею "прекрасного гармонического будущего" и побуждает человечество в его непрестанном движении к этому будущему[20].

Однако Лист не доходит здесь до того полного отрицания романтического противопоставления героя толпе, художника — аудитории, без которого

сен-симонисты не мыслили подлинного осуществления "жреческой" роли художника. С точки зрения сенсимонистов, личность художника, призванная "давать импульс человеческому обществу", не противостоит этому обществу, а, напротив, создается им; с точки зрения Листа, личность художника находится в разладе с обществом и во многом формируется силами вымышленного, романтического мира.

"В наше время, — пишет Лист, — художник живет вне социальной среды... Что может быть общего у поэта или артиста с теми, кто пытается разрешить загадку человеческого счастья раздачей нескольких привилегий, неограниченным ростом промышленности и эгоистического благополучия? Что им до людей, странствующих по свету без всякой пользы для государственной машины и стремящихся возжечь священное пламя, благородные чувства и возвышающие душу восторги, удовлетворить своими деяниями необъяснимую потребность в красоте и величии, в более или менее скрытом состоянии существующую в сокровенных глубинах каждого" (291, II, *136*; ср. 294, *114*).

Влияние сен-симонистов сказывается у Листа и на его исключительных симпатиях к древнегреческому искусству, которое он, подобно им, противопоставляет как искусство свободное, воспевающее могущество человека и пробуждающее в нем сознание своей силы, искусству буржуазному, подчиненному холодному эгоизму, корысти, пошлому бездушию и тем самым "переставшему быть общественным достоянием".

"Миновали прекрасные времена, когда цветущие ветви искусства простирались над всей опьяненной его ароматом Грецией. Каждый гражданин был деятелем искусства, так как всеми, и законодателями, и воинами, и философами, владела идея морально, духовно и физически прекрасного. Возвышенное никого не повергало в изумление, и великие деяния были столь же часты, как и великие творения, их воплощавшие и ими же внушенные... В наши дни нарушилась связь между искусством и обществом, связь, благодаря которой первое обретало силу и блеск, а второе испытывало глубокие потрясения, порождающие великие следствия" (291, II, *136—137*; ср. 294, *114—115*).

В полном согласии с учением сен-симонистов Лист видит спасение искусства, которое вырождается и оскудевает, в демократизации искусства, в обращении к народу. Он считает, в частности, что музыканты не только обязаны черпать свои мелодии из неиссякаемого источника "живого народного творчества", но и должны как бы слиться в своем искусстве с искусством народа, сделать свой голос голосом массы.

Лист никогда не был членом сен-симонистской общины, но он, как уже было сказано, часто посещал собрания сен-симонистов и был хорошо знаком с Анфантеном, Базаром, Барро и другими сен-симонистами. Несомненно, что под их влиянием Лист начинает все более и более отрицательно относиться к деятельности католической церкви и правительства. Церковь, которая занята "лепетом мертвенных букв и пропагандой истасканных формул", церковь, которая не облегчает людских страданий и замалчивает несправедливости общественного строя, представляется ему способной лишь отвратить от себя любовь и почитание народа. Истинная религия и католическая церковь для него становятся несовместимыми: на долгое время отходит он от официальной церковной жизни (по собственному признанию, он в течение тридцати лет, начиная с 1830 года, был лишен "таинства исповеди"; 158, VII, *207*).

Несомненно то, что влияние сен-симонистов сказывается и на многих литературных статьях Листа, в частности и на знаменитой серии статей "О положении художников и об условиях их существования в обществе"[21]. В этих статьях Лист открыто "заявляет энергичный протест против гнетущей несправедливости или против бесстыдной тупости, которая оскорбляет художников и в лучшем случае лишь снисходит к ним, как к забаве", бичует "пришедший в движение буржуазный вандализм". Он резко подчеркивает социальные функции искусства, беспощадно критикует положение художников и учреждений искусства во Франции, которые, по его словам, "находятся в жалком состоянии" и "влачат отупляющую, неестественную жизнь на поверхности общества" (291, II, *29*)[22]. Наконец, пытаясь указать выход из создавшего-

ся тяжелого положения, он выдвигает целую позитивную эстетическую программу — "программу действий", свидетельствующую о настойчивом стремлении молодого художника к демократизации искусства: эта программа начинается с прямого призыва ко всем музыкантам объединиться с целью "прогресса музыки" в нерасторжимый "братский союз"[23]. Влияние сен-симонистов наличествует (наряду с сильным влиянием Ламенне) и в первом его серьезном литературном опыте "О будущей церковной музыке", где Лист говорит о необходимости создания новой "гуманистической" ("humanitaire") музыки — музыки сильной и действенной, роскошной и простой, полной святости и драматизма, как бы "объединяющей в колоссальной пропорции театр и церковь", превращающей театр в "народный храм" (291, II, *55—57*; ср. 294, *65—67*), оно наблюдается также в "Письмах бакалавра музыки" и в некрологической статье "Паганини". Отголоски его слышатся и в некоторых статьях и письмах Листа, написанных позднее, в 50-е годы. Оно удерживает Листа от увлечения мистическими крайностями учения Ламенне и в то же время позволяет ему даже из этого туманного учения христианствующего философа извлечь кое-что полезное для своей художественной деятельности[24].

Июльская революция и сближение с сен-симонистами резко изменили характер Листа, до того скорее замкнутый, нежели общительный. Каким-то радостным чувством свободы веет от всех его разговоров, поступков. Жизнь и творчество окрашиваются в мажорные, оптимистические тона; чувствуется избыток и кипение щедро расточающих себя могучих молодых сил. Лист по-прежнему много читает, беседует, размышляет. Париж 30-х годов давал ему в этом отношении исключительно богатый материал. В течение короткого времени здесь можно было столкнуться с людьми самого различного толка, познакомиться со всеми крайностями, со всеми вариантами философских и политических учений. Здесь можно было встретить знаменитых писателей, ученых, музыкантов, художников. Лист широко использовал эту возможность непосредственного общения с выдающимися людьми своего времени. Гюго, Бальзак, Ж. Санд, Паганини, Берлиоз, Шопен, Гейне, Мицкевич, Мюссе, Сент-Бёв, Дюма, Делакруа, Леру, Ламенне — вот далеко не полный перечень лиц, с которыми он неоднократно общался в начале 30-х годов.

Можно утверждать, что в этот период условия для расцвета его дарования были благоприятнее, чем когда-либо. Знакомство с прогрессивными романтиками, активно восставшими против гнетущего режима июльской монархии, укрепило влечение Листа к свободолюбивым демократическим идеям; оно сыграло в его жизни исключительную по значимости роль.

Нет возможности останавливаться на всех связях молодого Листа с новым этапом романтического движения. Связи эти настолько велики и многообразны, что могли бы составить предмет специального исследования. Приходится говорить лишь о самом главном — о взаимоотношениях Листа с В. Гюго и Ж. Санд.

Вряд ли среди литературных знакомств Листа можно найти художника более близкого ему по духу, чем В. Гюго. Вот кого он действительно мог бы назвать своим "духовным близнецом". Сходство мировоззрений, творческих намерений, приемов сразу бросается в глаза. Их связывает не только пристрастие к общим гуманистическим идеям (Свобода, Прогресс, Справедливость, Любовь, Вера), не только стремление ко всему грандиозному, яркому и величественному; основное, что их роднит, — это осуждение традиционных догматов, правил и трафаретов, создание новых принципов и средств выражения. Оба они решительно выступают против канонизации художественных приемов, против утверждения в искусстве духа нормативности, сковывающей творческую инициативу художника, мешающей его исканиям. Оба они борются за новое, свободное от штампов искусство.

Гюго подверг беспощадной критике классическую поэтику, кодифицированную Буало, уничтожил иерархию жанров, произвел романтическую реформу театра и стиха, — словом, нанес сокрушительный удар эстетическому догматизму.

Лист был одним из тех, кто, проявив большую настойчивость, смог "освободиться из-под власти рабских правил общепринятого стиля", смог произвести "романтическую реформу" музыкального языка.

Гюго видел назначение поэта не в уходе от мира, не в одиночестве, а в обращении к людям, к народу, в связи его со всем миром.

Лист точно так же постоянно подчеркивал общественный характер деятельности художника и считал, что романтическое искусство прежде всего ценно своим активным отношением к жизни, а не отрешенностью от нее.

Характерно, что для Листа, как и для Гюго, все существующее пребывает в движении, в развитии; все растет, все устремлено в будущее. И тому и другому свойственны социальный оптимизм, вера в прогресс человечества и в "пророческую" роль художника, открывающего во тьме настоящего зародыши будущего.

Не менее важно и то, что у обоих художников отрицание и критика настоящего сочетаются с утопическими мечтами об иной, более содержательной и полноценной жизни.

Показательно также и их отношение к природе. Природа является для них не только источником несравненных переживаний, но и чем-то противоположным человеческой жизни. Природа величественна: ей свойственна гармония; человеческая жизнь преисполнена страданий, стенаний и возмущения: она полна дисгармонии. На этом противопоставлении построены известное стихотворение Гюго "Что слышно на горе" (из цикла "Осенние листья") и основанная на нем одноименная симфоническая поэма Листа.

Роднит Листа с Гюго и склонность к ярким образам, контрастам и краскам. Если Ламартин приучил его к туманным, как бы покрытым флером образам, то Гюго открыл перед ним мир во всем красочном многообразии и полноте. Если Шатобриан показал ему героя, полного "смутного беспокойства" и "тайной тоски", то Гюго был одним из тех, кто приковал его внимание к героическим личностям, к новым формам жизни.

Подобно Гюго, Лист постепенно освобождается от реакционных и консервативных иллюзий и открывает внутреннюю противоречивость современного общества; он начинает понимать, что жизнь — это не что иное, как поле битвы, на котором сталкиваются различные общественные силы, и он начинает презирать уныние, бездеятельность и "рабскую покорность". Словом, он, как и Гюго, преодолевая созерцательно-лирическое отношение к миру, воспринятое у Ламартина, смело идет по пути жизненной борьбы.

Познакомился Лист с Гюго, по-видимому, во второй половине 20-х годов в одном из литературных салонов Парижа. (Скорее всего знакомство могло произойти на "романтических трапезах" Нодье в библиотеке "Арсенала", где и Гюго и Лист часто бывали.) Сохранилась записка Листа, написанная им на полях программы одного из собственных концертов в 1827 году и адресованная Гюго (см. 461, *350*):

"Если Вы сможете освободиться на полчаса в воскресенье утром, то приходите к Эрару — я буду очень счастлив и горд. Примите уверения в искренней симпатии.

Ф. Лист".

Встретившись, оба художника сразу же почувствовали друг к другу сильное влечение. Постепенно это влечение перешло в крепкую дружбу, которая в 30-е годы достигла своего апогея. Лист называет Гюго "великим и сильным" и признается, что общество поэта — "единственный мир", в котором он желал бы часто бывать (108, I, *24*)[25].

Чувство восхищения личностью и творчеством Гюго никогда не покидало его. Даже на склоне лет, весьма далекий от увлечений своей молодости, он не переставал с восторгом отзываться о деятельности поэта (см. 158а, VIII, *414*, письмо от 15 дек. 1884 г.)[26].

Характерно, что симпатии Листа к Гюго нисколько не зависели от того, интересовался ли последний музыкой вообще и музыкой Листа в частности. Лист знал, что

Гюго музыку (которую поэт определял как искусство "дряхлое", "покрытое морщинами") не любил, а по свидетельству некоторых близких к нему людей даже "не выносил"[27]. И все же симпатии и искреннее восхищение творчеством поэта всегда оставались у Листа неизменными. Ибо они, повторяем, были вызваны сродством мировоззрений и творческих позиций; все прочие обстоятельства не могли играть здесь сколько-нибудь существенной роли.

Если взаимоотношения Листа и Гюго почему-то до сих пор ускользали от внимания исследователей, то отношения Листа и Ж. Санд не раз были предметом рассмотрения и в частности с достаточной полнотой освещены в известной книге Вл. Каренина: "Жорж Санд. Ее жизнь и произведения" (632)[28]. Нам остается лишь подчеркнуть силу и многообразие влияния Листа на Ж. Санд, влияния, несомненно определившего целую полосу в художественном и идеологическом развитии писательницы.

В самом деле, Лист не только приобщил Ж. Санд к сен-симонизму, но и внушил ей уверенность в величии художественного призвания и в огромной значимости художника для настоящего и будущего человечества. Достаточно прочесть хотя бы два письма из ее "Писем путешественника" — письмо № 7 (к Листу) и письмо № 11 (к Мейерберу), — чтобы убедиться в этом.

Лист не только способствовал сближению Ж. Санд с Ламенне, но и помог ей обрести новую социальную веру, облегчил ей путь от мистических переживаний к демократическим идеалам.

Лист также во многом предопределил увлечение Ж. Санд музыкой, интерес ее к проблемам музыкальной эстетики. Отличавшаяся редкой восприимчивостью и пониманием, Ж. Санд не могла не вобрать в себя и не выразить на свой лад (порой с излишней экзальтацией) все то, что слышала от Листа в годы их духовной близости. Вот почему высказывания Ж. Санд о музыкальном искусстве — это как бы сколок, пересказ листовских суждений, и эти высказывания подчас с не меньшей яркостью представляют художественные взгляды Листа, чем его собственные признания. Не говоря уже об указанных выше "Письмах путешественника", а также о "Дневнике доктора Пиффеля", непосредственно обращенных к Листу, взгляды последнего нашли отражение и в позднейших произведениях Ж. Санд, в частности в "Консуэло", "Графине Рудольштадт", "Лукреции Флориани", "Последней Альдини" и др. Здесь содержатся многие из самых сокровенных идей и убеждений Листа, и не только такие общие убеждения, как идея служения художника народу, или идея конфликта между талантом и буржуазной средой, или идея народности искусства, но и такие конкретные суждения, как идея разъяснения музыки словами (программность) или суждение о характере музыкального фольклора, его эстетической ценности, принципах его обработки и использования, даже некоторые из исполнительских воззрений Листа (понимание темпа, динамики, размера и т. п.). Все эти суждения, несмотря на их некоторую идеалистическую окраску, представляют и поныне большой интерес, и тот, кто желает полностью понять искусство Листа, не может пройти мимо тех произведений Ж. Санд, в которых эти суждения зафиксированы, произведений, являющихся любопытнейшим документом романтической эпохи.

Наряду с укреплением общественно-политических и литературных связей Листа растет и ширится круг его музыкальных знакомств. 4 декабря 1830 года он встречается впервые с Берлиозом, беседует с ним, а на следующий день присутствует на первом исполнении "Фантастической симфонии". Об этом сохранилось свидетельство самого Берлиоза:

«Накануне... концерта (речь идет о концерте, в котором исполнялись „Фантастическая симфония" и кантата „Сарданапал". — *Я. М.*) меня посетил Лист. Мы не были еще знакомы. Я начал говорить ему о гётевском „Фаусте", которого он, по его словам, тогда еще не читал, но которым вскоре пленился не менее меня. Мы почувствовали большое взаимное расположение, и наша дружба с той поры лишь крепла и становилась теснее.

Лист присутствовал на моем концерте, где обратил на себя всеобщее внимание своими громкими аплодисментами и демонстративным восторгом от моих сочинений» (см. 52, I, *168—169*; 548, 1, *230*; ср. 51, I, *138*).

Это "взаимное расположение", которое сразу почувствовали два великих музыканта, конечно, не случайно. Их роднила общность творческих идеалов, борьба со сковывающими правилами и запретами, масштабность замыслов. Их сближало и разочарование в новой буржуазной действительности — действительности "бессердечного чистогана", совсем не похожей на то царство справедливости и равенства, о котором оба они мечтали в июльские дни.

Не случаен также и тот "демонстративный восторг", который выражал Лист на первом исполнении "Фантастической симфонии". Он хотел показать всем "сторонникам старого" и особенно "благонамеренным профессорам музыки вроде Керубини", что настоящее искусство идет не по их схоластическому пути и что задержать его поступательный ход никому не под силу. Впрочем, сам Керубини на концерте не пожелал присутствовать; он решил не портить себе настроения. «Его приверженцы, — пишет Берлиоз в своих „Мемуарах", — не замедлили представить ему отчет о всем происходившем на последней репетиции отвратительной симфонии. На другой день в момент съезда публики к моему концерту (концерт состоялся в помещении Парижской консерватории, директором которой был Керубини. — *Я. М.*) Керубини проходил мимо дверей залы; кто-то его остановил вопросом:

— Что же, г. Керубини, вы не будете слушать нового произведения Берлиоза?

— Я вовсе не имею необходимости знать, как не должно делать! — отвечал он с видом кота, которому поднесли под нос горчицы. Но еще хуже дело было после успеха концерта: казалось, что Керубини уже наелся горчицы; он более не говорил, а только чихал» (548, *233*)[29].

С этого знаменательного момента, который "привел в возбуждение весь Париж — артистов, ремесленников, дилетантов и знатоков", Лист не переставал восхищаться талантом Берлиоза и поддерживал своего собрата по искусству всем, чем мог. Сначала он сделал переложение "Фантастической симфонии" (1833) для фортепиано, которое сам Берлиоз считал "удивительным"; это переложение было вскоре (1834) опубликовано, причем все материальные издержки по изданию Лист принял на свой счет (что в то время для него было не легко; см. 51, III, *86*, *99*). Одновременно с "Фантастической симфонией" Лист обработал для фортепиано увертюру к опере "Тайные судьи" ("Francs-Juges"); эта опера была написана Берлиозом еще в 1826 году, но на сцене никогда не ставилась. В 1834 году Лист сочинил «Большую симфоническую фантазию на темы из „Лелио" Берлиоза» и тогда же исполнил ее с большим успехом в Париже (фантазия осталась неизданной). В 1836 году Лист переложил для фортепиано четырехчастную симфонию "Гарольд в Италии" и увертюру "Король Лир". Большинство из этих переложений Лист неоднократно играл в своих концертах (особенно часто исполнял он такие эпизоды из "Фантастической симфонии", как "Бал", "Сцена в полях", "Шествие на казнь"), завоевывая тем поклонников для Берлиоза, который, как известно, в начале своего творческого пути почти всюду встречал непонимание. Об исполнении говорить не приходится; оно было на недосягаемом уровне. "Лист, — писал Гейне, — ближайший духовный родственник Берлиоза и лучше всех исполняет его музыку" (586, 7, *368*).

Переложения Листа по складу своему нисколько не были похожи на многочисленные переложения, бывшие тогда в обиходе. Лист не случайно назвал их "фортепианными партитурами" ("partitions de piano"). Тем самым он дал понять, что его работа коренным образом отличается от старых аранжировок, которые лишь поражают "своей убогостью и пустым однообразием" в использовании средств фортепиано.

«Если не ошибаюсь, — писал Лист несколькими годами позднее, — то партитурой „Фантастической симфонии" Берлиоза я первый указал путь к иному способу. Я сознательно стремился переложить для фортепиано не только музыкальный остов, но и все многочисленные детали, все многообразие гармонии и ритма, как если бы дело шло о воспроизведении некоего священного текста... Моя любовь к искусству удваи-

вала мое мужество. Хоть я и не льщу себя надеждой, что этот первый опыт целиком удался, все же он обладает тем преимуществом, что указывает путь, по которому следует идти в будущем, и что благодаря ему в будущем окажется уже невозможным аранжировать произведения мастеров так, как делали раньше. Я назвал мой труд фортепианной партитурой, чтобы сделать совершенно ясным мое намерение: шаг за шагом следовать оркестру, оставляя на его долю лишь преимущества массовости воздействия и разнообразия звучаний» (291, II, *153*; ср. 294, *137—138*).

Действительно, листовская "партитура для фортепиано" столь совершенно и столь по-новому, самобытно воспроизводила оркестровое изложение, что Шуман (применивший, кстати, впервые по этому случаю термин "симфоническая трактовка фортепиано") написал свою известную статью о симфонии на основе анализа обработки Листа. В этой статье Шуман, между прочим, писал: "Переложение для фортепиано, сделанное Ф. Листом, заслуживало бы пространного обсуждения... Лист выполнил его с такой тщательностью и талантом, что оно может быть приравнено к оригиналу..." (418, I, *145*)[30].

В сущности, фортепианная партитура "Фантастической симфонии" Берлиоза явилась первым краеугольным камнем в процессе становления "симфонической трактовки" фортепиано. Эта "трактовка" означала коренное преобразование в использовании художественных средств инструмента. Она основывалась на выявлении новых выразительных возможностей и активно содействовала процессу демократизации фортепиано, становившегося отныне инструментом, при помощи которого можно было вести разнообразную просветительскую работу (что уже с молодых лет привлекало Листа).

Дружеские отношения между Листом и Берлиозом крепли с каждым днем. Уже к концу 1832 года они были близкими друзьями. Во всяком случае, в своем письме к Листу от 19 декабря 1832 года (видимо, это первое письмо, написанное Берлиозом Листу) Берлиоз делится со своим молодым другом самыми интимными мыслями. В 1833 году, после женитьбы Берлиоза на ирландской актрисе Гарриэт Смитсон (Лист был свидетелем при венчании в церкви), Лист часто и совсем запросто бывал в доме у Берлиоза. Вместе с ним обычно посещали Берлиоза А. де Виньи, Эмиль и Антони Дешан, Ф. Шопен, Э. Легуве и др. Иногда встречался Лист с Берлиозом у Гюго (при чтении писателем своих новых произведений), причем инициатором этих "надолго оставшихся в памяти" встреч обычно всегда был Берлиоз (см. 49, *214—215*, *260—262* и др.; 68).

Надо отдать должное Листу. Во всех осложнениях и конфликтах, часто возникавших в парижском художественном мире, Лист всегда был на стороне Берлиоза, хотя последний из-за своей излишней нервности и повышенной впечатлительности не раз доставлял своим друзьям неприятнейшие минуты. Обладавший необузданной фантазией, непрерывно бросавшийся из одной крайности в другую, то надменно самоуверенный, то отчаивающийся в своих силах, то охваченный неистовым творческим порывом, то предающийся мрачной меланхолии, Берлиоз в те годы в общении с людьми был весьма вспыльчив, раздражителен, недоверчив до болезненности. Но Лист, бывший на восемь лет моложе, не менее страстный и горячий по натуре, многое прощал ему за художническую честность, за подлинно высокую принципиальность в вопросах искусства. Он особенно ценил в Берлиозе то, что последний, несмотря на неудачи, насмешки, оскорбления и всякого рода препятствия, никогда не отступал от избранного им пути. Лист видел в Берлиозе "всегда неутомимого, всегда во всеоружии идущего вперед борца", он видел в нем "нового артиста par exellence [в первую очередь], музыканта Франции и ее июльской канонады". Он возмущался тем, что такой человек, как Берлиоз, вынужден искать материальные средства, театр, хор, оркестр, чтобы осуществить свои идеи, что "вот почти три года он молит и ему отказывают, он стучится в двери и их перед ним запирают", что "всегда ему предлагают подождать..." (291, II, *22*; ср. 294, *26—27*). И естественно, его восхи-

щает стойкость Берлиоза, который голодает, бедствует, сносит насмешки, но никогда не отказывается от своих художественных требований.

Твердость и последовательность Берлиоза, который не шел ни на какие компромиссы с торжествующим мещанством, со всякими Мюзарами, Тольбеками "и tutti quanti" ("Понимайте под ними Луи-Филиппов, Ротшильдов и Агуадо музыки!" — едко добавляет Лист; там же, соотв. *23—24* и *28—29*), производили на Листа тем большее впечатление, что он считал цели Берлиоза подлинно прогрессивными, демократическими и в создании романтической сюжетно-программной симфонии видел пример, достойный творческого подражания.

Лишь во второй половине 60-х годов, после более чем тридцатилетней ничем не омраченной дружбы, в отношениях между Листом и Берлиозом наступило заметное охлаждение. Вот что писал об этом сам Лист:

«Начиная с 1829 года по 1864 год мои отношения с Берлиозом были самыми простыми. Полное признание и восхищение с моей стороны, сердечность с его. Так в Париже, в Праге, в Веймаре, где я имел честь поставить и дирижировать его „Бенвенуто Челлини" — произведение замечательное, великолепное, самого живого колорита и ритма, полное незаурядных мелодий, произведение, которому я желаю славной реабилитации в Париже...

После 64 года, без глупой личной ссоры, вагнеровский вопрос, в то время животрепещущий... внес охлаждение в наши отношения. Берлиоз не думал, что Вагнер является как бы судьбой музыкальной драмы в Германии, превосходя Бетховена и Вебера» (см. 461, *387*).

Но и это "охлаждение", наступившее с годами, не изменило сокровенного мнения Листа о Берлиозе как о "художнике-новаторе", как о "человеке с печатью гения", предназначенном "для высокого жребия достойных славы страданий" (291, II, *252*; ср. 294, *259*). Берлиоз был одним из постоянных спутников его творческой жизни.

Не менее значительную роль в формировании художественного сознания Листа сыграло и его знакомство с искусством Паганини и Шопена. Мы никогда не поймем до конца, что означало для молодого Листа появление этих двух гениальных артистов в Париже, если не представим себе ясно музыкальную среду, в которой вольно или невольно вращался Лист в начале 30-х годов. В то время в Париже выступало много исполнителей самых различных толков. Париж был буквально наводнен виртуозами. Среди них заметно выделялись пианисты, которые с каждым годом все более расширяли поле своей деятельности. Калькбреннер и ему подобные являлись законодателями моды. Ими восхищались, им поклонялись, причем даже Шопен, как это ни странно, видел в сухом, вылощенном Калькбреннере чуть ли не идеал исполнителя ("в нем есть нечто высшее над всеми, кого я слышал..."). "Ты не поверишь, — писал из Парижа Шопен своему другу Титу Войцеховскому, — как мне были любопытны Герц, Лист, Гиллер и т. д. Все они нули перед Калькбреннером. Признаюсь тебе, что я играю как Герц, а хотел бы играть как Калькбреннер... Он великан, топчущий всех Герцев, Черни и т. д., а вместе с ними и меня" (852, *138*).

Правда, Лист был далек от подобной переоценки Калькбреннера. Но и на него "техническая ловкость", "точность автомата", "неслыханная ровность" производили известное впечатление.

Вслед за ведущей группой виртуозов, именовавшей себя представителями "высокой фортепианной школы", шла целая армия пианистов, подчас весьма низкого пошиба. Самым характерным свойством этих пианистов было стяжательство. Точно саранча слетались они в Париж в надежде на легкую наживу, приобретение имени и т. п. Они скорее напоминали дельцов, чем людей искусства. Одни из них специализировались на октавах, ошеломляя публику легкостью и быстротой пассажей, другие — на громоподобных раскатах тремоло и т. п. Внешние эффекты были очень модными; достаточно напомнить объявление Герца о том, что он будет давать концерт в зале, освещенном тысячью свечей, или уведомление Штейбельта о своем выступлении в сопровождении тамбурина. Многие из пианистов являлись к тому же и владельцами фортепианных фабрик, рекламирующими своей игрой собственные ин-

струменты; они занимались коммерцией, а не искусством. С этой "братией рояльных акробатов" Лист не хотел иметь ничего общего. Но все же их пошловатое мастерство, проявлявшееся чаще всего в поверхностных и блестящих пьесах собственного сочинения, дурманило и более крепкие головы. Невольно притуплялось сознание, серьезное классическое искусство заполнялось "музыкальной пачкотней" и т. п. Этот артистический хаос бередил сознание Листа, отравлял его заразной бациллой мещанства. Одно Лист понимал очень хорошо: по пути салонных виртуозов ему не идти. Но по к а к о м у п у т и лучше всего идти к высокой цели, которую он смутно предугадывал, он еще достоверно не знал. А если и знал, то не понимал, как выбраться на этот широкий путь. И вот, когда Лист находился в таком состоянии смятения, быть может, даже некоторого исполнительского кризиса, он впервые 9 марта 1831 года услышал Паганини. Концерты этого удивительного скрипача, находившегося тогда на вершине своей славы, произвели на Листа "впечатление сверхъестественного чуда" (291, II, *108*). Перед ним воочию открылся "новый мир" и предстала та "бездонная пропасть", которая отделяла этого "единственного исполнителя" от "так называемых гениев", подвизавшихся в Париже. Лист был не только ошеломлен, изумлен и восхищен; он словно переродился; образы, желания, надежды пестрой вереницей проносились в его разгоряченном мозгу. Он был охвачен неукротимой страстью к работе, и эта страсть горела в нем дни и ночи.

«Уже 14 дней, — писал Лист одному своему другу, — мой ум и мои пальцы работают как двое каторжников.

Гомер, Библия, Платон, Локк, Байрон, Гюго, Ламартин, Шатобриан, Бетховен, Бах, Гуммель, Моцарт, Вебер — все вокруг меня. Я изучаю их, я думаю о них, я проглатываю их с быстротой огня. Кроме того, я играю по 4—5 часов в день упражнения (терции, сексты, октавы, тремоло, репетиции, каденции и т. д.). Ах! если я не сойду с ума, то ты найдешь во мне опять художника! Да, художника, которого ты требуешь, художника, каким он теперь должен быть.

„И я тоже художник!" — воскликнул Микеланджело, когда он впервые увидел шедевр искусства. Твой друг, как он ни мал и ни жалок, вспоминает непрестанно эти слова великого человека после последнего выступления Паганини. Рене, какой человек, какая скрипка, какой художник! О Боже, что за муки, что за бедствия, что за страдания выражают эти четыре струны!.. И его выражение, его способ фразировки, и наконец, его душа» (156, I, *7—8*).

В эти дни, под впечатлением от игры Паганини, Лист приступает к сочинению Большой бравурной фантазии на "Кампанеллу" Паганини, которую заканчивает в 1832 году. В Фантазии, написанной в форме вариаций, как в фокусе отразились переживаемые настроения и новаторские устремления молодого Листа — и не только в плоскости чисто пианистической, но и в плоскости творческой. Лист впоследствии писал, что "нарастание во второй вариации является предвосхищением многих мест в симфонических поэмах"; он понимал, что сознательно шел против старого по каким-то еще неведомым путям, что ближайшее знакомство с сочинениями и игрой Паганини побудило его к "опытам нового рода"[31].

Однако Лист был далек от мысли покорно идти по стопам Паганини. Он прекрасно понимал, что "мощь этого необычайного и никем не превзойденного гения исключает возможность всякого подражания". Но он, глубоко веря в свои собственные силы, думал: если скрипач может играть так, то что же может сделать пианист, под руками которого инструмент, равный целому оркестру? Лист был далек и от некритического подхода к исполнительскому искусству Паганини. С годами, например, ему все больше и больше представлялось неверным, явно ограниченным, что Паганини, в сущности, играл лишь самого себя ("...богом Паганини был всегда только он сам, его собственное угрюмо-печальное я"), тем самым суживая просветительскую роль исполнительского искусства, лишая его подлинной глубины ("Игра Паганини могла увлекать, но она все же оставалась поверхностной" — см. 291, II, *109*; 184, *21*). Лист не побоялся даже, исходя из признания жизненной необходимости связи артиста с массой, назвать "ограниченным эгоизмом" и "отправную точку и конечную цель

Паганини". Больше того: он поставил этот "ограниченный эгоизм" в прямую связь с моральным обликом гениального скрипача, который, как известно, был далеко не безупречен. "Пусть же художник будущего, — писал Лист в своем некрологе, посвященном Паганини, — откажется с радостным сердцем от суетной эгоистической роли, нашедшей, как мы надеемся, в Паганини своего последнего блестящего представителя, пусть он видит свою цель н е в с е б е, а в н е с е б я, пусть виртуозность будет для него с р е д с т в о м, а не целью, и пусть он никогда не забывает, что если „noblesse oblige" [благородство обязывает], то в такой же мере и даже больше, чем благородство: „g e n i e o b l i g e" [гений обязывает]» (291, II, *112*). Идти по пути Паганини — это вовсе не значит слепо следовать за ним, рабски копировать его искусство; это значит — поднять его искусство на еще более высокую ступень, отказавшись от груза свойственных Паганини недостатков. "Рассматривать искусство не как удобное средство для достижения эгоистических целей и бесплодной славы, но как симпатическую силу, объединяющую и сплачивающую людей друг с другом; строить свою жизнь в соответствии с тем представлением о высоком звании артиста, которое должно быть идеалом таланта; вскрыть деятелям искусства суть того, что они должны и что могут сделать; покорить общественное мнение своим благородством и великодушием своей жизни, з а ж е ч ь и п о д д е р ж и в а т ь в д у ш а х с т о л ь р о д с т в е н н о е д о б р у в о с х и щ е н и е п р е к р а с н ы м — вот задачи, которые должен поставить перед собой художник, если он чувствует в себе достаточно сил завоевать право наследовать Паганини" (ibid., II, *111*).

Лично с Паганини Лист, несмотря на то что слышал его игру в течение ряда лет (в 1831, 1832 и 1833 годах) и иногда встречался с ним в частных парижских домах, почти не общался. Да он и не слишком стремился к этому, может быть чувствуя всю разницу во взглядах на искусство, в житейских привычках, наконец в возрасте, которая существовала между ними.

Иначе сложились его взаимоотношения с Шопеном, хотя несходство характеров, взглядов и вкусов также с самого начала было очевидно. Шопен приехал в Париж в конце 1831 года. Возможно, что уже вскоре после его приезда Лист встретился с ним в одном из парижских салонов. Или же их сразу свел Фердинандо Паэр, к которому у Шопена было рекомендательное письмо и через которого он познакомился с Россини, Керубини, Байо, Калькбреннером и другими музыкантами. Во всяком случае на первом концерте Шопена в Париже, состоявшемся 26 февраля 1832 года в зале Плейеля, Лист присутствовал на правах "доброго знакомого". Он был восхищен тонким, необычным очарованием, исходившим от игры Шопена; еще более поразили его оригинальность, свежесть, смелость исполненных произведений (Шопен играл Концерт *f-moll* и Вариации на тему из "Дон-Жуана" Моцарта). "Хорошо помню, — писал впоследствии Лист, — его первое выступление в зале Плейеля. Горячие аплодисменты, которыми его тогда наградили, показались мне недостаточной данью признания этому самобытному таланту, который принес нам столько чудесных поэтических откровений, а искусство повел по путям, дотоле никому не известным" (290, *155*; ср. 676, *164*)[32].

В первые годы пребывания Шопена в Париже Лист и Шопен часто встречались, много играли друг другу, еще больше удивлялись друг другу, причем без всякого оттенка зависти. Словом, между ними возникла дружба, пусть и не очень тесная, но зато, несомненно, искренняя. Они нередко выступают вместе в концертах, приводя парижский музыкальный мир в состояние "экстаза" (газеты того времени не раз упоминают о "восторженном приеме", оказанном "величайшим пианистам эпохи" собравшейся публикой). Так, 3 апреля 1833 года Лист и Шопен в концерте братьев Герц играют с ними пьесы для двух фортепиано (в восемь рук); 15 декабря того же года они вместе с Гиллером исполняют концерт для трех клавиров Баха; они участвуют также в бенефисе Гарриэт Смитсон. В следующем, 1834 году Лист и Шопен играют на музыкальном утре (25 декабря) в зале Плейеля два дуэта — дуэт Мошелеса для одного фортепиано в четыре руки и дуэт Листа для двух фортепиано в четыре руки на тему одной из песен Мендельсона[33]. 4 апреля 1835 года, в концерте, устроенном Шопеном

в пользу польских эмигрантов (в этом концерте, кроме Шопена и Листа, принимали участие Нурри, Эрнст, Дарю и Фалькон), Лист и Шопен исполняют дуэт Гиллера для двух фортепиано; Шопен играет еще свой *e-moll*'ный фортепианный концерт, а Лист — несколько сольных фортепианных пьес. Весной 1836 года Лист и Шопен в концерте Листа (который играл этюды Шопена) исполняют в заключение программы "Бравурный вальс" для фортепиано (в четыре руки) Листа. Между художниками устанавливается творческая близость, которой, несомненно, способствовало то, что Лист, со свойственным ему благородством, с самого первого знакомства с сочинениями Шопена стал не только их искренним почитателем, но и страстным пропагандистом, их лучшим, наряду с автором, исполнителем[34].

К концу 1836 года эта близость достигла кульминационной точки. В ту памятную пору Лист и Шопен сошлись теснее, чем когда-либо. Никогда — ни раньше, ни потом — они не питали друг к другу столь теплого братского чувства. Они встречались и музицировали в кругу своих друзей чуть ли не ежедневно то у Шопена, то на квартире у профессора консерватории Циммермана, то в салонах парижских меценатов, то в Отель де Франс, где поселились М. д'Агу и Ж. Санд. Об этих интимных музыкальных вечерах и беседах увлекательно пишет Гейне в своих дружеских письмах к Левальду. О них же, правда не совсем точно, рассказывает и сам Лист в книге о Шопене; мимоходом упоминает и Ж. Санд в "Истории моей жизни". Наконец, интересные детали о них содержатся в интимных письмах и дневниках современников, в частности в дневнике Ф. Дени[35]. Казалось, что ничто не могло поколебать братских отношений, сложившихся между Листом и Шопеном, — отношений, основанных на взаимной любви и обоюдном искреннем уважении.

Однако дружбе их не суждено было стать устойчивой, крепкой. Трудно сказать, что явилось причиной этого, ибо о непосредственных отношениях Листа и Шопена сохранилось не много достоверных данных. Быть может, к охлаждению взаимоотношений двух великих музыкантов привело поведение окружающих, в частности М. д'Агу и Ж. Санд. Из писем М. д'Агу к Листу достаточно ясно видно, что она не раз, и весьма тонко, восстанавливала Листа против Шопена[36]; есть все основания полагать, что и Ж. Санд отнюдь не способствовала упрочению дружбы Шопена и Листа (особенно после своей ссоры с М. д'Агу). Быть может, сказалось отношение Шопена к произведениям Листа, скорее отрицательное, чем положительное (о чем Листу, конечно, было хорошо известно)[37]. Возможно также, что известную роль в охлаждении дружественных чувств сыграли и отзывы некоторых лиц, нарочито противопоставлявших искусство Шопена, достигшее уже в 30-е годы полной зрелости, творчеству Листа, в те годы еще весьма несовершенному и противоречивому[38]. Но скорее всего их разъединила сама жизнь. Сформировались их характеры, которые во многом оказались противоположными; усилились разногласия, порождаемые несходством вкусов. К тому же в середине 30-х годов Лист покинул Париж (если он и бывал в этом городе впоследствии, то лишь периодами), что также несколько отдалило их друг от друга. Так, если в письмах Шопена первых парижских лет, из которых до нас многие не дошли, имя Листа встречается сравнительно часто, то в письмах последующих лет, сохранившихся почти полностью, имя Листа упоминается очень редко. Жизненные пути Шопена и Листа явно разошлись.

Характерно, что сам Шопен никогда Листу не писал и, по-видимому, начиная со второй половины 30-х годов (то есть с того времени, как Лист оставил Париж) не имел в этом никакой надобности. В его отношении к Листу, особенно в 40-е годы, сквозила плохо скрываемая ирония, подчас даже антипатия. Со стороны Листа — это можно сказать с полной определенностью — ничего подобного не было. Лист, переживший Шопена на тридцать семь лет, никогда иначе не говорил и не писал о нем, как с чувством безграничного обожания и восхищения. Шопен навсегда остался самым близким ему художником; любовь к нему как к величайшему поэту фортепиано он сохранил чистой и незапятнанной до конца своих дней[39].

Таковы основные музыкальные знакомства молодого Листа, сыгравшие важную роль в становлении его творческого сознания, и в частности его гениального пианис-

тического искусства. Эта роль была особенно значительной потому, что Лист воспринимал деяния Берлиоза, Паганини и Шопена на сером, бесцветном фоне поверхностного искусства парижских виртуозов. От соприкосновения с великими артистами у него сложилась стойкая уверенность, что он не один на земле, что в той борьбе за новое исполнительское искусство, которую он начинал тогда, у него есть и учителя и союзники.

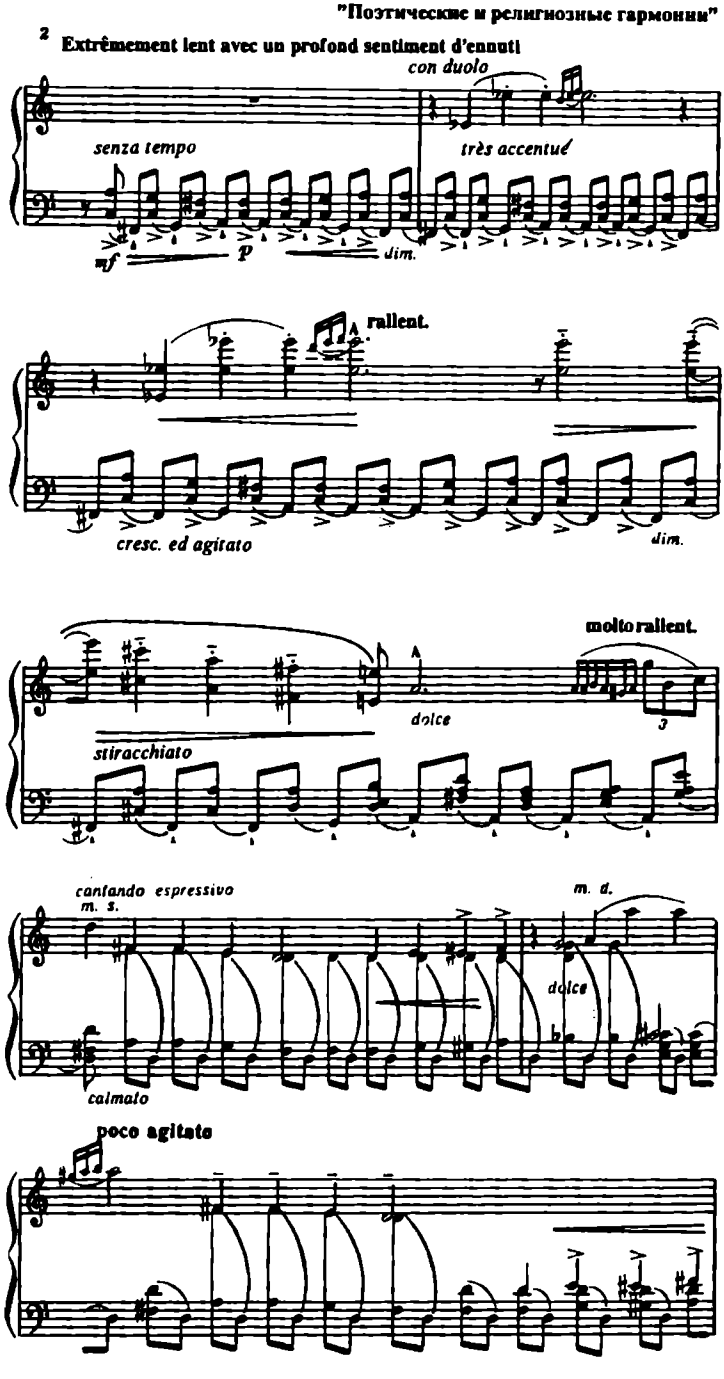
Но было бы ошибочно полагать, что причиной грандиозного переворота, который совершил Лист в фортепианной игре, является влияние Паганини (как это считают почти все биографы Листа) или Шопена (как это считают многие биографы Шопена). Ни то, ни другое не соответствует действительности; истинные причины были гораздо сложнее и глубже. Они коренятся в условиях общественной жизни тогдашней Франции. Исторический переворот, произведенный в фортепианной игре Листом, обусловлен тысячами впечатлений от современной ему социальной действительности, внушающей ему самые сильные, хотя и противоречивые, импульсы. Отвращение к торжествующему мещанству, к серости и посредственности бросает его, как и многих других прогрессивных художников того времени, на борьбу с тем, что друг его, поэт Петрюс Борель, называл "лимфатическим искусством". Отсюда подчас крайности, преувеличения, неистовые порывы, которые тем больше, чем беспросветнее кажется ему окружающая действительность. В игре Листа, как и в его произведениях 30-х годов, эти обстоятельства сказываются с огромной силой. Лист не только противопоставляет себя "старой школе"; он выступает ниспровергателем искусства "золотой середины" — всех "Луи Филиппов, Ротшильдов и Агуадо музыки"; он становится беспощадным врагом "уютных", "спокойных" вкусов мещанского потребителя. "Что такая беспокойная голова, — пишет Гейне, — в которой нужды и доктрины нашего времени вечно создают сумбур, которая чувствует потребность заботиться обо всех нуждах человечества и рада совать нос во все горшки, где Господь Бог варит будущее, что Франц Лист не может быть спокойным пианистом для мирных граждан и уютных ночных колпаков, — это понятно само собой" (586, 6, *369*).

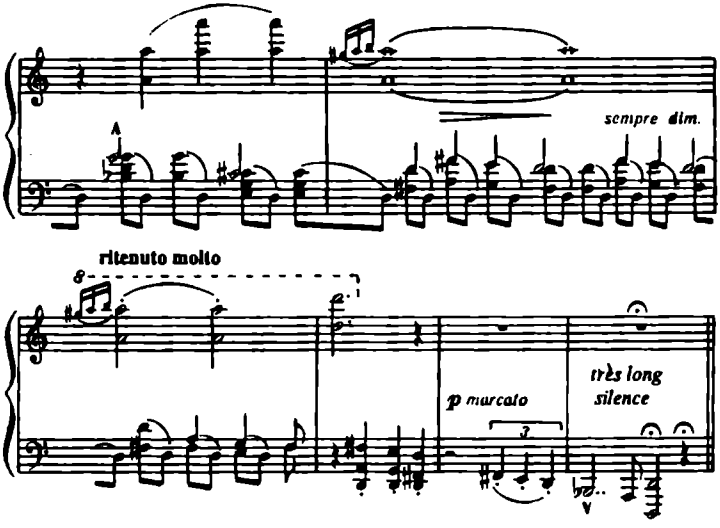
Естественно, что преобразования Листа, заключавшие в себе известное "политическое содержание", одобрялись далеко не всеми, а некоторыми просто встречались в штыки. "Бесспорно, — писал тот же Гейне, — этот артист находит в Париже самых безусловных энтузиастов, но также и ревностнейших противников. Знаменательно, что равнодушно о нем никто не говорит. Без политического содержания в этом мире нельзя разбудить ни дружественных, ни враждебных страстей. Нужен огонь, чтобы воспламенить людей, будь то ненависть или любовь" (там же, *368*).

Основной смысл творческой и исполнительской деятельности Листа в 30-х годах достаточно ясен. Вместе с прогрессивными романтиками Лист боролся за яркое, красочное искусство, стремящееся к обновлению, огромное по своим начинаниям, свободное от сковывающих правил и запретов. На авансцену выступает внутренний мир человека; живые индивидуальные переживания заменяют отвлеченные, сухие, надуманные схемы.

Все это было ново, сильно, захватывало Листа. Но в этом были заключены и источники слабости романтического искусства: свобода от правил подчас приводила к субъективному произволу; повышенное внимание к человеческой личности, соединенное с неудовлетворенностью окружающим миром, — к гипертрофированному индивидуализму, к культу демонического героя; пренебрежение к обыденному, традиционному, установившемуся, соединенное со склонностью к необычайному, грандиозному, исключительному, — к оригинальничанию, натяжкам, преувеличениям. Всё вместе несколько отрывало искусство от живой действительности, от реальной жизни общества, делало искусство пышным, интересным, ярким, но не до конца правдивым, убедительным. Лист это осознал не сразу, но все же осознал. Характерна в этом отношении творческая история "Поэтических и религиозных гармоний", созданных Листом в 1834 году. Это произведение, которому Лист предпослал предисловие из Ламартина, написано явно претенциозно, надуманно, вычурно, все идет *senza tempo* и

не имеет почти ни одного такта, который бы не был построен по особой метрической схеме:





Первые два такта имеют размер $^{8}/_{4}$, третий — $^{10}/_{4}$, четвертый — снова $^{8}/_{4}$, пятый — $^{9}/_{4}$, шестой — $^{4}/_{4}$ и т. д. Подобный произвол, не подкрепленный содержанием произведения, уже вскоре стал абсолютно неприемлемым для Листа. В 1839 году при встрече с Мих. Юрьевичем Виельгорским он решительно осуждает крайности и преувеличения как заблуждение молодости. Вот что сообщает Виельгорский: «Насчет его „Harmonies religieuses", которых я никогда понять не мог, он мне сказал: „Ce morceau m'a donné une réputation meritée d'absurdité" [„Из-за этой пьесы меня справедливо обвинили в чепухе"]. Он отрекается от прежних своих сочинений, говорит о музыке умно и глубоко»[40]. Это свидетельство Виельгорского показывает, что уже в конце 30-х годов у Листа возникает стремление вернуться к более простым, типичным формам, то есть стать ближе к реальной действительности.

Нечто подобное мы видим и в эволюции его пианистического искусства. Так, все слыхавшие игру Листа в молодости подчеркивают прежде всего ее "неистовый характер" и "крайности". Тот же Виельгорский, например, пишет: "Хотел бы я вам дать понятие об его игре, но этого пером нельзя описать. Что господствует в нем, это — чувство и оригинальность, а оттенки дошли, кажется, до последней границы возможного и приличного; далее было бы карикатурно. Я слышал у него на вечере 4 пьесы, после которых принужден был уехать. Его игра меня расстроила так, что я спать не мог и не настроился опять, как на другой день к вечеру. Темпы его в моем роде, т. е. скорые — необыкновенно скоро, а медленные — протяжнее также обыкновенных экзекуторов. Переходы от *fortissimo* к *pianissimo* неимоверны..." (570, *489—490*). А уже в 40-х годах мнения современников об игре Листа существенно меняются; наряду с преклонением перед "страстным темпераментом" и "титаническим величием", мы встречаемся с восхищением его "мудростью" и "простотой", "стройностью сил возмужавшего гения" и т. п.[41] Тенденции к реализму, намечающиеся в 30-х годах, заметно укрепляются в его искусстве в 40-е и 50-е годы. Они открывают путь к художественной правде и самоограничению.

*

Серьезная творческая работа перемежалась у Листа с весьма поверхностными светскими развлечениями. Лист не мог, а возможно, и не хотел от них уклоняться. Он был слишком известен; ему приходилось поддерживать отношения с самыми различными людьми. Он переживал тогда один из самых бурных периодов своей жизни; свойственные его натуре живость и страстность характера невольно искали выхода в окружающей обстановке. Лист часто посещал парижские салоны, с любопытством

прислушивался к разговорам, ухаживал за женщинами. Однако ближайшее общение со светским обществом вносило еще больший разлад в его душу. Мелочные дела, продиктованные "неумолимой необходимостью", и влекли к себе, и были глубоко чужды натуре молодого артиста. "Более чем четыре месяца, — писал Лист своей ученице Валерии Буасье в мае 1833 года, — я не имел ни сна, ни отдыха; аристократы по рождению, аристократы по таланту, аристократы по счастью, элегантное кокетство будуаров, тяжелая, удушливая (mefitische) атмосфера дипломатических салонов, бессмысленный шум раутов, зеванье и крики браво на всех литературных и художественных вечерах, эгоистические и уязвленные друзья на балах, болтовня и глупости в обществе за вечерним чаем, стыд и уколы совести в ближайшее утро, триумф в салоне, сверхусердная критика и славословие в газетах всех направлений, художественное разочарование, успех у публики — все это выпало на мою долю, все это я пережил, перечувствовал, презирал, проклинал и оплакивал" (см. 64).

Испытываемые им настроения отчетливо отразились на его неуверенном, полном колебаний и противоречий творчестве, отчасти и на исполнительском искусстве. Весьма малое количество произведений, начатых и завершенных в эти годы, а также некоторые упоминавшиеся нами артистические преувеличения свидетельствуют о том, что Лист переживал тогда не только пору острого возбуждения, но и острой неуравновешенности. В конце концов, тяготясь этой неуравновешенностью и той светской средой, в которую забросила его судьба и с которой он, в сущности, имел мало общего, Лист все чаще стремился вырваться из города, хотя бы на краткое время. Но и на лоне природы он не обретает спокойствия. "Если б я мог превратиться вновь в ребенка, — пишет он во время одной из таких поездок матери, — то я смог бы, думаю, стать вновь счастливым" (161, *10*). Но времена детства, когда жизнь со всеми своими богатыми возможностями представлялась ему рядом блестящих успехов, прошли безвозвратно. Лист попал в настоящий "лабиринт страстей", которые нигде не давали ему покоя. Разочарования поминутно сменялись предчувствиями счастья. Сомнения и колебания уступали место непреклонности в делах, несокрушимой энергии. Словом, это был период ломки и брожения, который сам Лист впоследствии определял как "ощупывающее изучение и творчество", период, когда он, подобно рудокопу, пробивал себе путь в тайники, где хранятся сокровища искусства. Пробивал себе с а м, порой лишь смутно угадывая глубины.

В это время в его жизнь вторглась любовь, явившаяся отчасти стимулом, а отчасти и помехой для неуклонного следования по намеченному пути. На одном из светских приемов весной 1833 года он встретил Мари д'Агу, блиставшую тогда красотой "Диану парижских салонов"[42]. Полуфранцуженка-полунемка по происхождению, Мари (Катарина Софи) д'Агу еще в детстве получила всестороннее, хотя и несколько поверхностное образование. Она была начитана, владела несколькими языками, неплохо играла на фортепиано (одно время даже училась у Гуммеля). К тому же она обладала незаурядным литературным дарованием (впоследствии писала под псевдонимом Даниэль Стерн). Несмотря на свои 28 лет и семейное положение (она была уже в течение шести лет замужем и имела двух детей), М. д'Агу казалась еще совсем юной. Она была весела, грациозна, порой причудлива и во все вкладывала живость и страсть. С мужем — чинным и степенным графом д'Агу — она явно не ладила, скучала и, естественно, искала развлечений. То она увлекалась разными модными учениями, то встречавшимися в салонах выдающимися людьми. Двадцатидвухлетний Лист был сразу ею пленен; он еще не умел хорошо разбираться в человеческом характере и не знал, что за живостью и внешним блеском подчас скрывается холодное самолюбие, а за грацией — тщеславие и претенциозность. На Мари д'Агу Лист также сразу произвел сильное впечатление. "Высокий и худощавый, с бледным лицом и большими зелеными, цвета морской воды, глазами, в которых внезапно вспыхивали искры (как будто луч касался волны); страдающие и в то же время повелительные черты, неуверенная походка — он больше скользил, чем шагал; рассеянное, беспокойное выражение лица, как у призрака, который каждое мгновение может погрузиться в мрак, — вот впечатление от юного гения, который стоял передо мной и таинственная жизнь

которого возбуждала такое же живое любопытство, как его недавние триумфы — зависть... Франц говорил очень быстро и порывисто. Он со страстью развивал свои идеи и высказывал суждения, которые звучали для моего уха весьма странно, необычно, ибо они не соответствовали повседневным, привычным для меня ходячим мнениям. Сверкание его взгляда, жестикуляция, манера разговора, улыбка, которые то были полны глубины и бесконечной нежности, то исполнены насмешки, казалось, хотели вызвать меня или на возражение, или на согласие. И я колебалась между тем и другим, пораженная быстротой этого своеобразного знакомства; я едва отвечала" (7, *39—40*)[43].

Лист стал бывать в доме д'Агу, и притом не только по вечерам, когда бывало много народу. Он приходил к ней и в неприемные часы, а иногда сопровождал ее на прогулках. Летом, после переселения М. д'Агу в Круасси, Лист, получив приглашение, навестил ее. Они много беседовали — о мире и о себе, о месте своем в этой жизни, об истинном ее назначении, об искусстве и литературе. Они открывали друг в друге все новые стороны. Разумеется, у него был соблазн целиком отдаться чувству, которое в ней казалось так сильно. Его письма, относящиеся к этому времени, достаточно красноречиво свидетельствуют об этом. Но многое сдерживало его, и прежде всего боязнь утратить свою вольную жизнь художника. В душе его боролись разные чувства: всепоглощающая страсть и тревога, жажда неизведанных впечатлений и стремление к творческой свободе, радость и печаль. Кто знает, чем бы кончились эти напряженные дни, когда Лист горел как в лихорадке (см. 108, I, *50*)[44], если бы не наступила передышка.

В 1834 году завязалась еще одна дружба, которая если не отвлекла, то во всяком случае на некоторое время направила мысли Листа по иному руслу.

Лист сблизился с человеком совсем иного склада, чем М. д'Агу, — аббатом Фелисите де Ламенне. Трудно понять, что могло оказаться общего между пылким молодым музыкантом, который с жадностью набрасывался на все новые "угрожавшие старым порядкам течения в науке и искусстве", содрогался "под ненавистным игом аристократии", взывал к "неподчинению", к "непримиримой ненависти, направленной против всех несправедливостей" (см. 7, *45—46*), и католическим священнослужителем, пусть и "посадившим на крест якобинский колпак"? Что могло привлечь демократически настроенного художника-энтузиаста к человеку, который многие годы жестоко обрушивался на идеи просветительства, противопоставлял рациональному научному познанию религиозную веру, основанную якобы на "врожденных идеях"? Они были столь разны по своим природным склонностям и полученному воспитанию, что, казалось, между собой им не о чем было и разговаривать. Тем не менее они сошлись, даже несмотря на значительную разницу в возрасте (Ламенне был старше Листа почти на тридцать лет). Лист, несомненно, был сильно увлечен Ламенне. Он испытывал к нему поистине сыновнюю любовь. Весь ум его и все его сердце в те минуты, когда они не были заняты М. д'Агу, были прикованы к Ламенне. "Аббат, — пишет Лист своей матери осенью 1834 года из Ла Шене, где он гостил у Ламенне, — совершенно очарователен и чрезвычайно любезен. После Лонгинуса (интимное имя М. д'Агу. — *Я. М.*) он является моей величайшей страстью. У меня очень красивая комната, хорошее питание, очень много agrements spirituels [духовных развлечений] — одним словом, мне никогда не было так хорошо" (161, *16*)[45].

Ламенне в свою очередь уделял Листу много внимания. Несколько чопорный, скупой на похвалы и замкнутый, с Листом он стал сразу на короткую ногу. Он вел с ним серьезные, откровенные беседы на самые разные темы. Он пытался по-своему просветить его, предопределить его мнение по целому ряду вопросов — философских, эстетических, общественных. Он старался пробудить в нем дремавшие творческие силы и внушить ему доверие к ним. Правда, это внимание не было бескорыстным. Властный, порой резкий в обращении, Ламенне любил ощущать и проверять силу своего влияния на других; он и был ею действительно одарен. Особенно действовали на молодые головы его мрачное красноречие, поэтическое своеобразие его полубиблейского стиля, наконец, та абсолютная, пророчески безапелляционная форма, в ко-

торой он выражал свои мнения. Последняя, кстати, как нельзя лучше импонировала Листу, вечно сомневавшемуся и весьма неустойчивому в своих убеждениях[46].

Но одним этим, конечно, не объяснишь факта сближения Листа с человеком столь своеобразного склада, как не объяснишь его и тем, что Ламенне сам был неплохим пианистом и живо интересовался вопросами искусства. Чтобы понять это, нужно прежде всего уяснить себе, к а к и м предстал перед Листом Ламенне, ч т о увидел Лист в нем.

Ко времени знакомства с Листом Ламенне, оставаясь, по существу, на прежних философских позициях (близких к реакционным позициям Местра и Бональда), резко изменил свои политические взгляды и тактические приемы. Вооружившись идеями социальной справедливости и свободы, он примкнул к оппозиционному республиканскому движению. Со свойственной ему прямолинейностью и последовательностью он стал без стеснения проклинать и осуждать все, во что раньше свято верил. Он открыто призывал к освобождению от деспотической власти официальной католической церкви. Он откровенно говорил, что все, к чему он стремился, что считал самым лучшим и справедливым, оказалось бессовестным обманом. Со всей страстностью обрушивался он на то, чему прежде с не меньшей страстностью служил и поклонялся. Ему хотелось предстать человеком неподкупным, в котором честность побеждает гордость. Казалось, никакие почести, никакая слава не могли поколебать его решений; он предпочитал идти один против всех и обречь себя на немилость и оскорбления, чем вступать в сделку с совестью.

Как раз в это время пишет он "Слова верующего".

Не следует удивляться, что Лист поддался ораторским приемам Ламенне и воспринял "Слова верующего" как "слова уничтожающего возмущения против сильных мира сего", как призыв к борьбе с социальной несправедливостью (см. 108, I, *85*).

Он был отчасти подготовлен к подобному восприятию мыслей Ламенне всем ходом своего предшествующего развития. Выросший в условиях реставрации, полный смутных и противоречивых стремлений, переживший при первом соприкосновении с французским романтизмом тяжелый кризис, Лист в своих тревожных поисках мировоззрения не мог пройти мимо учения Ламенне.

Кроме того, сила проповеднического пафоса Ламенне подчиняла себе и более трезвые умы. Вспомним, например, что идеями Ламенне в свое время увлекались Гюго, Беранже, Ж. Санд, что даже Пушкин в связи с некоторыми событиями, последовавшими за июльской революцией, писал о Ламенне как о человеке, который "один... в состоянии был бы смело подойти к вопросу" (753, 3, *4*). Ламенне, несомненно, как мало кто умел убеждать людей силой своего красноречия (недаром тот же Пушкин называл его "Босюэтом журналистики") и, быть может, в этом и заключалась главная опасность для соприкасавшейся с ним молодежи. Белинский был прав, когда писал в 1837 году о "Словах верующего": "...в этой книге Христос представлен каким-то политическим заговорщиком... все представлено ложно, противоречиво... А если бы ее позволили перевести и издать, то сколько бы молодых голов сошли от нее с ума, обольщенные ее пышными и громкими фразами, ее трагическими кривляньями и пошлыми возгласами" (544, 1, *94*). Было бы просто чудом, если бы Лист при своей склонности к романтически приподнятым сентенциям мог избежать этого "обольщения"!

Атмосфера, которая создалась вокруг Ламенне в связи с выходом в свет книги, еще больше склоняла симпатии Листа на сторону автора. Быть может, Лист и не отнесся бы со столь горячей симпатией к Ламенне, не возбуди тот вокруг себя самых разнообразных толков и шума, почти граничившего со скандалом. В самом деле, правительственные и церковные круги были сильно встревожены. После опубликования книги на Ламенне посыпались обвинения в измене и предательстве. Человека, еще вчера окруженного поклонением, стали смешивать с грязью. Его обливали потоками брани, объявили сумасшедшим, а книгу — отвратительной, "низвергающей все социальные принципы" (см., например, 110, *247*)[47]. За "Слова верующего" Ламенне получил "высшую награду": отлучение от церкви. Книга, "ужасная, — как говорилось в

папской энциклике, — по своей преступности, бросавшая во все стороны факелы возмущения и революции", была осуждена папой и предана анафеме.

Но чем больше чернили эту книгу представители католической церкви и правительства, тем большее значение приобретала она для Листа. Он негодовал на те нападки, которым подвергался Ламенне. Ему казалось кощунством "бросать камни в человека, который своим огненным голосом и стальным пером возвещает о свободе и равенстве — этих двух великих догматах человечества" (108, I, *78*)[48]. Ему представлялось святотатством "казнить" человека, обладавшего столь благородным сердцем, любившего людей истинно братской любовью и готового во имя этой любви на любые жертвы. Статьи правительственной прессы, критиковавшие Ламенне, он называет "грубой, глупой декламацией". Он осуждает поведение Ламартина, пытавшегося отговорить Ламенне от опубликования книги. Даже мнение М. д'Агу, в которую он тогда был безрассудно влюблен и под влиянием которой несомненно находился, не могло поколебать его убеждений на этот счет. «Разумеется, — пишет он ей, — каждая ваша строчка и каждое ваше слово всегда будут мне дороги и ценны, но я не могу принять ваших упреков и советов относительно книги Ламенне... Вы говорите со злорадством, что „Слова верующего" не евангеличны. Позвольте мне ответить Евангелием: „Царство Божие терпит насилие, и только сильные побеждают!"» (108, I, *77—78*). Стало быть, в том, в чем Ламартин и М. д'Агу видели основной недостаток книги, Лист усматривал ее достоинство. Ему, научившемуся еще у сен-симонистов отвергать христианское смирение и отречение, казалось, что Ламенне как раз нарушил евангеличность, нарушил мнимое воздержание, "которое в конце концов является не чем иным, как прикрытием людской трусости". Дело было не столько в том, что писал по этому поводу Ламенне, сколько в отношении самого Листа к виновникам бедствий народа и к их церковным покровителям. С гневным презрением отворачивается Лист от "христианства молчания и порабощения, которое в лучшем случае заботится лишь о распределении супов и раздаче грошей, тупо бормочет какие-то истасканные формулы и, невзирая на бесконечные страдания и кричащую несправедливость общества, бездушно и беспомощно приковано к земле" (ibid, I, *78*).

Не изменил Лист своего отношения к учению Ламенне и в последующие годы. Напротив, он еще больше подпал под его влияние. То, что Ламенне перешел в открытую оппозицию к июльской монархии и стал крайне резко критиковать внешнюю и внутреннюю политику Луи Филиппа, особенно привлекло к нему Листа. "Ламенне, — сообщает Лист М. д'Агу, — пишет две-три статьи в день, и одну лучше другой. Активность дорогого аббата — нечто неслыханное" (ibid., I, *188*). Лист даже начинает "завидовать" Ламенне, который "находится в самой гуще общественной жизни" и попадает за свою "неслыханную активность" в тюрьму. Он ждет от него каких-то "новых откровений". И в этом со стороны Листа нет никакой рисовки. Лист действительно тогда жестоко страдал от сознания своей бесполезности, от сознания невозможности практически бороться за осуществление общественных идеалов. "Оглядываясь на себя, — пишет он Ж. Санд, — я краснею от стыда и смущения, что иду по прозаической дороге, способной только поднимать пыль..." (291, II, *116*; ср. 294, *86*). Естественно, что с тем большим нетерпением ожидал он каждое новое произведение Ламенне, с тем большей жадностью ловил он каждое его новое слово. «С надеждой и горячим желанием, — пишет он ему, — жду Вашу будущую книгу (речь идет, по-видимому, о „Книге народа". — *Я. М.*), которую я буду читать от всего сердца и от всей души, как и всё, что Вы пишете за последние четыре года. Для меня будет несколькими хорошими и благородными переживаниями больше, и ими я буду обязан Вам... Неужели никогда не наступит час самопожертвования и мужественной действенности? Неужели я беспощадно осужден на ремесло шута и салонного развлекателя? Какова бы ни была моя жалкая и смиренная судьба, не сомневайтесь в моем сердце, не сомневайтесь в том глубоком уважении и неизменной преданности, которые Вы мне внушили» (156, I, *17*).

Лишь в 40-е годы Лист начинает постепенно отдаляться от Ламенне. Правда, не потому, что его перестали удовлетворять пышные фразы Ламенне; покинув Францию,

Лист стал вообще более равнодушен ко многим социальным учениям, волновавшим его в годы молодости. Ламенне по-прежнему жил в Париже. Лист же, "осужденный" обстоятельствами "на ремесло шута и салонного развлекателя", колесил по всей Европе с концертами. "Час самопожертвования и мужественной действенности" не приходил. Напротив, он отодвигался все дальше и дальше. И вместе с ним отдалялось от Листа все то, что он так или иначе связывал (и в целом ряде случаев без достаточных оснований) со своим "общественным пробуждением".

Ламенне умер в 1854 году в одиночестве, почти всеми оставленный. Ирония судьбы! Смерть этого пламенного "поборника религии" заставила правительство опасаться антирелигиозной демократической демонстрации и принять суровые, крутые меры для ее предотвращения. Группы рабочих, пытавшихся присоединиться к похоронной процессии, по приказу префекта полиции были разогнаны. Лишь немногим удалось проводить тело Ламенне до братской могилы (Ламенне завещал похоронить себя среди бедняков). «Похороны его, — говорит французский историк Ренан, — представляли странное зрелище. День был печальный и туманный; только небольшое число друзей могло следовать за гробом среди двух рядов солдат. Все происходило в молчании и без молитв. Когда стали бросать землю, то могильщик, думая, что умерший был простым человеком, спросил: „А что, нет креста?“ — „Нет“, — отвечали ему. Так над могилой старого священника не осталось никакого памятника, по которому можно было бы отличить ее» (757, 3, *106*). Лист не был в числе немногих преданных друзей, провожавших останки Ламенне до могилы. Он находился в это время в Веймаре и, занятый своими служебными капельмейстерскими обязанностями, не смог прибыть на похороны столь почитаемого им прежде аббата.

Как же отнесся Лист к философской системе Ламенне, изложенной последним в четырехтомном "Наброске философии" в 40-х годах? (266). Несомненно, что Лист интересовался ею, тем более что многие положения ее часто служили темами его бесед с Ламенне еще в пору пребывания в имении Ламенне Ла Шене. Занятый до предела подготовкой к концертам и самими концертами, не имея даже возможности вовремя отвечать на многие получаемые письма, Лист все же успевал во время своих бесконечных концертных поездок штудировать труд Ламенне, неудобоваримый, полный самых странных измышлений. «Благодарю Вас за книги, — пишет он М. д'Агу, обычно посылавшей ему новинки литературы, — я погрузился в „Набросок философии“ и читаю его с тем мучительно упорным вниманием, которое аббат требует от читателей в своем предисловии» (108, II, *89*). Но труд этот, в частности первые два тома, посвященные онтологии и гносеологии, не вызывают у него такого энтузиазма, какой, скажем, вызывали раньше "Слова верующего" или устные беседы с аббатом. Он как будто боится, не решается высказать прямо определенное мнение о всей философской системе Ламенне в целом и не раз в своих письмах обходит этот вопрос молчанием. Правда, его сравнительно мало смущает то, что философия Ламенне содержит множество скрытых и явных теологических элементов. Он не протестует и против некоторой мистичности, туманности ее доводов, и против тенденции к преодолению "рокового разделения науки и религии". Его не отталкивает и несомненная эклектичность философии Ламенне, в которой явственно чувствуется смешение различных философских воззрений. Как раз то, что Ламенне своеобразно преломил и свел в систему целый ряд учений, ему особенно приятно и привлекает его никогда не склонное к последовательности воображение[49]. Но Листу безусловно претят бесцветная и сухая форма изложения, тупой, убогий традиционализм в духе Бональда, перепевы средневековой схоластики и т. п. Многое, особенно в первых томах, кажется ему "близоруким", "тусклым", "расплывчатым", и он даже не пытается возражать М. д'Агу, сказавшей ему как-то, что "сочинение аббата" представляется ей "мертвым" (108, II, *57—58*). Как и во всем другом, Лист в книгах прежде всего ценил "чувство и жизнь". Поэтому-то с таким нетерпением ожидал он присылки третьего тома "Наброска философии", посвященного эстетике. Ему казалось, что при изложении проблем искусства и мысли и стиль Ламенне должны стать горячее, живее, ярче.

Однако и в этом томе наряду с интересными описаниями различных конкретных художественных явлений, как, например, симфоний Бетховена, картин испанской школы, греческой скульптуры[50], Лист обнаружил слишком много общих и абстрактных рассуждений, подчас поверхностных и неопределенных.

Впрочем, Лист, по свойству своего характера, не очень смущался этим: к неясным и темным местам он долго не присматривался и попросту опускал их при чтении, а то, чего ему не хватало, смело дополнял с помощью своего исключительно богатого воображения и фантазии. Тем самым он взял из философских книг Ламенне только то, что ему было действительно нужно, и во многом преодолел бесконечные затруднения, которые не могли не возникнуть у него при последовательном чтении: мысли о том, что законы искусства сливаются с законами науки и человеческой жизни воедино, что искусство играет огромную роль в прогрессе человечества, что миссия художника, "воплощающего истинное в прекрасном", исключительно велика и возвышенна, что художник — это "пророк", проповедующий светлые идеалы будущего, что искусство, как и наука, бесконечно эволюционирует, что содержание искусства неразрывно связано с его формой (новые идеи — новые формы), что искусство для искусства бессмысленно и нелепо, — словом, все те идеи, которые под влиянием сенсимонистов еще раньше вызревали у Листа, выявлены им также и под туманной завесой философских рассуждений Ламенне. В этом смысле можно сказать, что Ламенне углубил самосознание молодого художника, заставил его более серьезно смотреть на мир, на свое искусство и на самого себя.

Юношеское увлечение философией Ламенне сыграло не последнюю роль в том повороте к католицизму, который произошел у Листа в 60-е годы. Влияние этого учения без труда распознается и в эволюции, которую претерпело с годами творчество Листа, в частности в многочисленных опытах его по созданию новой церковной музыки [51].

Сближение Листа с Ламенне на время затормозило развитие романа с М. д'Агу, но не внесло в него никаких существенных изменений. Чувства молодых людей с каждым днем все крепли. М. д'Агу была страстно увлечена; к тому же ей импонировало то положение, в котором она оказалась: она явно желала играть необыкновенную роль, выделяться. Лист же, как всякий влюбленный, романтически настроенный юноша, ждал какого-то перерождения от соединения с любимым человеком. Ему казалось, что именно эта женщина способна помочь ему окончательно обрести себя, что именно она может сделать "нечто волшебное" и обратить его к "великой радости". Трудно сказать, хотел ли Лист того, чтобы М. д'Агу оставила ради него мужа, детей, свой дом. Страсть все время боролась в нем с чувством ответственности, с нежеланием утратить свою свободу. Но М. д'Агу твердо решила порвать со своей прошлой жизнью. Несмотря на неоднократные увещевания Ламенне (который и ее и Листа всячески отговаривал от решительного шага), она весной 1835 года бросила все и уехала в Швейцарию. Лист вскоре последовал за ней. Так начались его годы странствий, принесшие со временем ему мировую славу.

Глава третья

ГОДЫ СТРАНСТВИЙ

Поздней весной 1835 года Лист после выступлений в двух парижских концертах Берлиоза[1] прибыл в Базель. Здесь соединился он с М. д'Агу, приехавшей вместе со своей матерью и камеристкой.

Швейцария встретила Листа чудесной погодой. Небо блистало голубизной. Воздух был чист и прозрачен. Лишь изредка набегали облака, быстро таявшие в бездонной дали. Кругом причудливо громоздились горы. Лист и раньше видел их во время своих кратковременных посещений Швейцарии. Но теперь при виде их его охватило

совсем иное чувство. Все в "этом царстве гор" сейчас волновало и возбуждало его. Обуревала жажда передвижения, смены впечатлений. Изменчивые мысли и чувства его словно находили соответствие с окружающим миром.

На душе у Листа было неспокойно. Он скорее походил на выполняющего по необходимости свой долг человека, чем на счастливого возлюбленного. В первом же письме его из Швейцарии к матери проглядывает какое-то внутреннее беспокойство, хотя он и старается казаться бодрым, уверенным, полным радужных надежд.

"Любимая матушка, — пишет он сразу же по приезде, — мы прибыли сегодня в 10 часов утра в Базель. Мои ящики, чемоданы и саквояжи в порядке; по дороге я не подавал милостыни маленькому народу попрошаек, и мой кошелек все еще полон. Лонгинус находится здесь вместе с матерью. Я еще не знаю ничего определенного, но, вероятно, через 4—5 дней мы тронемся отсюда с ее камеристкой. Мы оба довольно хорошо настроены и совершенно не думаем быть несчастными.

Я здоров, швейцарский воздух усиливает мой аппетит. Шевелюс (прозвище Листа. — *Я. М.*) может здесь считаться хорошим знатоком немецкого языка. Вы не можете себе представить, на каком отвратительном немецком языке говорят швейцарцы" (161, *16—17*).

А в некоторых последующих письмах, написанных из Женевы, Лист даже и не старается уверить мать в том, что он счастлив и доволен судьбой. Он, например, прямо пишет, — и это несмотря на трогательную заботу швейцарских друзей, — о своем твердом намерении вернуться в Париж:

"Со вторника 3 мая у меня очень хорошая квартира у г-на Вольфа (отец одного ученика Листа. — *Я. М.*). Его жена и сын делают все возможное, чтобы мое пребывание в Женеве было как можно более приятным. И все-таки я всем сердцем желаю возвратиться в Париж, чтобы снова быть вместе с Вами. Мать не может быть никем заменена, а Вы для меня больше чем мать. Как же я могу вдали от Вас быть счастливым!.. Через восемь дней Вы увидите меня в Париже, причем я буду несравненно более доволен и счастлив, чем в день моего отъезда. Благодаря Господу Богу все так сложится, как я всегда желал: я буду свободен и смогу посвятить жизнь Вашему счастью.

Не пишите мне больше. Ваше письмо все равно не застало бы меня. До встречи в субботу или в воскресенье. Только Богу, музыке и Вам принадлежит впредь

Ф. Лист" (ibid., *17*).

Как-то не создается впечатления, что письмо это, в искренности которого сомневаться не приходится, написано вполне счастливым человеком. О М. д'Агу здесь нет ни слова. О "радостях совместной жизни" и "сродстве душ" также ничего не сказано. Словом, оно находится в разительном несоответствии с тем, что пишет в своих "Мемуарах" М. д'Агу, пытающаяся выдать свои чувства за чувства Листа:

"Мы не строили никаких планов, не составляли себе никаких маршрутов. Случай направил наши шаги в Швейцарию. Нам, правда, было все равно куда ехать. У нас не было никакой другой цели, как быть одним и в то же время быть вместе, провести между нами и нашим прошлым глубокий ров. Мы хотели изменить нашу жизнь в такой же степени, как изменился перед нами окружающий мир; мы хотели одиночества, сосредоточенности и работы". Все, продолжает д'Агу, "доказывало тайное сродство душ, которое так сильно влекло нас друг к другу... доказывало, что мы были предназначены друг для друга и что мы должны были друг друга любить независимо от того, желали мы того или нет" (7, *62, 64*).

Как мы знаем, в этом "поединке чувств" победила М. д'Агу: Лист в Париж не вернулся. Вскоре он вместе с М. д'Агу отправился через Женеву в горы. И это путешествие — новые места, яркая, роскошная альпийская природа, предания швейцарской старины — успокоило его и, главное, дало материал для многих его будущих творений. Жизнь в уединении, "вдали от шумной толпы", пришлась по вкусу Листу. Он действительно, как писала д'Агу, "был утомлен и как-то стыдился блеска преходящей славы... Он желал окружить свою жизнь молчанием для того, чтобы без помех погрузиться в изучение одного из величайших произведений искусства" (ibid., *62*)[2].

Особенно пленяла его первобытность здешнего быта. И как жили пастухи в горах, и как просто относились они друг к другу, и как звенели колокольчики на идущих "спокойной поступью" коровах — все это радовало его. Кроме общих прогулок он любил забираться один куда-нибудь поглуше. То ходил он на "темно-зеленые пастбища", расположенные высоко в горах, то спускался в узкие ущелья к источникам, с силой бившим здесь и там из расщелин в "рыжевато-серых скалах", то пробирался к глубоким горным озерам, окруженным со всех сторон отвесными скалами и горными вершинами. Он наслаждался тишиной этих вод, где отражались "бесконечность неба и огромность мира", "горы, сереющие в сумерках", "одинокие звезды..."[3]. Музыкальные мысли при этом его не оставляли; они рождались, одна за другой, от полноты впечатлений, волновали его, просились на бумагу... Именно в это время возникли у него замыслы многих пьес, связанных с Швейцарией, в частности "Часовни Вильгельма Телля", "На Валленштадтском озере", "У родника", "Долины Обермана", "Тоски по родине". Он работал с наслаждением, перемежая труд с увлекательными прогулками и серьезными беседами со своей подругой.

«Так, — вспоминала впоследствии д'Агу, — прошли два месяца... До нас не доходило ни одно письмо во время наших волшебных путешествий в горах. Никто не знал наших имен в одиноких хижинах и поселках, в которых мы по преимуществу останавливались. Повсюду нас принимали за брата и сестру, так схожи были наши волосы, наши глаза, наш рост, цвет нашей кожи и наши голоса...

В течение длительного времени мы задержались на берегу Валленштадтского озера. Франц сочинил для меня меланхолическую пьесу, которая подражала вздохам волн и взмахам весел и которую я никогда не могла слушать без слез. Потом мы направились в долину Роны вблизи Бекса, где читали „Обермана" и „Жоселена". Там окончился наш первый сон» (7, *63—64*)[4].

В сентябре, с наступлением ранних холодов в горах, Лист и М. д'Агу обосновались в Женеве, где Лист и прожил безвыездно до весны следующего года[5].

Редко еще когда-либо бывал он так трудолюбив, как в это время. Однообразие женевской жизни давало ему полную возможность усидчиво работать. С неимоверной быстротой рос он и как исполнитель, и как композитор, и как педагог. Он пробовал свои силы и в литературе, как музыкальный писатель. Словом, талант его развертывался вширь и вглубь — во всей своей многогранности.

Уже в октябре 1835 года Лист совместно с князем Бельджойозо, одаренным певцом-любителем, дал в Женеве концерт "в пользу неимущих и итальянских беженцев" (291, II, *119*; ср. 294, *91*). Под "итальянскими беженцами" имелись в виду итальянские революционеры-эмигранты, последователи Мадзини и участники революционного восстания в Генуе, подавленного в июне 1834 года. Концерт имел громадный успех. Сам Лист писал: "Из любопытства ли, или из благотворительности... но наш концерт был удостоен большого наплыва публики..." (291, II, *120*; ср. 294, *92*)[6].

В последующие месяцы Лист также выступал в концертах, но не часто. Его внимание в ту пору было направлено в другую сторону. Он был занят поисками новых выразительных средств и работал над созданием нового, невиданного дотоле фортепианного искусства. И это не было для него простым расширением своих пианистических возможностей. Это было порождено прежде всего властной потребностью выражать свои мысли. Это было заботой об исполнительском искусстве, страстно им любимом, но еще не нашедшем точных и ярких форм для выражения всего богатства внутреннего мира человека. Не случайно Лист как раз в это время приступает к составлению "Метода фортепианной игры" (работа осталась незаконченной) и в связи с этим много думает над проблемами фортепианной педагогики. "Метод" он пишет не только для других, но и для себя; в сущности, это заметки о том, какова должна быть фортепианная техника, каков должен быть способ, порядок и план его собственных занятий.

В области творческой Лист работал с не меньшей интенсивностью и самозабвением и переживал тогда то совершенно особое чувство, которое сопутствует началу большого труда. Мысли и образы, возникшие у него во время путешествия по Швей-

царии, наполнялись жизнью, получали свое осуществление. Уже представлялись ему не отдельные пьесы, отображающие те или иные впечатления, а сборники, объединенные одним общим заглавием и представляющие собой как бы своеобразный музыкальный дневник путешествий. Вырисовывались контуры будущего "Альбома путешественника". Словом, Лист не только был поглощен созданием музыкально-поэтических картин вроде "Часовни Вильгельма Телля", "На Валленштадтском озере", "У родника", "Долины Обермана", "Женевских колоколов" и др.; он был воодушевлен и мыслью пронизать эти картины единством, придать им характер завершенного цикла. Не сразу удалось это ему сделать. Слишком много впечатлений получал он от окружающего мира и слишком многое волновало его, а разрешение легко не давалось. Все же в течение 1835—1836 годов была создана бóльшая часть пьес, связанных с Швейцарией, и постепенно Лист стал их издавать под различными наименованиями[7]. Но до конца работы еще было далеко. "Альбом путешественника" как законченное целое появился в свет лишь в 1842 году.

Одновременно с осуществлением замыслов пьес швейцарского цикла Лист приступил к работе над оперными фантазиями и к переложению ряда вокальных произведений. Так, во второй половине 1835 года им была написана фантазия на мотивы из оперы "Жидовка" ("Дочь кардинала") и почти доведена до конца работа над фантазиями на темы из опер "Ниобея" и "Лючия ди Ламмермур". Тогда же им были сделаны транскрипции нескольких песен Россини из "Музыкальных вечеров" и песни Шуберта "Роза" (это первое переложение Листом песенного наследия Шуберта). Кроме того, Лист сочинил "Большой бравурный вальс" для фортепиано (изданный в 1836 году), "Большой концертный дуэт" на [темы] романс[а] Лафона "Моряк" для скрипки и фортепиано (изданный после переработки в 1852 году) и много других вещей, которые впоследствии были частично им самим уничтожены, частично же потеряны во время многочисленных переездов с места на место. Творческая продуктивность Листа, его сила, готовность, приподнятость и неутомимость в работе были поистине изумительны. Он и сам сознавал это, когда в шутливой форме писал весной 1836 года Ж. Санд из Женевы: «Если Вы приедете сюда, то найдете, что я удивительно поглупел! Вот уже шесть месяцев, как я только и делаю, что пишу, царапаю и мараю ноты всех красок и всех сортов. Я убежден, что если их сложить, то получилось бы несколько миллиардов. Поэтому, повторяю, я и стал постыдно глупым, или, как говорит пословица: „дураком, как музыкант". Может быть, таковым я вам придусь более по вкусу, ибо я помню, что Вы чувствовали глубокое отвращение к моим философским и онтологическим познаниям, и это было вполне разумно с Вашей стороны» (158a, VIII, *8—9*).

Конечно, Лист успевал не только "писать и марать" ноты. Он в ту пору много читал, беседовал и размышлял. Его разговоры с М. д'Агу были полны философских, литературных и эстетических интересов, оценок только что вышедших книг. Они касались и теоретических проблем и вопросов художественной практики. Письма Листа полны просьбами о присылке книг, журналов и нотных изданий. Через посредство матери он выписывает из Парижа множество новинок, а также произведения старых авторов. Мы встретим здесь и сочинения Шекспира, Байрона, Бернардена де Сен-Пьера, Фенелона, Босюэ, Балланша, и сочинения Андре Шенье, Виктора Гюго ("Восточное"), Альфонса де Ламартина ("Поэтические и религиозные гармонии"). Мы обнаружим здесь географический, исторический и литературный атласы, многочисленные словари, Библию, письма Эйлера и, наконец, то, что сам Лист причисляет к своей "любимой литературе": Плутарха, Монтескьё, французских моралистов, Рабле, Монтеня, Лафонтена, Шатобриана (см. 161, *21—22*)[8]. Во все это Лист вчитывается внимательно и углубленно, а кое-что штудирует, изучает. Он настойчиво и всесторонне воспитывает себя; многообразие источников, в которых он черпает знания, соответствует многообразию его интересов.

В то же время Лист, совместно с М. д'Агу, продолжает работу над литературными статьями, начатую еще в Париже и не оставленную им при путешествии по Швейцарии. Статьи эти публикуются с мая по октябрь 1835 года в "Gazette musicale de Paris"

под общим заглавием "О положении художников и об условиях их существования в обществе"[9] и, как говорилось выше, заметно выделяются своей остросоциальной направленностью, смелой критической мыслью, широкой демократической программой реформ[10].

Вскоре после окончания серии статей "О положении художников и об условиях их существования в обществе" Лист (в сотрудничестве с М. д'Агу) написал еще одну статью, но уже в совершенно иной форме. Это было "Письмо путешественника", адресованное Ж. Санд в ответ на одно из ее "Писем путешественника" (письмо № 7 "О Лафатере и Пустом доме"), написанное Листу и появившееся 1 сентября 1835 года в "Revue des deux Mondes". Форма письма была избрана Листом и М. д'Агу, конечно, не случайно. Это была одна из самых распространенных в ту эпоху литературных форм. Достаточно указать на "Дружеские письма" Гейне, на уже упомянутые "Письма путешественника" Ж. Санд, на роман в письмах Сенанкура ("Оберман"). Все эти произведения, написанные писателями либо дружественными в те годы Листу, либо являвшимися предметом его увлечения, уясняют во многом причины, побудившие Листа умножить число литературных произведений этого вида. "Письмо путешественника", адресованное Ж. Санд, было первым из целой серии статей-писем, написанных Листом и М. д'Агу в последующие годы и опубликованных в "Revue et Gazette musicale" и в журнале "L'Artiste". Эти статьи-письма, объединенные общим заглавием "Письма бакалавра музыки"[11], — своеобразные литературные близнецы фортепианных пьес швейцарского и итальянского периодов. Они представляют собой зарисовки впечатлений странствующего художника, его мысли и думы о виденном и слышанном, то есть как бы литературный "Альбом путешественника". По своей общественной направленности и демократическому духу они, несомненно, примыкают к предыдущей серии статей. Однако здесь Лист впервые касается ряда эстетических проблем, которые являются центральными в его философии искусства и которые чрезвычайно существенны для понимания его творчества. Это проблемы идейной значимости произведений искусства, программности, музыкальной критики, национального характера музыки, соотношения виртуозности и содержательности в исполнительском искусстве, музыкально-сценического единства в опере и др. Правда, Лист разрешает их не без приправы из туманных идеалистических рассуждений; но исходный пункт его и конечные цели — чисто просветительские.

В Женеве Лист, помимо всего прочего, занимался также и преподаванием музыки. У него было довольно большое количество частных уроков. За ним последовали в Женеву некоторые его парижские ученики, и не только такие, как Валерия Буасье и Пьер Вольф, бывшие сами уроженцами Женевы, но и такие, как Гермина Мюссе (сестра поэта), графиня Потоцкая и юный Герман Коэн, получивший прозвище "Пуцци". К этим "старым" ученикам присоединились новые, привлеченные редким талантом молодого педагога. На своих частных учеников, которых набралось немало, Лист тратил два дня в неделю (уроки обычно начинались после обеда). С конца 1835 года он стал еще работать во вновь открытой Женевской консерватории, взяв на себя руководство фортепианным классом (подробно см. 67). Несмотря на свою молодость, Лист уже тогда был превосходным учителем, стремившимся не только к практическим достижениям, но и к методическим обобщениям. Таким образом, весь день его был насыщен разнообразными трудами; одна форма деятельности сменяла другую. Не без гордости писал он матери: "Мой целый день с 9 часов утра — я встаю не раньше — до 11 часов вечера наполнен. Утро принадлежит Консерватории, методу, моим сочинениям. После обеда я читаю, играю на рояле, делаю визиты и пишу статьи. Вечером я переписываю или ничего не делаю" (161, *25*)[12].

Интенсивной творческой работе Листа несомненно способствовали и условия женевской жизни. Лист поселился в Женеве вместе с М. д'Агу в небольшом домике в верхней части города. Из его окон открывался великолепный вид на Женевское озеро и на темный массив Юры. Вдали виднелась широкая долина с виллами, садами и голубыми потоками быстро текущей Роны. Благодатная, располагающая к труду тишина лишь изредка прерывалась шумом публичных гуляний да пением псалмов, до-

носившимся из близлежащей церкви[13]. Словом, жизнь в Женеве резко отличалась от той бурной жизни, какую вел Лист в Париже. Да и общество, которое группировалось вокруг него в Женеве, было совсем иным. Домик его посещали лишь избранные друзья, в беседах с которыми он обогащал свои знания. Среди них мы встречаем экономиста и историка Симонда де Сисмонди, археолога и востоковеда Альфонса Дени, ботаника Пирама де Кандоля, писателя и военного Адольфа Пикте[14]. Этот маленький кружок друзей, во всяком случае первое время, не мешал Листу сосредоточиваться на выполнении больших творческих замыслов.

18 декабря 1835 года у Листа родилась дочь Бландина. Лист был бесконечно счастлив; он писал своей матери, что дитя прелестно, что все окружающие в восхищении и что он "необычайно горд" (161, *28*)[15]. Это радостно-возбужденное настроение нашло отражение и в его творчестве, например в задуманном романсе "Златокудрый ангел мой", а также в фортепианной пьесе "Колокола Ж[еневы]" с эпиграфом из Байрона: "Я больше не живу в самом себе, я часть того, что вижу..."

Между тем музыкальная жизнь в Париже текла своим чередом. В начале 1836 года там появился молодой пианист из Вены, Сигизмунд Тальберг. Дав несколько концертов, он очаровал парижан и своей игрой и своими произведениями. Падкие до сенсаций газеты провозгласили Тальберга чуть ли не первым пианистом мира. А небезызвестный историк музыки профессор Фетис назвал его гением, составившим эпоху в фортепианной музыке. Эти известия, проникшие и в Женеву, не могли не заинтересовать Листа[16]. Они побудили его поспешить в Париж, чтобы послушать Тальберга. Однако когда Лист приехал во французскую столицу, то он уже не застал там Тальберга; последний незадолго перед тем уехал обратно в Вену. В этот свой приезд Лист несколько раз играл перед специально приглашенными слушателями, среди которых находились все значительные артисты, жившие тогда в Париже. По поводу концертов Листа Берлиоз поместил в "Revue et Gazette musicale" от 12 июля 1836 года пространную статью под лаконичным заглавием: "Лист". В этой статье он дал блестящую характеристику Листа — и как исполнителя и как композитора — и констатировал огромный прогресс, наметившийся в его искусстве. Берлиоз писал: «Уже в продолжение нескольких недель этот великий артист вызывает такое волнение в музыкальном мире Парижа, какого он не вызывал, быть может, никогда... И колоссальный успех, которого он добился, и то г о л о в о к р у ж и т е л ь н о е впечатление, которое он произвел, можно сравнить только с одним — с тем удивлением, какое он вызвал у людей, имевших право причислять себя к группе самых горячих его приверженцев. Все это произошло оттого, что всем слушателям одновременно открылось чудесное и, разумеется, неожиданное для них явление: Лист предстал перед ними как бы заново; теперешний Лист оставил далеко позади себя Листа прежнего, знакомого всем по прошлому году, хотя и тогда (в то время, когда он с нами прощался) его талант уже находился на высокой ступени своего развития. Однако с той поры он взлетел еще выше и с такой исключительной стремительностью, что поднялся над всеми известными ранее вершинами. Вот почему всем, кто его не слыхал в последний раз, можно смело сказать: „Вы не знаете Листа!“». Говоря о технических нововведениях Листа, Берлиоз особенно отмечал колористические (оркестральные) эффекты и нюансы, "которые являлись до сих пор недостижимыми при игре на фортепиано", — "мелодии, широкие и простые", "выдержанные и превосходнейшим образом связанные между собой звуки", "необыкновенно сильные аккорды, всегда, однако, звучащие мягко и полно", наконец, "пассажи в басовом и среднем регистрах инструмента... исполняемые с невероятной скоростью на с т а к к а т о" ("...я не думаю, — добавляет Берлиоз, — чтобы могли найтись руки — будь то руки самого Драгонетти, — способные достичь такой быстроты движений"; 547, *74—80*; ср. 50; 367, I, *421*[17]). Берлиоз не прошел и мимо исполнявшихся в концертах новых произведений Листа, в частности фантазий "Пуритане" и "Жидовка". Названные произведения получили с его стороны высокую оценку. "Перед нами, — писал он, — великая современная фортепианная школа. Теперь от Листа как от композитора можно ждать всего".

Но, быть может, самую большую заслугу Листа Берлиоз видит в том, что он проявил себя не только как гениальный виртуоз и создатель новой фортепианной техники, но и как "ни с кем не сравнимый музыкант", способный проникнуться пламенным духом Бетховена. По свидетельству Берлиоза, Лист играл в своих концертах сонату ор. 106 Бетховена так, что если бы композитор мог его слышать, то он бы "содрогнулся от радости и преисполнился гордости". "Это был идеал исполнения произведения, считавшегося доселе неисполнимым". И Берлиоз делает пророческий вывод, называя Листа "пианистом будущего".

Пробыв в Париже короткое время, Лист вернулся в Женеву. Снова начались дни напряженной творческой работы. Лист заканчивает ряд фортепианных пьес швейцарского цикла, пишет фантазию "Гугеноты", начинает переложения симфонии "Гарольд" и увертюры "Король Лир" Берлиоза. Одновременно он готовит к изданию "Романтическую фантазию на две швейцарские темы", "Эклогу", "Три швейцарские пьесы", фантазии на темы из опер "Ниобея" и "Жидовка". Работа перемежается с экскурсиями в горы, которые он часто совершает с М. д'Агу летом 1836 года. Лист настойчиво приглашает к себе в гости Шопена, и особенно Ж. Санд[18]. Шопен, несмотря на деликатное посредничество матери Листа, так и не приезжает; Ж. Санд, после длительной задержки, осенью едет к своим друзьям в Швейцарию. Здесь она, в компании с Листом, М. д'Агу, А. Пикте и другими, предпринимает увлекательную экскурсию в Шамуни. Эта экскурсия подробно описана А. Пикте (в его книге "Поездка в Шамуни. Фантастическая сказка") и самой Ж. Санд в "Письмах путешественника" (352; 397, IX, *336—364*)[19].

Особенно запечатлелось в памяти всех посещение Фрейбурга, — величественный, строгий собор, игра Листа на знаменитом фрейбургском органе... Вечерело. Шел дождь. Стройные линии готических сводов были окутаны полумраком. Сверху лились суровые звуки "Dies irae" из "Реквиема" Моцарта. То играл Лист. "Казалось, — пишет Ж. Санд, — что вдохновение великого музыканта вызывало весь Дантов ад и чистилище под узкие стрельчатые своды, с выкрашенными в розовую и светло-серую краску жилками". Все были потрясены, удивлены, взволнованы. Был глубоко взволнован и сам Лист. Его лицо отражало владевшие им чувства. "Никогда еще флорентинский профиль Франца не рисовался таким бледным и чистым среди... темного облака мистических ужасов и религиозной грусти" (398; цит. по: 632, 1, *550, 549*)[20].

После экскурсии в Шамуни Лист, Ж. Санд и М. д'Агу отправились в Женеву. Здесь Ж. Санд прогостила у Листа до середины октября. В то время Лист написал свое "Фантастическое рондо" на испанскую песню Мануэля Гарсиа "Контрабандист". Окончив работу, он как-то в сумерках осеннего вечера сыграл это рондо Ж. Санд. Та, взволнованная музыкой, до того увлеклась полетом своей фантазии, что вообразила целую романтическую сцену. Всю ночь напролет она писала по своему обыкновению, а на другой день прочла Листу и М. д' Агу лирическую сказку "Контрабандист", в которой воплотила образы, вызванные в ее воображении музыкой и игрой Листа. Впрочем, как "Фантастическое рондо" Листа, так и "Лирическая сказка" Ж. Санд не принадлежат к числу удачных произведений; сейчас они вызывают лишь чисто исторический интерес[21].

Вскоре после отъезда Ж. Санд из Женевы покинул Швейцарию и Лист. Он отправился вместе с М. д' Агу в Париж, где обещал Берлиозу участвовать в устраиваемом им большом концерте (концерт состоялся 18 декабря 1836 года; Лист играл в нем свою фантазию "Лелио"). В Париже Лист пробыл до конца музыкального сезона, то есть до мая 1837 года. В это время ему довелось встретиться на одной концертной эстраде с Тальбергом[22].

Почти во всех биографиях Листа до мельчайших подробностей смакуется "соперничество" двух крупнейших пианистов. Приводятся выдержки из газетных статей, в которых, как известно, не было недостатка, высказывания высокопоставленных лиц, подчас имевших к музыке весьма отдаленное отношение, наконец, разные суждения слушателей вплоть до известного "афоризма" некоей дамы: "Тальберг — первый из всех пианистов, но Лист — единственный". Подобные сведения, встреча-

ющиеся в литературе о Листе в изобилии, для нас сейчас не представляются важными. История вынесла свой строгий приговор тому и другому пианисту; каждый из них "попал на свою полочку". То, что раньше представлялось одинаковым или во всяком случае близким по масштабу, в перспективе времени оказалось попросту несоизмеримым. Между "диким, молниеподобным, вулканическим, штурмующим небо" Листом и "благоразумным, спокойным, тихим" Тальбергом (см. 586, 6, *431*) не могло быть подлинного соперничества. И если нас интересует эпизод, который принято называть "борьбой Листа с Тальбергом" ("Liszt—Thalberg Kampf"), то прежде всего потому, что он раскрывает борьбу различных музыкальных кругов того времени по крайней мере с двух сторон.

Нельзя пройти мимо высокопринципиальной позиции Листа, который сразу же понял истинную сущность искусства Тальберга и публично высказал свое мнение[23]. На Листа посыпались упреки в артистической зависти, недоброжелательстве и скрытом страхе перед Тальбергом, но он не побоялся вступить в полемику даже с таким признанным музыкальным авторитетом, как Фетис, и твердо отстаивал то, что считал справедливым.

"Я думал... — писал Лист Ж. Санд, — что правда всегда может и должна быть сказана и что художник ни при каких обстоятельствах, даже по поводу самых незначительных вещей, не имеет права в угоду мудрому расчету личных интересов изменять своему убеждению" (291, II, *144*; ср. 294, *126*).

"...Я меньше чем когда-либо имел в виду побороть или принизить общественное мнение. Я был далек от того, чтобы решиться на подобную дерзость, но считал себя вправе сказать, что если это новая школа, то я к такой новой школе не принадлежу, что если господин Тальберг избрал это новое направление, то я не чувствую призвания идти по тому же пути и, наконец, что я в его идеях не мог открыть никаких зародышей будущего, над развитием которых должно было бы трудиться другим.

Все, что я высказал, — я высказал с сожалением и как бы вынужденный к этому публикой, поставившей себе задачу противопоставлять нас друг другу подобно двум бегунам, состязающимся на одной и той же арене ради одного и того же приза!" (291, II, *143—144*; ср. 294, *124—125*).

Нельзя не сказать здесь и о позиции Фетиса, который, отражая взгляды определенных музыкальных кругов, вздумал унизить Листа, показав тем самым, по меткому выражению одного биографа, "образцовый пример того, как можно с треском оскандалиться".

"Вы, — поучал он Листа, — отпрыск той школы, которая себя пережила и которой ничего не остается больше сделать. И Вы не являетесь создателем новой школы. Тальберг — этот человек, и в этом заключается вся разница между Вами обоими" (291, II, *87*). Мнение поистине смехотворное и вряд ли нуждающееся еще в каких-либо комментариях!

Во время своего пребывания в Париже Лист с неутомимым рвением продолжал свою просветительскую деятельность, исполняя всюду, где только было возможно, классические произведения. Особенно много сделал он для пропаганды сочинений Бетховена. Помимо ряда его фортепианных сонат, он исполнил вместе со скрипачом Х. Ураном и виолончелистом А. Батта несколько бетховенских трио и почти все скрипичные и виолончельные сонаты. В устроенных им камерных концертах принял участие и певец А. Нурри, который спел ряд тогда еще совсем не известных в Париже песен Шуберта. Переводы текстов песен на французский язык были сделаны М. д'Агу.

Но Лист все же не получил подлинного удовлетворения от своих выступлений на парижской эстраде. Больше того: когда он 1 мая 1837 года покидал Париж, чтобы встретиться с М. д'Агу в поместье Ноан у Ж. Санд[24], он не мог сдержать чувства терпкой горечи. За месяцы, когда ему вновь пришлось выступать публично, он познал еще глубже вкусы буржуазных слушателей. В своем третьем открытом письме к Ж. Санд, написанном незадолго до отъезда из Парижа и опубликованном в одном из номеров "Revue et Gazette musicale", Лист с болью и гневом говорит о равнодушии и

невежестве публики, о невысоких художественных требованиях своих товарищей по искусству, которым удивлялся и рукоплескал весь мир. "Я шесть месяцев, — признаётся Лист Ж. Санд с той беспощадной откровенностью, какая редко встречается среди художников, — провел в ничтожной борьбе и бесплодных попытках. Я добровольно подверг мое артистическое сердце треволнениям общественной жизни, день за днем, час за часом переносил я тупые муки того всегдашнего н е п о н и м а н и я, которое еще долго будет существовать между публикой и художником.

В этом отношении, несомненно, хуже всего приходится музыкантам. Поэт, живописец или скульптор создает свое произведение в тиши своего ателье, и когда оно закончено, то находит библиотеки или музеи, делающие это произведение доступным публике. И не нужно никакого посредничества между художественными произведениями этого рода и его ценителями, тогда как композитор неизбежно вынужден искать прибежища у интерпретаторов, своей неспособностью или равнодушием заставляющих его страдать при попытках исполнения и зачастую верных лишь букве и недостаточно совершенно раскрывающих мысль произведения, гений автора. Или если композитор одновременно и исполнитель, то как редко ему достается в удел понимание. Насколько чаще случается, что он отдает на поругание холодной и насмешливой публике сокровеннейшие порывы своего внутреннего мира, что он должен как бы вырвать у себя душу, чтобы добиться некоторого одобрения рассеянно-равнодушной толпы! Лишь с величайшим трудом пламя его вдохновения может вызвать отсвет на этих ледяных лбах, зажечь слабые искорки в этих лишенных любви и сочувствия душах.

Мне часто говорили, что я менее всякого другого имею право на подобного рода жалобы, потому что уже с детства у с п е х во много раз превзошел и мой талант, и мои желания. Но именно это шумное одобрение убедило меня в весьма печальной истине, что оно в гораздо большей степени обязано необъяснимой случайности м о д ы, почтительности, внушаемой крупным именем, и достаточно энергичному исполнению, нежели способности постигать правду и красоту" (291, II, *138*; ср. 294, *117*).

Нужно было обладать подлинным мужеством и благородством, чтобы сказать эту горькую правду буржуазной публике, той самой публике, от которой во многом, если не во всем, зависело существование художника-исполнителя, — причем сказать, ни минуты не сомневаясь в том, что каждое откровенное суждение будет принято в штыки и станет рассматриваться как следствие "низменных" побуждений.

В таком взволнованном состоянии приехал Лист в Ноан. Здесь, среди друзей и "задумчивой природы", снова обрел он спокойствие, столь необходимое для сосредоточенной творческой работы. Жизнь в деревенском поместье текла размеренно. Днем совершали прогулки по "тихим берегам Индры", читали Данте, Шекспира, Монтеня, Гюго и немецких философов, работали над новыми произведениями. По вечерам собирались на садовой террасе, окруженной густыми кустарниками сирени. И когда "последний шум дня постепенно замирал вдали" и "природа, казалось, обретала самое себя", Лист садился за фортепиано. Целыми часами, как свидетельствует Ж. Санд, держал он слушателей под обаянием своей игры. "Могучий художник, великий в крупных вещах, всегда возвышенный в мелочах!"[25] Поздно ночью, когда все расходились по комнатам, Лист и Ж. Санд снова принимались за работу: Лист делал переложения бетховенских симфоний, начатые еще в Женеве, и обдумывал транскрипции песен Шуберта; Ж. Санд кончала роман "Мопра" и писала "Мозаичистов"[26]. Для Листа эта работа над симфониями Бетховена была крупным шагом вперед по пути "симфонической трактовки" фортепиано. Своими переложениями, названными, кстати, как и переложения симфонических произведений Берлиоза, "фортепианными партитурами", он хотел закрепить завоеванные позиции, расширить их и по возможности продвинуться дальше.

"Начатое мною с симфоний Берлиоза, — писал он А. Пикте, — я теперь продолжаю на Бетховене. Серьезное изучение его творчества, глубокое ощущение содержащихся в нем почти бесконечных красот и, с другой стороны, средства, обретенные основательными занятиями фортепианной игрой, делают меня, пожалуй, скорее, чем кого-либо другого, способным осилить эту трудную задачу.

Уже переложены первые четыре симфонии Бетховена, остальные вскоре последуют за ними[27]. Затем я прекращу заниматься этой работой: ведь необходимо лишь, чтобы кто-то добросовестно начал ее. В будущем другие смогут, конечно, продолжить ее так же хорошо и даже гораздо лучше. Тогда тем самым станут невозможны имевшие до сих пор место переложения, вернее разложения (игра слов: arrangements — dérangements. — *Я. М.*), — название столь же уместное для бесконечных каприччио и фантазий, которыми нас затопляют и которые худо, хорошо ли состряпаны из мотивов всех родов и видов" (291, II, *153—154*; ср. 294, *138*).

Так в трудах, оживленных беседах, чтении и музицировании прошли незаметно три летних месяца 1837 года. "Это были, — говорил впоследствии Лист, — три месяца богатой внутренней жизни, мгновения которой я благоговейно храню в своей памяти" (291, II, *146—147*; ср. 294, *129*).

В конце июля Лист из Ноана выехал в Лион. Здесь встретился он с Нурри и дал вместе с ним концерт в пользу голодающих рабочих. Свое гневное возмущение нечеловеческими условиями, в которых жили лионские ткачи, обреченные на нищету и вымирание, он выразил в одном из "Писем бакалавра музыки" (291, II, *155—156*)[28]. Из Лиона Лист на короткое время заехал (с М. д'Агу) в Сен-Пуан к Ламартину, посетив по дороге монастырь картезианцев — Большую Чартозу[29], а затем через Женеву, где задержался на несколько дней, отправился в Италию. Уже 17 августа он и М. д'Агу прибыли на Лаго-Маджоре. Восторженное настроение не покидало их. Густые леса, окаймлявшие берега озера, встречали их легким шумом. Свет солнца трепетал на яркозеленой листве. В теплом неподвижном воздухе благоухали лимонные и апельсиновые деревья; магнолии цвели рядом с шотландской елью и отражались в голубых водах озера[30]. Из этого "сказочного по красоте" места направились они в Милан и, наконец, в начале сентября обосновались в Белладжо, прекрасной, поднимающейся амфитеатром деревушке на озере Комо. Здесь, на вилле Мельци, они прожили до конца января 1838 года. Здесь в декабре у Листа родилась вторая дочь — Козима. Полное одиночество ("je vis retiré absolument seul", — пишет Лист Массару; см. 476, *36*)[31], тишина и красота местности, столь щедро осыпанной "милостями природы", как всегда, способствовали творчеству. Лист работал над "Этюдами" и "Альбомом путешественника", сделал набросок фантазии-сонаты "После чтения Данте", продолжал писать транскрипции и фантазии ("Музыкальные вечера" Россини, "Гугеноты" Мейербера и др.)[32]. Вместе с тем он много занимался на фортепиано и довольно часто ездил в Милан, где выступал в концертах. В Милане Лист близко сошелся с Россини, на музыкальных собраниях которого не раз играл и импровизировал (транскрипции "Музыкальных вечеров", а также сделанное несколько позднее переложение увертюры к опере "Вильгельм Телль" возникли под впечатлением этих собраний у Россини). Неоднократно встречался Лист с Нурри, Пиксисом, Гиллером, итальянским пианистом Орици (Orizzi), а также с нотоиздателем Рикорди. У последнего, по-видимому, состоялось одно из первых выступлений Листа в Милане, вызвавшее, по свидетельству современников, бурю восторгов: "Он — Паганини фортепиано", "величайший мастер фортепианной игры" и т. д.[33]

Впрочем, успех этого выступления Листа, как и большинства его последующих концертов в Милане, был не совсем обычным. Миланцам, в сущности, импонировало лишь преодоление Листом баснословных технических трудностей. Драматическая же и поэтическая сторона листовской игры осталась для них непонятной; во время исполнения серьезных музыкальных произведений они, как вспоминает М. д'Агу, попросту "ужасно скучали"[34].

В самом конце января Лист и М. д'Агу покинули озеро Комо. Полтора месяца они безвыездно прожили в Милане. Лист снова концертировал, ходил смотреть картины Рафаэля и Леонардо да Винчи (особенно восхищала его "Тайная вечеря"), бывал на балах, в салонах (графини Ю. П. Самойловой и др.), часто посещал театр La Scala[35]. Уже в своем пятом "Письме бакалавра музыки", написанном в сентябре 1837 года, он подверг суровой критике спектакли миланской оперы. В "Письме бакалавра музыки" от 10 марта 1838 года, специально посвященном La Scala, как и в напи-

санном несколько позднее письме "О состоянии музыки в Италии", он еще откровеннее и резче высказал свое мнение о музыкальной жизни в Италии, указав на тот упадок, в котором находилось искусство в столице музыкальной Италии — Милане. Остро и болезненно реагировал Лист на все проявления несоответствия музыкальных и сценических элементов в опере (и в балете), на отсутствие единства между этими элементами, на тупость публики, на банальность, шаблоны, неестественность поведения артистов, издающих "неистовые вопли" в патетических местах или выкидывающих "достойные удивления антраша" в балетных сценах. "Не получающие никакого импульса от публики, которая либо болтает, либо спит, — в пятой ложе ужинают и играют в карты, — оркестр и певцы, чуждые друг другу, встречаются здесь рассеянными, скучающими, безразличными, не как артисты, но как люди, которым оплачивается каждый час делаемой ими музыки. Нет ничего более леденящего, чем эти итальянские постановки. Несмотря на диктуемые итальянским вкусом преувеличения в акцентах и жестах, о блестящем исполнении нет и речи, никаких следов нюансов и еще менее — ансамбля. Каждый из артистов думает лишь о себе, не беспокоясь о своем соседе. И зачем стараться для публики, которая все равно не слушает?" (291, II, *169—170*; ср. 294, *161—162*)[36]. По мнению Листа, в итальянской опере того времени отсутствовало подлинное художественное начало; правда музыкального выражения подменялась весьма сомнительными эффектами, не доставлявшими никакого эстетического удовольствия. "Этими эффектами, — писал Лист Шлезингеру, — обычно являются режущий и внезапный контраст между *pianissimo* и *fortissimo*, почти конвульсивное стенание, потрясающие крики в конце сцен борьбы, мести или сомнения, когда певец обуреваем пафосом". В частном письме к Массару, не предназначенном для опубликования, Лист высказывается еще более резко. Он пишет, что "La Scala в этом сезоне просто о т в р а т и т е л е н, м е р з о к" ("détestable"): "низкопробные певцы", "посредственная (или плохая) музыка", "дурацкий, тупой балет", "это все не делает приятного ансамбля" (см. 476, *43*; 291, II, *236*; ср. 294, *278*)[37].

Беспощадная критика итальянской оперы, как и сопутствовавшее этой критике весьма язвительное описание миланского светского общества, лишний раз свидетельствуют о смелости натуры Листа, не боявшегося там, где было нужно, говорить правду прямо в глаза.

16 марта 1838 года Лист и М. д'Агу выехали в Венецию. Но здесь Листу не удалось отдаться творческой работе, к чему он всеми силами стремился. Вскоре по приезде в Венецию он прочел в одной из немецких газет о тяжком бедствии, постигшем его родину. Возможно, это была та самая газета, которая попала в руки венгерского революционера Михая Танчича (находившегося тогда в Вене) и которая заявляла о пештском наводнении так: "Прекрасный, великолепный Пешт был, но больше не существует" (819, *125*). Известие произвело на Листа огромное впечатление. Патриотические чувства пробудились в нем с новой силой. Все мысли его были направлены на то, чтобы как-то облегчить бедственное положение жителей затопленных районов, помочь своим голодающим соотечественникам. "Это ужасно, — говорил он, — я хотел бы послать все, что я имею". И затем добавлял с горькой усмешкой: "Но я ведь ничего не имею, кроме моих десяти пальцев и моего имени..." Однако его осенила счастливая мысль: "Что бы вы сказали, — советовался он с М. д'Агу, — если бы я неожиданно появился в Вене? Впечатление было бы поистине чудесным. Весь город захотел бы послушать маленькое чудо, которое он видел ребенком. Венские жители полны энтузиазма и склонны к мотовству. Я мог бы заработать гигантскую сумму... Если не быть в состоянии делать великие дела, то должно хотя бы попытаться делать добрые и если не иметь гения, то должно, по крайней мере, быть милосердным... Путешествие потребовало бы восемь дней, не более... Что вы об этом думаете?" М. д'Агу отвечала: "Это хорошая мысль". И тут же, как она сама признается в своем дневнике, подумала (со свойственным ей высокомерием и эгоизмом): "Другие могли бы помочь этим беднякам. Когда я буду одинока и больна, кто придет мне на помощь?" (7, *166*). Вероятно, М. д'Агу пыталась отговорить Листа от задуманного им концертного путешествия. Но ничто не могло поколебать его твердого решения. Он рассуждал и поступал

как подлинный патриот[38]. И он мог бы сказать словами своего соотечественника Танчича: "В минуту великого бедствия сознание, что я могу накормить голодных, делало меня счастливым" (818, *125*).

Приезд Листа в Вену действительно вызвал сенсацию. Газеты и журналы широко оповещали о его прибытии. Желание венцев услышать игру Листа было огромным. Все билеты были моментально распроданы. Перед своим первым концертом Лист дважды играл в небольшом кругу музыкантов и артистов, среди которых находились: Черни, Клара Вик, Майзедер, Мерк, Лахнер, Гаслингер и др. По тому восторженному приему, который был оказан Листу этими музыкантами, можно было предугадать все то, что произойдет после первого концерта. "Несомненно, — писал Лист М. д'Агу, — я буду иметь п о д а в л я ю щ и й успех (succès écrasant) в среду утром..." — "Вы знаете, — писал он той же М. д'Агу, — что я мало склонен преувеличивать впечатление, которое я произвожу. Но здесь — это фурор, какое-то бешенство (une rage), которое вы не можете себе представить" (108, I, *217, 220*). Мгновенно потускнели звезды, которые годами блистали на венском музыкальном горизонте. Были забыты Тальберг и Клара Вик, незадолго перед тем концертировавшие в Вене[39]. Даже явные недоброжелатели вроде самоуверенного, желчного и злобного Фридриха Вика, отца Клары, были поражены. Игра Листа опрокидывала все привычные представления о фортепианном исполнении. Волей-неволей приходилось признать в нем музыкального гения.

Вместо намеченных первоначально двух концертов (см. 291, II, *225*)[40] Листу пришлось дать в короткое время целую серию концертов, не считая отдельных выступлений при дворе и в частных домах[41]. Подобное напряжение не могло пройти бесследно даже для находившегося в расцвете сил молодого артиста. "Я страшно устал, — пишет Лист из Вены. — Мои ночи плохие, а днем я не имею ни минуты покоя. Это значительно хуже, чем когда-либо. Я ничего не могу здесь видеть и слышать. Каждый день меня приглашают на обед более чем по два раза. Утром моя комната не пустеет" (108, I, *220*).

Впрочем, Листу как никогда было приятно играть перед венской публикой. Его воодушевляла мысль о той помощи, которую он оказывает своими концертами пострадавшим от наводнения; его поддерживала симпатия публики, перед которой он мог исполнять "без страха", "не подвергаясь риску быть непонятым", самые серьезные сочинения Бетховена, Шуберта, Вебера, Шопена, Шумана, отрывки из симфоний Берлиоза, фуги Генделя и Скарлатти и, наконец, его собственные этюды, его «любимое детище, показавшееся завсегдатаям La Scala „столь чудовищным“» (219, II, *209*). Программы венских концертов Листа совсем непохожи на программы его концертов в других странах. В них, например, невозможно встретить Прелюдию и фугу Баха рядом с цыганской песнью "Ты не поверишь" или Песню Шуберта — с Хроматическим галопом. Построенные более последовательно, строго, они наглядно показывают, каким мог быть Лист, когда встречал понимавшую его аудиторию.

В Вене Лист познакомился с Кларой Вик, о которой отзывался как об "интересной" пианистке, обладавшей "глубоким, искренним чувством и неизменным внутренним подъемом". Особенно отмечал он "превосходное исполнение ею знаменитой *f-moll*'ной сонаты Бетховена" (ibid., *226*). В свою очередь Клара Вик была потрясена до глубины души стихийным размахом и силой игры Листа. "Он несравним, — писала она в своем дневнике, — ни с одним исполнителем... он сеет вокруг себя смятение и удивление... он жизнь отдает, сидя за фортепиано. Его страстность не знает границ. Его ум необычаен. Смело можно сказать, его искусство — это его жизнь"[42].

В Вене несколько улучшились и отношения Листа с Тальбергом, бывшие весьма натянутыми, если не сказать больше, после парижского "соперничества". Надо отдать должное Тальбергу, который проявил такт и благородство, не столь часто встречавшиеся у артистов того времени. Он понял и признал превосходство Листа и без всякой зависти простодушно сказал ему об этом: "По сравнению с Вами, мой милый, я всегда имел только посредственный успех..." (ibid., *225*)[43].

Характерно отношение к Листу императорского двора в Вене, лишний раз свидетельствующее о независимом поведении Листа и о "нравах высшего общества". Когда императрица и ее мать, восхищенные игрой Листа, пожелали послушать его еще раз непосредственно при дворе, то организацией концерта стал заниматься не кто иной, как сам министр полиции. Прежде чем разрешить выступление Листа при дворе, министр составил целое донесение на имя императора, точнее "обвинительный акт" против Листа. В числе инкриминируемых Листу проступков значились его дружеские отношения с Авророй Дюдеван (Ж. Санд) и аббатом Ламенне, его симпатии к революционерам-эмигрантам, в пользу которых он не раз давал концерты, и, конечно, его "близкие отношения с замужней графиней д'Агу". Не обошлось также без упоминания об "экстравагантных, легкомысленных манерах" молодого артиста, об его "вольных" суждениях. И все же скрепя сердце министру полиции пришлось разрешить концерт Листа, принимая во внимание "необычайный художественный талант артиста".

После венских концертов, которые сам Лист считал поворотным пунктом в своей жизни (во многом предопределившим направление его виртуозно-просветительской деятельности в последующие годы), Лист намеревался "с походным мешком за плечами посетить уединеннейшие области Венгрии" (291, II, *225*). Не трудно догадаться о цели этого предполагавшегося путешествия. Лист хотел соприкоснуться с простым венгерским народом, в пользу которого он только что концертировал, и главное познакомиться с народной поэзией, с бытом и обрядами, с народными песнями, — быть может, записать их для себя и для других. «Какая блестящая мысль, — пишет Золтан Кодай в своем предисловии к книге „Венгерская народная музыка", — где находились бы мы сегодня, если бы он выполнил эту работу, которую смогли закончить лишь после почти целого столетия» (248, *3*). К сожалению, из этого, как признается сам Лист, "ничего не вышло". Больная, раздраженная, предельно самовлюбленная женщина, находившаяся в Венеции, помешала этому. Тщетно предлагал ей Лист всякого рода компромиссные варианты: то проектировал совместное путешествие по Венгрии и затем двухмесячный отдых в Тироле, "наедине" (seul à seul), то соблазнял планом "заехать на наше дорогое озеро Комо" (108, I, *228*). Все было тщетно. М. д'Агу не захотела покинуть Венецию. Листу пришлось прервать свое пребывание в Вене и, отказавшись с болью в сердце от мысли посетить родину, вернуться в конце мая в Венецию.

Лето 1838 года Лист провел вместе с М. д'Агу в Лугано и Генуе. В сентябре он снова концертировал в Милане. На этот раз его ожидал в этом городе совсем иной прием. Откровенные высказывания Листа о плачевном состоянии итальянской оперы, да и вообще о музыкальной жизни в Италии, вызвали, как и предвидел Лист, бурную шовинистическую реакцию, многочисленные "обиды", "оскорбления", "упреки". Восторженное отношение сменилось враждой. Поднялась целая буря негодующих возгласов: "Война Францу Листу". Не помогло и открытое письмо Листа, опубликованное в миланских газетах, в котором Лист заверял миланское общество в отсутствии у него намерений кого-либо оскорбить и обидеть. В публике Лист уже не нашел былого энтузиазма; концерты его не имели успеха.

Без сожаления расстался Лист с Миланом. Уже в конце сентября он концертировал во Флоренции, в октябре играл в Падуе, в ноябре — снова во Флоренции (откуда, между прочим, пишет любопытное письмо без адреса — фрагмент о "Персее" Бенвенуто Челлини)[44], в декабре — в Болонье. Впоследствии, в своем известном письме к Берлиозу, он писал, что давал эти концерты без особой охоты, "чтобы не разучиться своему ремеслу..." (291, II, *252*). Зато с тем большим рвением отдавался он изучению памятников искусства, которые щедро раскрыли ему Флоренция, Падуя и Болонья.

В январе 1839 года Лист прибыл в Рим. Здесь, в этом "вечном городе", Лист прожил полгода. Он концертировал и сочинял; много времени отдавал он также изучению художественных сокровищ Рима. Его руководителем, наставником, гидом был французский художник Энгр (в ту пору директор Французской Академии в Риме), с которым он близко сошелся. "Я, — пишет Лист Массару, — довольно часто вижу

Энгра, который ко мне очень расположен. Мы музицируем с ним, играем ансамбли. Знаете ли Вы, что он очень мило играет на скрипке. Мы намереваемся просмотреть всего Моцарта и всего Бетховена" (см. 476, *51*)[45]. Энгр водил Листа по развалинам Древнего Рима, по залам Ватикана, по музеям и церквам; он обладал удивительным даром пояснения. "Линии и краски, — вспоминает Лист, — оживали перед нашими глазами, измененная временем и руками невежд форма вставала в своей первоначальной чистоте, обнаруживаясь во всей юношеской прелести. Свершилось подлинное поэтическое чудо: это был современный гений, зовущий к воскрешению гения античности" (ibid., *254—255*)[46]. Вероятно, Энгр научил Листа ценить совершенство формы в живописи, чистоту рисунка, гармонию красок; описание Листом "Святой Цецилии" Рафаэля не случайно относится как раз ко времени его тесного общения с Энгром. И конечно, Энгр внушил Листу особую любовь к памятникам античности. "Рим, — пишет Лист все тому же Массару (1 марта 1839 г.), — мне по вкусу, особенно тот Рим, которого больше нет, потому что к новому я не чувствую никакой склонности. Кампо Ванино, Форум, Колизей, бани Каракаллы, развалины Палатина — вот места моих любимых прогулок. Ничто не может дать представление о чувстве, испытываемом вблизи этих руин; я проникаюсь им глубоко, но сомнительно, чтобы я осмелился когда-нибудь попытаться его выразить.

К Святому Петру я хожу очень редко; Бернини его профанировал, запачкал этими бесчисленными работами. Гробница Кановы отвратительно посредственна (détestablement médiocre) за исключением двух львов. Кстати, репутация Кановы сильно раздута. Я охотно скажу то же о Торвальдсене, у которого также имеется гробница папы (у Святого Петра). Все это очень холодно и напыщенно". "Зато Моисей Микеланджело, — продолжает он, — показался мне великолепным (в Сан Пьетро ин Винколи). Скульпторы ставят ему в упрек очень многое, но он производит чудесное впечатление" (см. 476, *51*)[47].

В Риме Лист познакомился и с многочисленными произведениями старой итальянской музыки; он изучал их по рукописям, слушал в знаменитой Сикстинской капелле (где часто играл также на органе). Особенно восхищался он мастерством Палестрины, глубиной его мыслей, благородством выражения.

Любил Лист и красочную жизнь Рима: пеструю толпу, звон колоколов, шум фонтанов... Как это ни странно, но она не отвлекала его от серьезной творческой работы. Достаточно сказать, что именно в Риме были закончены (или почти доведены до конца) "Sposalizio", "Il Pensieroso" и "Три сонета Петрарки", задуманные еще в 1838 году в Милане и Флоренции; здесь, по-видимому, были сделаны транскрипции ряда песен Шуберта (цикл "Зимний путь") и завершена работа над двумя другими песенными циклами ("12 песен" и "Лебединая песня"); здесь выкристаллизовались у Листа замыслы таких крупных произведений, как "Фауст-симфония", "Данте-симфония", "Пляска смерти". В своем дневнике он записывает в феврале 1839 года:

«Если я буду чувствовать себя жизненно сильным, то попытаюсь написать „Данте-симфонию". Потом через три года — „Фауст-симфонию". И затем три наброска: „Триумф смерти" (Орканья), „Комедию смерти" (Гольбейн) и дантовский фрагмент („Dantefragment"). Меня также очень волнует тема „Pensieroso"»[48].

В Риме, по-видимому в доме князя Голицына, Лист познакомился с Михаилом Юрьевичем Виельгорским. С этого момента началось его общение с русскими музыкантами, к которым Лист на протяжении всей своей последующей жизни питал чувство особой симпатии.

В Риме Лист дал впервые и открытый концерт без содействия других исполнителей, вероятно это был вообще первый в истории пианистического искусства полноценный "клавирабенд". Лист писал в июне 1839 года К. Бельджойозо, что прочел сообщение об увлекательном разнообразном концерте, который она устроила в своем парижском доме. «Какая противоположность, — продолжал он в обычном для него полушутливом тоне, — „скучным музыкальным монологам" (я не могу иначе назвать мое открытие), которыми, как мне казалось, я могу осчастливить римлян и которые я смогу ввести в Париже, — такова моя музыкальная дерзость! Представьте себе, что я,

уставший от склок, не будучи в состоянии составить разумную программу... сказал бы, как Людовик XIV, с гордостью публике: „Концерт — это я!" — Любопытства ради посылаю Вам программу этого музыкального монолога:

1. Увертюра к опере „Вильгельм Телль", исполненная господином Листом,

2. Воспоминания о „Пуританах", Фантазия, сочиненная и сыгранная вышеназванным,

3. Этюды и отрывки, [исполненные] тем же самым,

4. Импровизация на предложенные темы — все тем же самым.

И это все. Не больше и не меньше. Только во время перерывов можно позволить себе беседы, если таковые произойдут» (156, I, *25*)[49].

В Риме у Листа и М. д'Агу родился третий ребенок — сын Даниэль. Вскоре после его рождения они оставили Рим. С 15 июня до 1 сентября прожили они в Лукке (на водах); затем на некоторое время обосновались в небольшой рыбацкой деревушке Сан Россоре на берегу Лигурийского моря близ Пизы, где сквозь дымку тумана виднелись очертания острова Эльбы. В октябре пути их разошлись. Лист после вторичного посещения ряда итальянских городов (Флоренция, Венеция) через Триест (где он провел время в обществе Каролины Унгер и дал один концерт) отправился в Вену с твердым намерением попасть наконец оттуда в Венгрию. М. д'Агу примерно в то же время возвратилась в Париж. О том, что разрыв между ними уже тогда намечался, свидетельствует хотя бы письмо Листа к матери, написанное в октябре 1839 года из Италии: "Мадам д'Агу, — пишет Лист, — возвращается в Париж одна примерно в середине ноября. Как только время ее приезда будет определено более точно, она Вам напишет, чтобы просить Вас подыскать для нее временную квартиру, вероятно, на первые два месяца ее пребывания в Париже (от 15 ноября до 15 января). Позднее м-м д'А. хочет сама найти для себя одной подходящую немеблированную квартиру. Нашу квартиру, которая не имеет ничего общего с ее квартирой (die ganz und gar nichts mit der ihrigen zu tun hat), Вы могли бы занять после нового года... Через два месяца я покину эту многими превозносимую страну и стану наконец разумным и практичным человеком" (161, *51—52*; разрядка моя. — *Я. М.*)[50].

Странствования молодого Листа по Италии, несомненно, имели существенное значение для формирования его личности и оставили в душе его ряд сильнейших впечатлений. В Италии искусство явилось его "изумленному взору во всем своем великолепии". Именно в Италии он увидел искусство "открытым во всей его универсальности, во всем его единстве". "С каждым днем, — писал Лист Берлиозу, — во мне все больше и больше укреплялось убеждение, что все гениальные произведения родственны между собой, но родство это скрыто. Рафаэль и Микеланджело помогли мне понять Моцарта и Бетховена; Иоанн из Пизы, Фра-Беато, Франча разъяснили мне Аллегри, Марчелло и Палестрину; Тициан и Россини — это звезды, светящие нам одним и тем же светом. Колизей и Кампо-Санто совсем не так чужды героической симфонии и реквиему, как это обыкновенно думают. Данте нашел себе художественный отголосок в живописи — у Орканья и Микеланджело; со временем, быть может, он найдет его и в музыке, в каком-нибудь Бетховене будущего" (291, II, *253—254*; ср. 294, *261—262*).

О том, как глубоко был захвачен и вдохновлен Лист идеей единства искусства, свидетельствуют не только пьесы, написанные им в годы путешествия по Италии и вошедшие со временем во Второй год странствий ("Sposalizio", "Il Pensieroso", фантазия-соната "После чтения Данте"), но и возникшие в те годы замыслы крупных произведений — "Данте-симфония", "Фауст-симфония" и др. — и, главное, все его последующее творчество. Что бы он ни писал, крупное или мелкое, — он неизменно стремился к органическому соединению музыки с другими искусствами или, как он сам говорил, к "обновлению музыки путем ее внутренней связи с поэзией".

Путешествие в Италию не отвлекло Листа от работы над задуманными ранее циклами, а, напротив, еще больше стимулировало ее. Так было, например, с "Альбомом путешественника"; итальянские впечатления как бы врастают в его прежние замыслы, расширяют и обогащают их. Больше того, можно сказать, что именно в Италии намечается существенная перемена в отношении Листа к этому незавершенному циклу. Выкристаллизовывается новое название — "Годы странствий"; к впечатлениям природы прибавляются впечатления от образов искусства; окончательно, как уже было указано, созревает мысль о том, что все виды искусства тесно связаны между собой, дополняют друг друга, как бы произрастая из одного корня.

Так было и с песнями Шуберта. Начатую еще в Ноане работу над транскрипциями песен Шуберта Лист отнюдь не забросил в итальянские годы. Выше упоминалось, что именно в Италии были переложены такие песенные циклы, как "Зимний путь" и "Лебединая песня", завершена работа над "12-ю песнями", куда вошли "Лесной царь", "Баркарола", "Маргарита за прялкой", "Серенада", "Скиталец" и некоторые другие песни.

Так было и с переложениями ("фортепианными партитурами") симфоний Бетховена. Лист продолжал работать над ними, готовя к изданию пятую, шестую и седьмую симфонии (см. 476, *40—41*).

Пребывание в Италии дало также новые замыслы ряда крупных произведений, осуществленные уже позднее, в веймарские годы. В Италии были написаны 12 больших этюдов, которые Лист называл "своим любимым детищем", а также сделаны транскрипции каприсов Паганини (первая редакция). Издание этюдов (в 1839 году) — его первого большого цикла — возбудило оживленные толки, породило много отзывов в прессе, — как сочувственных (например, отзыв Шумана; см. 417, II, *195—201*), так и враждебных. Одно несомненно: все понимали, что в фортепианное искусство вступила новая, огромная сила, сознательно ломающая старое, раскрывающая перед пианистами новые, никому еще не ведомые пути.

В Италии же были созданы транскрипции целого ряда произведений итальянских композиторов ("Музыкальные вечера" и увертюра к опере "Вильгельм Телль" Россини, "Летние ночи в Посилиппи" Доницетти, "Итальянские вечера" Меркаданте) и написана первая редакция цикла "Венеция и Неаполь" (с использованием итальянских народных песен и танцев). К пребыванию в Италии, по-видимому, относятся и первые опыты Листа в области вокальной музыки (романс "Angiolin dal biondo crin", "Три сонета Петрарки" и др.).

Наконец, странствования по Италии, закончившие, по словам самого Листа, период "ощупывающего изучения и творчества", были для молодого музыканта (как и пребывание в Швейцарии) временем удивительно быстрого, плодотворного интеллектуального и художественного роста. От беспорядочного чтения он перешел к накоплению действительно глубоких и многосторонних знаний. Он развил в себе данные, с помощью которых могла быть обеспечена наиболее плодотворная деятельность в будущем. Творческие возможности его расширились; артистические силы окрепли. Все более напряженными и целеустремленными становились поиски жизненного пути, достойного передового художника. Он чувствовал, что действительно настало время стать "разумным и практичным человеком".

*

Дав в Вене с 18 ноября по 4 декабря шесть утренних концертов, Лист выехал на родину, в Пожонь (Пресбург). Выбор города, по-видимому, не был случайным. Лист хотел, чтобы его первое выступление по возвращении в Венгрию состоялось в городе, который был свидетелем его детских успехов и который в свое время проявил по отношению к нему столько внимания. В Пожони Листа встретили с неслыханным воодушевлением. Несмотря на ранний час, толпы народа ожидали его прибытия у моста через Дунай; его приветствовали радостными возгласами, как долгожданного родича. Выступления Листа имели широчайший общественный резонанс. Достаточно сказать,

что венгерский сейм, собравшийся тогда в городе, отменил свои заседания, чтобы члены его могли присутствовать на концертах Листа. Уже на первом концерте Листа, состоявшемся на следующий день после прибытия в Пожонь, 19 декабря, восторг слушателей, казалось, достиг предела. Лист писал, что он был "потрясен и взволнован до слез" (108, I, *336*)[51]. На двух последующих концертах успех был еще большим. Листа буквально носили на руках. Особенно велик был энтузиазм слушателей после второго концерта (в пользу бедных), в котором Лист сыграл Ракоци-марш. «Зал был переполнен, — писал Лист несколько дней спустя М. д'Агу, — что чрезвычайно редко в Пресбурге. В афише было объявлено только об одной моей вещи... но публика не прекращала вызывать меня; я был вынужден снова сесть за рояль. Аплодисменты усилились, и наконец, когда я взял первые аккорды Ракоци-марша (мелодия чрезвычайно популярная в Венгрии, которую я только что обработал на свой лад), весь зал закричал: „Элиен! Элиен!" Вы не можете себе этого представить, но, несмотря на Ваше стоическое равнодушие к успеху и аплодисментам, я убежден, что Вы были бы глубоко взволнованы, потому что венгерская публика не то что венские горланы, — это люди с крепкой грудью, это благородные и гордые сердца..." (ibid., *340*).

Но все превзошел прием, оказанный Листу в Пеште. В вечер его прибытия, 24 декабря 1839 года, был устроен большой праздник, который открылся исполнением специально написанной кантаты (текст Ф. Шобера, музыка Я. Грилля). Кантата заканчивалась словами: "Франц Лист, твое отечество гордится тобою!"

Пешт в ту пору был уже довольно большим городом. Население его представлялось весьма пестрым. На улицах можно было встретить мастеровых, приезжих крестьян, торговцев, священнослужителей, артистов, литераторов, чиновников, праздных дворян и, наконец, богатых магнатов, разъезжавших обычно в колясках. Благоустройство города оставляло желать лучшего. Большинство улиц не было вымощено. Многоэтажные здания встречались только в центре. Вечерами улицы освещались тусклыми керосиновыми фонарями, которые постоянно гасли. Крупных заводов и фабрик не было и в помине; преобладали ремесленные мастерские и мелкие лавчонки... Зато имелось много постоялых дворов и кабаков. Почти в каждом кабаке играла цыганская "банда"; на площадях, подчас поросших травой, выступали бродячие артисты — жонглеры, клоуны, гимнасты. Беднота ютилась в жалких хибарках; богачи жили в роскошных дворцах. Одним нечего было есть; другие утопали в изобилии и проматывали в столице громадные деньги, которые выжимали из крепостных крестьян. В городе было много церквей — католических, кальвинистских, лютеранских, но мало школ, библиотек, музеев. Театров было только два — венгерский и немецкий, причем первый открылся незадолго до приезда Листа. Таков был "красавец Пешт", в котором Лист в течение короткого времени дал девять концертов. Он играл публично 27 и 29 декабря 1839 года, 2, 4, 6, 8, 9, 11 и 12 января 1840 года, причем чаще всего с благотворительной целью. Сборы пошли в пользу Пештского музыкального союза, Венгерского национального театра, Офенского дома слепых, скрипача Таборски и, наконец, на учреждение Венгерской национальной консерватории. В предпоследнем концерте, 11 января 1840 года, Лист не только играл, но и дирижировал, по-видимому, впервые в своей жизни.

Особенное значение имел концерт Листа в Венгерском национальном театре (4 января 1840 года), закончившийся настоящей патриотической демонстрацией. Лист вышел на эстраду в старинном венгерском костюме; после концерта ему в знак величайшей признательности и благодарности была вручена от лица всех соотечественников венгерская сабля чести. В письме к М. д'Агу Лист так описывает этот торжественный момент своей жизни:

«Я говорил Вам о великолепном дне. И это слово — совсем не преувеличение. Я никому не буду писать об этом, и даже Вам напишу плохо, потому что такие вещи описать невозможно. 4 января я играл в венгерском театре Andante из „Лючии", Галоп и, так как аплодисменты не прекращались, Ракоци-марш (разновидность венгерской марсельезы). В тот самый момент, когда я собирался уйти за кулисы, на сцену вышли граф Лео Фештетич, барон Банфи, граф Телеки (все магнаты), Экштейн, Аугус

и шестой, фамилию которого я забыл, — все в парадных венгерских костюмах. У Фештетича в руках великолепная сабля (стоимостью от 80 до 100 луидоров), украшенная бирюзой, рубинами и т. п. Он обращается ко мне с небольшой речью на венгерском языке в присутствии всей публики, которая бешено аплодирует, и опоясывает меня саблей от имени народа. Я попросил у Аугуса разрешения выступить публично на французском языке, после чего произнес веским и твердым голосом речь, которую я Вам пришлю вскоре напечатанной. Она неоднократно прерывалась аплодисментами... Вы не можете себе представить всей серьезности, важности и глубокой прочувствованности этой сцены; она повсюду была бы смешна и легко бы могла сделаться смешной и здесь для недоброжелательного меньшинства, которое всюду имеется, если бы не мое умение держаться... Это было великолепно. Это было неповторимо (unique). Но это еще не все» (ibid., *350—351*).

И далее Лист подробно описывает народную манифестацию, которая состоялась в его честь после концерта: факельное шествие, приветственные возгласы ("Элиен! Элиен! Элиен!"), овации толпы, "доходившие до фурора".

"Невозможно дать Вам понятие об энтузиазме, об уважении, о любви всего этого народа! В 11 часов вечера все улицы полны людьми. А в Пеште все общество, даже самое элегантное, ложится спать в 10 часов... Крики не прекращались. Это был триумфальный марш, подобный тому, какой совершили Лафайет и несколько деятелей революции" (ibid., *351—352*).

На повороте улицы Лист попросил одного из сопровождавших его в карете обратиться от его имени к народу. "Я просил сказать, — пишет Лист, — что я нисколько не заслужил приема, который мне оказывают на моей родине, но что я принимаю эти более чем лестные для меня чувства как нечто налагающее на меня новые обязательства..." (ibid., *352*)[52].

Почти все пештские журналы и газеты, в том числе "Athenaeum", редактировавшийся Йожефом Байзой, "Jelenkor", "Honmüvesz", "Pesther Tageblatt", "Tarsalkodó" и другие, откликнулись на выступления Листа. О нем писали как о поэте фортепиано, как о великом художнике, в котором воплотился "дух Арпада". Его прославляли так, как не прославляли еще ни одного артиста.

Подобный восторженный прием был вызван, конечно, не только гениальным исполнением Листа, его необыкновенным виртуозным мастерством и поистине магическим воздействием на публику, не только жаждой сильных музыкальных впечатлений, которая назрела в тогдашнем венгерском обществе. Он был порожден и другими обстоятельствами. Выступления Листа рассматривались как определенные звенья в общей борьбе венгерского народа за свою национальную независимость. Лист возвратился на родину в тот момент, когда атмосфера в стране становилась все более и более накаленной. Гнет Габсбургов после некоторых послаблений усилился. Снова в ход пошли репрессии, наказания, тюрьмы. Все напряженнее становилась борьба между мелкопоместным дворянством, стремившимся к национальному освобождению, и аристократией, придерживавшейся монархических порядков. Даже в среде сторонников умеренных реформ, возглавлявшихся графом Иштваном Сечени (с ним, как и с другим видным деятелем умеренной оппозиции, графом Лайошем Баттиани, Лист увиделся сразу же по возвращении на родину)[53], появляются люди, начинающие более решительно критиковать создавшееся положение вещей. Все чаще отказываются от традиций немецкой культуры и вместе с поисками и изучением национальных обычаев обращаются к культуре революционной Франции, а подчас и к идеям утопического социализма.

Многие видели в Листе человека, приехавшего из революционной Франции, "страны восстаний" и "великих общественных преобразований". В его лице приветствовали не только гениального художника, но и передового человека, уже не раз возвышавшего свой голос за свободу, честь и независимость народов; в его лице приветствовали венгерского патриота. И конечно, все хотели видеть Листа в рядах оппозиции; все хотели, чтобы он остался на родине и служил своим искусством революционной национально-освободительной борьбе своего народа. В этом отноше-

нии весьма показательно стихотворение выдающегося венгерского поэта Михая Вёрёшмарти, написанное некоторое время спустя после пештских триумфов Листа. Оно озаглавлено: "Ференцу Листу" и выражает надежды, которые возлагали на Листа радикально настроенные круги венгерской интеллигенции.

Уже начало стихотворения далеко выходит за рамки обычного приветственного послания; оно, быть может, звучит даже легким укором артисту, покинувшему свою родину и столь долго пребывавшему на чужбине. Вёрёшмарти обращается к Листу:

Музыкант всемирно знаменитый,
Верен ты стране своей родной.
Разве могут быть тобой забыты
Все страданья родины больной?
Ты ответь нам, о сердец властитель,
Утешитель их и возмутитель!

Далее Вёрёшмарти напоминает Листу о тяжелом прошлом и настоящем многострадальной родины, о необходимости бороться, "не щадя и жизни", за ее освобождение:

Рок, грехи, несчастье вековое...
Духом пал народ от тяжких мук,
Прозябал в бездейственном покое,
А когда и закипала вдруг
Кровь застойная, — он в бой стремился,
Но как будто в лихорадке бился.

Срок пришел. Забытые стремленья
И изменницу-надежду мы
В муках сладостных выздоровленья
Видим вновь средь предрассветной тьмы
И готовы дедовской отчизне
Все отдать, не пощадив и жизни.

Чувствуем ее сердцебиенье!
Вдохновляясь именем святым,
Мы страдаем от ее мученья,
За ее позор стыдом горим,
Ей хотим величия и власти,
Каждой хижине желаем счастья.

Вёрёшмарти подчеркивает, что все это должно быть особенно понятно Листу, выросшему в богатой революционными традициями Франции и впитавшему в себя ее пламенные, благородные идеи:

Ты учился у страны восстаний,
Там, где бьется сердце всех сердец,
Где в кровавом пурпурном тумане
Солнце прояснилось наконец
И в людской бушующей стремнине
Гидры гнева утонули ныне.

И явился мир в одежде белой,
И искусство после стольких бурь
В блещущих дворцах запечатлело
Новых дней небесную лазурь,
Божий разум осеняет лучших,
И народ растет в трудах могучих.

И Вёрёшмарти обращается к Листу с прямым призывом отдать свое искусство на служение родине:

Ты, который миром звуков правишь,
Если хочешь вспомнить о былом,
Так играй, чтоб вихрь, летящий с клавиш,
Грянул, как борьбы великой гром,
И в разливе яростного гнева
Торжества послышались напевы.

Так сыграй, чтоб от призывных звуков
Пробудились в глубине земли
Доблестные предки и во внуков
Души их бессмертные вошли,
Одарив отчизну благодатью
И предав изменников проклятью.

Если ж мрак лихих времен настанет, —
Траур ты над струнами развей;
Флейтой ветра пусть напев их станет
Средь осенних плачущих ветвей,
Чтоб ее рыдания звучали,
Нам напомнив старые печали.

Ляжет, как в объятия мужчины
Женщина, бессильна и бледна,
Скорбь о прошлом... Мохача кручины
И междоусобная война...
Блеск очей в стремнине тонет слезной
И покой приходит, хоть и поздно!

Разбуди же в нас любовь к отчизне!
Только ею и живет страна.
Та любовь нас связывает с прошлым,
Создает грядущее она.
Так играй на мощных струнах смело,
Чтобы песня в сердце к нам летела!

Страсти чистые да пробудятся,
Превращаясь в добрые дела,
Слабый с сильным да объединятся,
Чтоб работа дружная пошла
И отчизна с твердостью мужскою
Мир творила мощною рукою!

Пусть и камень, точно наше сердце,
Дрогнет радостью святой сейчас,
Чтоб волна, кипя как кровь венгерца,
По Дунаю шла разгорячась,
Пусть о скорбных днях и о веселых
Вспомнят люди в городах и селах!

Ты услышишь в странах отдаленных,
Как отчизна станет эту песнь
Повторять устами миллионов,
И тогда душой ты будешь здесь,
Вместе скажем: "Славить небо надо:
Есть еще душа в сынах Арпада!" (481)[54]

Призывы подобного рода всегда глубоко волновали Листа; они вселяли в него чувство гордости за себя и за свою родину и в то же время причиняли ему немало страданий.

В самом деле, Лист совершенно искренне не мыслил своего существования вне родины. Свою любовь к ней он не раз выражал и устно и письменно. Он заявлял, что принадлежит к "могучему венгерскому племени", что он "сын этого самобытного, неукротимого народа, для которого, без сомнения, еще наступят лучшие времена" (291, II, *223—224*). Каждый раз при случае он подчеркивал, что, несмотря на свое "достойное сожаления незнание венгерского языка", он "душой и телом" является "мадьяром". Когда в известном своими реакционными тенденциями французском журнале "Revue des deux Mondes" появился отчет о торжествах в Венгрии в честь Листа, составленный в сенсационно-карикатурном плане, Лист гневно протестовал против недостойных выпадов и оскорбления чувства национального достоинства. В письме к редактору журнала Бюлозу он писал: "Еще в годы моего детства родина явила драгоценные доказательства интереса ко мне и предоставила средства для моего зарубежного профессионального образования. Если по прошествии многих лет молодой человек приносит ей плоды своего труда и выражения своей преданности и в будущем, то не следует выраженные ему в ответ знаки сердечного восторга и национальной радости смешивать с неистовством оваций завсегдатаев театрального партера. В подобном сопоставлении, думается мне, заключено оскорбление национальной гордости и оказывающих мне честь изъявлений симпатии" (156, I, *39—40*). Естественно, что в минуту тяжелого бедствия он сразу же пришел на помощь своей стране, дав ряд концертов в пользу пострадавших от наводнения. Его стремление помогать соотечественникам с тех пор никогда не иссякало. Он был дальновиден. Зная, какое значение имеет для развития музыкальной культуры нации музыкальное образование, он сделал все возможное, чтобы во время своего кратковременного пребывания в Пеште содействовать открытию Венгерской консерватории. В своих концертах он, предвосхитив призыв Вёрёшмарти, неоднократно исполнял пьесы, которые развертывали перед слушателями картины "славного былого", пробуждали "любовь к отчизне", призывали народ к "великой борьбе". Это прекрасно понимали как демократически настроенные круги венгерского народа, так и враги и поработители Венгрии. Не случайно Ракоци-марш, исполнение которого повсюду вызывало крики "Элиен! Элиен!", был вскоре после пештских концертов Листа запрещен цензурой. Полицейскому надзору Габсбургов было мало того, что каждое венгерское слово крутили, вертели, ощупывали, словно оно обладало огромной взрывчатой силой; этот надзор добрался и до бессловесных музыкальных произведений. "Цензура, — писал Лист М. д'Агу, — запретила печатать Ракоци-марш (в том виде, как я его играл на концертах в Пресбурге и Пеште). Заметьте, что не было ни эпиграфа, ни каких-либо слов, кроме f, p!!!" (108, I, *363*). В этом беспрецедентном произволе и надругательстве властей, несомненно, заключалось и признание революционной силы воздействия искусства Листа на венгерских слушателей.

Наконец Лист, опять-таки до призыва Вёрёшмарти, стал серьезно задумываться над проблемой создания самобытных музыкальных произведений в венгерском духе. Он понимал, что без знакомства с венгерской народной музыкой ему это никогда не удастся сделать. Поэтому-то еще в 1838 году, как мы уже говорили, собирался он посетить "уединеннейшие области Венгрии", чтобы соприкоснуться с простым народом, познакомиться с его бытом, танцами и песнями. Теперь, находясь в Венгрии, он старался использовать каждую свободную минуту, чтобы углубить и расширить то, что он сам называл своим "национальным обучением". Он записывал песни, внимательно вслушивался в игру венгерско-цыганских оркестров, знакомился с рукописными сборниками народных мелодий, словом, готовил себя к тому, чтобы идти по пути создания венгерской национальной музыки.

Но над Листом тяготело "проклятое ярмо" концертирующего виртуоза, которое гнало его прочь от родины. И это ярмо он до поры до времени не мог, да и не хотел сбросить. Не только для собственной славы колесил он по разным странам. Своей деятельностью он хотел оправдать слова, сказанные им после чествования в Пеште: "Ни один вид славы не может оставаться чуждым Венгрии; она вправе выступать в

первых рядах наций" (см. 408). Он выполнял великую просветительскую миссию, знакомя народы Европы с музыкальными богатствами, накопленными столетиями.

С двойственным чувством расставался Лист с Пештом (который, кстати, избрал его своим почетным гражданином), и кто знает, быть может, об этой странной своей судьбе думал в то время, когда восторженные соотечественники провожали его на лодках через Дунай. По дороге из Пешта он выступал в Дьёре; затем на несколько дней снова задержался в Пожони, где не только играл, но и дирижировал[55]. Далее проследовал он в Вену и оттуда после ряда концертов, направился в Шопрон. Выступление его в этом городе носило совсем особый характер. Здесь двадцать лет назад состоялся его первый открытый концерт. Понятен энтузиазм и горячие симпатии горожан, также избравших Листа почетным гражданином своего города. В Шопроне Листа впервые слушал Петефи. Посещение концерта дорого обошлось молодому поэту. Он служил тогда рядовым в армии. Для того чтобы попасть на концерт, ему пришлось просить у капитана увольнительную. Капитан, крутой и жесткий, отказался дать отпуск своему подчиненному. Тогда вечером Петефи удрал из казармы. На другой день его заковали в кандалы... Впечатление от игры Листа у Петефи было огромным. Более чем через два года, выступая в Папе в день рождения Листа на собрании в обществе самообразования, он благодарно вспоминал об игре великого пианиста и обо всем его светлом артистическом облике (254).

Из Шопрона Лист заехал в свою родную деревню. Побывал в домике, в котором родился, бродил по окрестностям... При этом посещении многим, очень многим оказал он материальную помощь. Он поддержал бедняков деревни, подарил своему бывшему учителю довольно значительную сумму денег, дал средства на исправление местного органа (см. об этом 454).

Расставшись с милыми его сердцу местами, где все напоминало о далеком детстве, Лист продолжил свои концертные поездки по Европе, затянувшиеся еще на семь с лишним лет.

В литературе о Листе часто возникал вопрос: почему Лист из двух возможных для него в то время путей — пути пианиста-виртуоза, на котором он уже приобрел выдающуюся известность, и пути дирижера-капельмейстера — выбрал все же первый? Какие соображения заставили его пойти именно по этому пути, хотя, судя по всему, несравненно более привлекательным ему представлялся второй путь, так как он давал возможность спокойно творить и наиболее плодотворным образом служить высшим целям искусства. Обычно на этот вопрос отвечают так: Листа-де побудило избрать роль концертирующего виртуоза стремление материально обеспечить себя и свою семью. Объяснение, свидетельствующее о полном непонимании натуры Листа! Конечно, материальное положение семьи (матери, детей), единственным кормильцем которой был он, налагало на него известные обязательства. Но все же отнюдь не это толкнуло его на путь виртуозной деятельности. При желании он, вероятно, мог бы обеспечить себя и другими формами работы. Выбор пути концертирующего пианиста прежде всего предопределило в ы с о к о е понимание им роли и значения исполнительского искусства, его неуклонное стремление выполнить до конца свою п р о с в е т и т е л ь с к у ю миссию. Лист был бесконечно далек от коммерческих соображений и стремлений к легким триумфам. Как писал Стасов, "ему была невыносима мысль — сделаться только тем, чем были едва ли не все его предшественники или товарищи по ремеслу, и тешить Европу пустыми побрякушками виртуозности. Своим исполнением он постоянно говорил целой Европе, переходя из одного ее края в другой: вот чего вы все еще не знаете, а если и знаете, то дурно или навыворот.

Слушайте, вот я вам сыграю своими пальцами или исполню своим оркестром, и вы узнаете то, чего вы еще не знали и не подозревали. С такой задачей в голове, Лист был... гениальнейшим пропагандистом всего, что только создано самого великого в музыке и чего еще не знало раньше его большинство людей" (815, 3, *276*).

Об э т о м, а не о деньгах думал Лист, отдавая лучшие годы своей жизни концертированию. Именно э т о поддерживало его в моменты безнадежной усталости и горьких размышлений о судьбах искусства.

После триумфальных концертов Листа на родине начинается самая бурная и напряженная пора его жизни. Странствия виртуоза продолжаются; город мелькает за городом, страна — за страной... В начале марта 1840 года Лист находится в Праге, где предстает перед чешскими слушателями не только во всем блеске своего удивительного дарования, но и как человек, озаренный славой великого национального художника (см. 336, III, *164—176*)[56]. Затем в том же месяце он играет с огромным успехом в Дрездене. Шуман, приехавший в Дрезден, чтобы повидаться с Листом, и посетивший его концерт, пишет: "Встреченный воодушевленной овацией присутствующих, он начал. Я слышал Листа и прежде, но исполнение артиста перед публикой или перед отдельными слушателями не одно и то же, да и сам он становится иным... Этой способности подчинять себе публику, возвышать, уносить и низвергать нельзя встретить в такой мере ни у одного художника, за исключением Паганини". "Труднее всего, — продолжает Шуман, — говорить о самой сущности искусства Листа. Перед нами уже не фортепианное исполнение того или иного стиля, а скорее вообще проявление яркой индивидуальности, которой, для того чтобы властвовать и побеждать, судьба дала не смертоносное оружие, а мирное орудие искусства. Как много художников, притом значительных, прошло мимо нас, как много здесь у нас таких, которых можно поставить рядом с Листом, но все они должны отступить перед ним в смысле энергии и смелости. Особенно охотно ставили его рядом с Тальбергом. Но стоит взглянуть только на эти две головы, чтобы вопрос был решен" (см. 418, II, *234—235, 236*).

Далее Лист выступает в Лейпциге, куда приезжает вместе с Шуманом; и здесь, в этой цитадели музыкального академизма, Листа постигает первая и, пожалуй, единственная крупная неудача. Концерты его, несмотря на внимание со стороны таких видных музыкантов, как Мендельсон, Гиллер и Шуман ("Карнавал" которого Лист впервые исполняет в одном из концертов), встречают холодный, порой даже враждебный прием[57]. В апреле мы застаем Листа в Меце; затем он дает два частных концерта (у Эрара в Париже) и играет в симфоническом концерте с оркестром Парижской консерватории концерт *Es-dur* Бетховена. В мае и июне Лист выступает в Лондоне, после чего играет в Брюсселе, Баден-Бадене, Висбадене, Эмсе, Франкфурте-на-Майне, Бонне и других рейнских городах. Вторую половину лета Лист проводит в Англии, где буквально изнывает под бременем бесконечного количества концертов. 17 августа он пишет оттуда Л. Массару: "Я нахожусь в начале моих странствований скомороха (saltimbanque). На долгое время (то есть на шесть недель, но каких недель, сеньор!.. Каждый день два концерта, из восемнадцати вещей каждый!); итак, в течение шести недель мне нечего будет Вам сказать. В моей жизни не может быть никакого разнообразия, кроме постоянной перемены места. В остальном самое глубокое, самое невероятное однообразие. Концерт утром, концерт вечером, и всегда с одинаковой программой! Только я сохраняю способность разнообразить пьесы, ввиду того что, по особой любезности, не были точно обозначены Фантазии, которые я обязан п о д а т ь в самом горячем виде" (см. 476, *58*)[58].

В октябре и ноябре, не успев отдохнуть, Лист дает шесть концертов в Гамбурге[59]; на средства от сборов он учреждает специальный пенсионный фонд для оркестрантов. Затем снова мы видим его в Лондоне, Манчестере и других английских городах. Время его уплотнено до предела; что ни день, то концерт. Он живет словно в угаре и тоскует по оставленной родине. Из Манчестера пишет он своему другу, поэту Ф. Шоберу: "Вот уже прошло 14 дней с тех пор, как меня снова давит мое английское ярмо. Каждый день, который ниспосылает нам Господь Бог, у меня концерт, причем для того, чтобы попасть на него, я должен проделать предварительное путешествие от 30 до 50 миль. И так должно продолжаться по меньшей мере до конца января... Я истосковался, изголодался и мечтаю только о том, чтобы вернуться в Венгрию. Каждое воспоминание о ней коренится глубоко в моей душе... И все же я не могу вернуться" (см. 363, I, *77*)[60].

В январе 1841 года Лист разъезжает по Шотландии, после чего играет в Ливерпуле, Брюсселе и Льеже. В Брюсселе к нему поступает на службу (в качестве личного секретаря и администратора) Г. Беллони[61]. Здесь же (или в Майнце) Лист знакомится

с Ф. Лихновским. Затем он концертирует в Париже, где впервые встречается с Вагнером, и в начале мая возвращается в Англию (снова ряд концертов). В первых числах июля Лист принимает участие в музыкальном празднике в Гамбурге; в том же месяце он еще играет в Киле и Копенгагене.

Осень 1841 года Лист проводит вместе с М. д'Агу и детьми на рейнском острове Нонненверт. Затем следует целая серия концертов в Кёльне, Бонне, Франкфурте-на-Майне, Аахене, Касселе (где Лист знакомится с Л. Шпором) и других немецких городах. 26 ноября Лист впервые играет в Веймаре; 28 и 29 ноября там же дает еще два концерта[62]. Из Веймара Лист едет в Иену, Дрезден, Лейпциг (где впервые исполняются его произведения для хора), Галле и, наконец, 27 декабря дает свой первый концерт в Берлине. Успех этого концерта превосходит все ожидания ("Succés inouï" — "успех неслыханный, небывалый",— пишет сам Лист; 108, II, *190*)[63]. В Берлине Лист задерживается на два с лишним месяца, в течение которых дает свыше двадцати открытых публичных концертов, из которых девять — с благотворительной целью[64]. Если еще добавить к этому целый ряд неофициальных концертов, — при дворе, в театре, в частных домах и т. п., — проходивших так же, как и публичные концерты, в восторженной атмосфере, и выступление в качестве дирижера (исполнение пятой симфонии Бетховена), то можно себе представить физическое и душевное напряжение, в котором находился Лист. "Невозможно, — восклицает он в письме к М. д'Агу, — писать об этом, особенно Вам писать. Вы не можете себе представить мою жизнь. Я болен вот уже два дня. Порою мне кажется, что моя голова и мое сердце разламываются" (108, II, *191*).

Выступления Листа сопровождаются непрерывными овациями, а самого его, подобно римскому триумфатору, возят по городу в сопровождении целой свиты повозок и всадников.

"Лист все время приводит в восхищение город, — записывает в своем дневнике Фарнгаген фон Энзе, — он придает прелесть этой зиме и является ее лучшим украшением. Его бескорыстие, его живой ум, его благожелательная, добрая душа снискали ему симпатию в не меньшей мере, чем его всепокоряющее мастерство" (472, II, *16*)[65].

О проводах Листа тот же Фарнгаген фон Энзе пишет:

"Дворцовая площадь, Королевская улица и др., как в день торжественной присяги, были наполнены людьми, желавшими присутствовать при отъезде Листа; до поля Фридриха все было полно экипажей и пешеходов. Раздавались тысячеголосные приветственные возгласы... Говорят, что двор и знать были вне себя, что музыкант чествуется как король, и даже моментами затмевает его" (ibid; *30*).

Другой очевидец, Л. Рельштаб, рассказывает о пребывании Листа в Берлине в еще более приподнятых тонах: по его мнению, Листа чествовали как короля "...не только потому, что он — величайший из всех когда-либо живших виртуозов, но и потому, что он вообще духовное явление необычайного рода", потому что он предстал перед восхищенным народом "как король вечного, неувядаемого, непреходящего царства духа" (375, *37*).

В Берлине Лист общался с Александром Гумбольдтом, Спонтини, Мендельсоном, Мейербером, Беттиной фон Арним, Шарлоттой фон Хагн и с другими видными учеными, музыкантами и артистами. Здесь познакомился он со своим соотечественником графом Шандором Телеки, с которым его впоследствии связывали многолетние дружеские отношения. 18 февраля Лист был избран членом Прусской Академии наук.

В марте прерванное путешествие возобновилось. 8 марта Лист проехал Мариенбург, затем несколько дней концертировал в Кёнигсберге, где 14 марта философским факультетом университета ему была присвоена ученая степень доктора музыки[66]. 16 марта он пересек русскую границу[67] и через Митаву (ныне Елгава), Ригу и Дерпт (ныне Тарту) — во всех этих городах концерты — проследовал в Петербург[68].

Приезд Листа ожидался в Петербурге с огромным нетерпением. Еще за несколько недель до его прибытия в газетах и журналах стали появляться сообщения о предстоящих концертах. Имя великого пианиста было у всех на устах. Чего только о нем не писали и не говорили: и о "колоссальных триумфах" его в Берлине, и о том, что

он "переродил неблагодарные фортепианы в инструмент могущественный", и о том, что цены на его концерты "возвысили до невероятной степени"[69]. Ему подчас приписывали слова и поступки, которые, это можно сказать с уверенностью, он никогда не произносил и не совершал. Как бы то ни было, но Лист задолго до своего приезда заставил забыть о других артистах. А среди них были артисты первоклассные. Так, до Листа в России концертировали Тальберг, М. Плейель, Дрейшок, Вьетан, Серве, Ромберг, Рубини, Паста. Неоднократно играли также Гензельт, Герке, Калерджи (Нессельроде). Листу предстояло оправдать сложившееся о нем мнение, что он стоит выше всех, что он является величайшим исполнителем своего времени.

Лист прибыл в Петербург вечером 4/16 апреля 1842 года[70]. Уже на следующий день, в воскресенье, он играл при дворе. Николай I, которому Лист был представлен, приветствовал гостя столь странным, иезуитским образом, что Лист, при всей своей дипломатической сдержанности, не мог отказать себе в удовольствии прокомментировать (и весьма тонко) слова царя находящемуся поблизости Мих. Виельгорскому. Сам Лист пишет об этом так: «Приехав в субботу вечером... я был вызван к императрице в воскресенье, на следующий день. Большой придворный вечер. Император обращается ко мне: „Мы с вами почти соотечественники, г-н Лист?" — „Государь..." — „Ведь вы венгерец, не правда ли?" — „Да, ваше величество". — „У меня в Венгрии есть полк".

В течение вечера я, естественно, попросил у Его Величества разрешения сыграть ему венгерский марш (марш, замечу в скобках, я играл замечательно), сказав при этом Виельгорскому, который со мной в прекрасных отношениях, что в ожидании, когда Его Величество познакомится с ритмом венгерских сабель, ему, может быть, будет интересно услышать их музыкальный ритм» (108, II, *211—212*)[71].

В среду 8/20 апреля 1842 года состоялся первый публичный концерт Листа в Петербурге. Зал Дворянского собрания (ныне Большой зал Филармонии) уже за час до начала концерта был полон народу. Среди публики было много музыкантов и литераторов, в том числе Глинка и Достоевский. Лист выступал один, без содействия других артистов, что тогда представлялось чем-то неслыханным.

"С первой же минуты, — пишет Стасов, присутствовавший на этом концерте вместе с Серовым, — мы были поражены необычайным видом залы. Была поставлена маленькая четырехугольная эстрада на самой середине залы... На этой эстраде помещались два рояля, концами врозь, и два стула перед ними: ни оркестра, ни инструментов, ни нот, никаких других музыкальных приготовлений во всей зале не было видно" (801, 2, *378*)[72].

Стасов пишет далее о самом концерте: «...Лист, посмотрев на часы, сошел с галереи, протеснился сквозь толпу и быстро подошел к эстраде; но вместо того чтоб подняться по ступенькам, вскочил сбоку прямо на возвышение, сорвал с рук белые свои лайковые перчатки и бросил их на пол, под фортепиано, низко раскланялся на все четыре стороны, при таком громе рукоплесканий, какого в Петербурге, наверное, с самого 1703 года еще не бывало, и сел. Мгновенно наступило в зале такое молчание, как будто все разом умерли, и Лист начал, без единой ноты прелюдирования, виолончельную фразу в начале увертюры „Вильгельма Телля". Кончил свою увертюру, и пока зала тряслась от громовых рукоплесканий, он быстро перешел к другому фортепиано (стоявшему хвостом вперед), и так менял рояль для каждой новой пьесы, являясь лицом то одной, то другой половине залы» (там же, *413*).

Впечатление от игры Листа было поистине ошеломляющее. Казалось, что это предел всяких человеческих возможностей, что лучше играть невозможно.

"Мы с Серовым, — рассказывает в тех же воспоминаниях Стасов, — были после концерта как помешанные, едва сказали друг другу по нескольку слов, а поспешили каждый домой, чтобы поскорей написать один другому свои впечатления, свои мечты, свои восторги: наедине с бумагой, чернильницей и пером ведь нам казалось гораздо лучше, превосходнее, возможнее, чем прямо в лицо один другому, высказывать, что нам нужно было и что кипело внутри. Тут мы, между прочим, клялись один другому, что этот день 8 апреля 1842 года отныне и навеки нам священен и до самой гробовой доски мы не забудем ни одной его черточки. Мы были как влюбленные, как беше-

ные. И немудрено. Ничего подобного мы еще не слыхивали на своем веку, да и вообще мы никогда еще не встречались лицом к лицу с такою гениальною, страстною, демоническою натурою, то носившеюся ураганом, то разливавшеюся потоками нежной красоты и грации" (там же, *380*).

А Серов, придя с концерта домой, писал Стасову, пожалуй, в еще более восторженных выражениях:

"...Вот уже почти два часа, как я оставил залу, а все еще вне себя: где я? где мы? что это, на яву или во сне! неужели я точно Листа слышал? Надобно покаяться: я ожидал многого по описаниям, предчувствовал многое по какому-то неведомому убеждению, но действительность далеко за собою оставила все надежды! Счастливы, истинно счастливы мы, что живем в 1842 году, когда на свете есть такой исполнитель, и этот исполнитель заехал в нашу столицу и нам довелось его слышать. Восклицаний много, для меня даже слишком много, но делать нечего, удержаться невозможно; надобно выдержать лирический кризис, пока можно будет с толком выражаться... ты на меня за это не рассердишься... О, как я счастлив, какое сегодня торжество, как будто весь божий свет смотрит иначе! И все это наделал один человек своим исполнением! О, как велика великость в музыке! Решительно не могу связать ни одной мысли — все существо мое в каком-то неестественном напряжении, в каком-то неизъяснимом восторге, в каком-то блаженном упоении... Да, теперь я понимаю, отчего Лист избрал себе инструментом пиано, и отчего он только исполнитель! Теперь я понимаю, что значит исполнять и что значит музыка" (см. 767, *869*).

На следующий день после своего первого концерта Лист играл в доме Мих. Виельгорского, на Михайловской площади (ныне площадь Искусств), в котором тогда встречались художники, артисты и музыканты и где нередко устраивались симфонические собрания и камерные концерты (исполнялся Концертштюк Вебера). 11/23 апреля состоялся второй большой концерт Листа, который, как отмечала пресса, "был блистателен не менее первого" (см. 758, *34*). Не без некоторой доли иронии Лист сообщал М. д'Агу, что "на этот раз Его Величество, император, пришел, чрезвычайно редкая честь". "При его входе, — продолжает Лист, — я сказал Виельгорскому и некоторым другим: зал полнее, чем в прошлый раз, потому что Его Величество удостоило его своим приходом" (108, II, *212*)[73] .

Затем, после перерыва, вызванного предпасхальными днями ("ни спектакли, ни концерты в это время здесь невозможны", — пишет Лист), Лист дал еще целый ряд концертов (22, 25, 28 апреля, 5, 10, 15 мая ст. ст.), некоторые — с благотворительной целью[74]. Кроме того, Лист принимал участие в концертах других артистов (27, 30 апреля, 3, 7, 8, 11, 12 мая ст. ст.), играл в домах тогдашней петербургской знати и, наконец, 16 мая на прощание — у Мих. Виельгорского (концерт *h-moll* Гуммеля и концерт *Es-dur* Бетховена). После этого концерта ("величайшего из музыкальных утр", как говорили современники), в котором еще участвовали скрипач А. Львов и певец М. Михайлов, состоялся торжественный обед в честь Листа, на котором присутствовали: Глинка, Гензельт, Ленц, Лихтенталь, Булгаков, Львов, Майер, Герке, А. Кутузов, Ферзинг, Маурер, Вяземский, Одоевский, Вл. Соллогуб и другие. Благодарный за оказанный прием, Лист произнес речь; вечером на пароходе он выехал в Любек[75].

Значение концертов, данных Листом в Петербурге, трудно переоценить. Во-первых, они явились первым шагом Листа на пути установления непосредственной связи с русской музыкальной культурой. Лист в то время часто встречался с Глинкой, гений которого проницательно распознал с самого начала, бывал у бр. Виельгорских, кн. Одоевского (где, по свидетельству Глинки, «сыграл à livre ouvert несколько номеров „Руслана" с собственноручной, никому еще не известной... партитуры...»), а также у гр. Ростопчиной, дом которой посещался многими русскими музыкантами, писателями и художниками. Во-вторых, они по-своему содействовали росту русской музыкальной культуры. Лист не только увлекал слушателей силой своего стихийного темперамента, своей сокрушающей виртуозностью. Он вместе с тем и п р о с в е щ а л. Своими концертами он стремился сделать достоянием широкой аудитории шедевры

музыкального искусства. В концертах своих он исполнял не только произведения поверхностного склада (что являлось уступкой вкусам известной части публики), но и классические произведения Баха, Генделя, Бетховена, Шуберта, Вебера, Шопена, народные мелодии, переложения симфоний, фантазии и т. п. Стасов был глубоко прав, когда писал, что Лист "являлся в концерт с таким разнообразием исполняемых сочинений, о каком никто до него не имел ни малейшего понятия", что "концерт Листа являлся... сущей исторической выставкой музыкального творчества" (801, 2, *377—378*).

К сожалению, далеко не всем это было понятно. Листа приветствовали в России почти все общественные круги (за исключением, быть может, небольшой кучки недоброжелателей). Но как по-разному писали о нем, как различно оценивали его искусство! Одни, подобно Стасову и Серову, видели в нем передового прогрессивного музыканта, великого исполнителя-пропагандиста; они всячески подчеркивали демократический характер его художественной деятельности. Другие, как, например, Булгарин и Сенковский, также восхваляли Листа, но в выражениях столь пошлых, претенциозных и, главное, не раскрывающих существа листовского искусства, что их похвалы, как это было в свое время отмечено Стасовым, нередко превращались в ловко замаскированное, а то и прямое порицание Листу. "Оба хвалили Листа, и даже очень, но сквозь все сквозило притворство и фальшь". Были и такие, которые просто писали всякую чепуху и, ничуть не стесняясь, ее опубликовывали (так, например, поступил Нестор Кукольник, поместивший — под псевдонимом А. Ноткин — вздорную статью о Листе в "Дагеротипе"; см. 708, *4—8*; а также 709, *30—32*)[76].

Лист уезжал из Петербурга с твердым намерением в ближайшее время вновь посетить Россию, причем обязательно побывать в Москве. В середине июня он прибыл в Париж, где вскоре дал благотворительный концерт в пользу хористов оперы. В июле он выступал в Льеже (на праздновании открытия памятника Гретри) и в Брюсселе. Конец лета и начало осени он провел вместе с М. д'Агу на острове Нонненверт. В октябре начались концерты в Тюрингии (несколько из них — вместе с Рубини), которые закончились приглашением Листа на пост веймарского "придворного капельмейстера экстраординарной службы" ("Maître de Chapelle en service extraordinaire" — так пишет сам Лист в письме к М. д'Агу; 108, II, *233*)[77]. Согласно условию, Лист должен был проводить в Веймаре не менее трех месяцев в году и дирижировать придворными концертами. К своим обязанностям Лист смог приступить лишь в январе 1844 года, когда он впервые стал в Веймаре за дирижерский пульт. Пока же он снова был вынужден пуститься в свои странствия концертирующего виртуоза. В ноябре 1842 года он играл в Гааге, затем — в Амстердаме и Берлине; здесь в декабре происходит его вторая встреча с Вагнером. После концертов в Берлине (на этот раз пяти) Лист в начале 1843 года совершает поездку по Силезии. С 21 января по 7 февраля дает десять концертов в Бреславле, где 1 февраля дирижирует "Волшебной флейтой" Моцарта (вероятно, это первое выступление Листа в качестве оперного дирижера). Отсюда Лист снова направляется в Берлин (концерты, встречи с Шеллингом, Мейербером и др.). Из Берлина Лист через Познань, Краков и Варшаву едет в Петербург и в Москву. Его сопровождает Шандор Телеки, с которым Лист все более и более сближается, предполагая "не разлучаться с ним год или два" (ibid., *267*)[78].

Петербург на этот раз встретил Листа по-иному. О его приезде газеты почти ничего не сообщали. Придворные круги были настроены отнюдь не благодушно. Завистники и пошляки усердствовали, создавая в определенных общественных кругах атмосферу тупого безразличия и недоброжелательства. Трудно сказать, что явилось истинной причиной невнимания к великому пианисту. Быть может, "маленький диссонанс, который возник между императором и артистом" еще в первый приезд Листа в Россию... Предпосылки к тому были налицо, особенно после секретного донесения третьего отделения о той симпатии, которую почти демонстративно выражал Лист в Варшаве к угнетенной Польше (см. 367, II—1, *206—208*)[79]. Быть может, сыграла известную роль независимость, с которой держался Лист в обществе высокопоставленных лиц (в том числе и в обществе Николая I и его приближенных). В Листе, это отмеча-

ли все, всегда чувствовалось презрение к аристократической иерархии. Ни перед кем он не раболепствовал, больше всего в жизни ценил свободу, к людям предъявлял лишь одно требование — благородства убеждений. Такой человек, естественно, должен был сразу же показаться Николаю I, не терпевшему свободомыслия и проявления человеческого достоинства, более чем подозрительным. Возможно, как это полагает Стасов, сыграло роль и то, что у петербургской публики "была тогда новая игрушка в руках, и гораздо более для нее подходящая: итальянские певцы и итальянская опера... Глупейшее итальянское пение, ложный пафос, искусственная и совершенно условная страстность, отсутствие всякой естественности, манежная выработанность и целые потоки безвкусных пассажей и фиоритур — все это было драгоценно, мило и несравненно для толпы" (801, 2, *382*). Как бы то ни было, но о Листе почти не думали, когда он, "упавший... как снег на голову" (см. 770; ср. 567е), неожиданно появился в Петербурге. Первый концерт Листа, данный 14 апреля ст. ст. в "в зале г-жи Энгельгардт" (ныне Малый зал Филармонии) на Невском, хотя и имел успех, но далеко не такой, с каким проходили его выступления в 1842 году. "Северная пчела" с явными увертками и издевательскими намеками писала, что "выбор залы г-жи Энгельгардт происходил скорее от скромности художника, нежели от боязни, что концерт его не привлечет достаточного множества публики для наполнения залы Дворянского Собрания", что "публика наша обладает таким утонченным вкусом, что не будет, подобно многим заграничным публикам, пренебрегать художником, которого за год перед тем превозносили почти до безумия" (777). Хитрому Булгарину, державшему всегда нос по ветру, было лучше, чем кому-либо другому, известно, что сочувствие к Листу, особенно со стороны великосветского общества, значительно убавилось и равнодушие к нему стало почти модой.

Несколько больший резонанс имело выступление Листа (вместе с Рубини) в благотворительном концерте в пользу Детской больницы (утром 18 апреля ст. ст.), да и то лишь потому, что не перевелись люди, которые ценили Листа не по указке, а по существу его исполнительского искусства.

«Что за прелесть и за диво! — писал А. И. Тургенев Ал. Булгакову. — „Стоял близехонько к нему, не веря щастью своему..." В концерте было множество; ему гораздо более хлопали, чем Рубини» (737, *259*; ср. 894)[80].

Вечером того же дня Лист был в театре, где слушал "Руслана и Людмилу" Глинки, причем открыто выразил свое восхищение музыкой оперы. В ночь на 19 апреля Лист выехал в Москву, куда прибыл, по-видимому, вечером 22 апреля[81]. В воскресенье 25 апреля в Большом театре состоялся его первый концерт в Москве. Здесь прием ему был оказан блестящий. По словам Стасова, "Москва была... от Листа... в беспредельном энтузиазме, почти столько же, как Петербург в 1842 году" (801, 3, *424*). Все его последующие концерты (27, 29 апреля, 2, 4, 9, 12 и 16 мая ст. ст.), как и выступления в концертах других артистов, проходили при битком набитых залах; бурным овациям не было конца. В концерте 4 мая Лист, быть может единственный раз в своей жизни, выступал перед публикой в качестве органиста. И успех этого концерта был не менее значителен, чем других.

"Сколько я мог заметить, — писал Верстовский директору императорских театров А. М. Гедеонову, — ни один еще артист, бывший в Москве, так не нравился, как Лист" (725а, 7, *63*). А несколько позднее, 9 мая 1843 года, он же сообщал Гедеонову: "...Лист, который Москву свел с ума! Играет везде и для всех! В публичных и в приватных концертах!" (725б, 1, *100*)[82]. О том же писал и Шевырев: "Щедрый и великодушный, он (то есть Лист. — *Я. М.*) расточал богатство своего таланта где только мог... Редко бывает, чтоб Москва сливалась так единодушно в полное чувство восторга и удивления, как было в те незабвенные минуты, когда она его слушала" (851, *316*).

Любопытно отметить, что Шевырев был одним из немногих русских, слышавших Листа за границей еще в 30-е годы; и он сумел верно подметить те существенные изменения, которые произошли со временем в исполнительском искусстве Листа:

«В 1839 году, в Риме, я слышал в первый раз игру Листа. С тех пор прошло не так много времени, и если бы я не видел в лицо того же самого художника, то никак

бы не мог поверить, что играет тот же Лист, которого слышал я назад тому четыре года. Так изменился он, так неизмеримо вырос в это время... Тогда, в поре кипенья не устоявшихся еще сил, он предавался каким-то неистовым порывам игры необузданной. Его инструмент и все его окружавшее бывало нередко жертвою его музыкальных припадков. В парижских журналах, когда описывали его концерты, встречались подобные фразы: „Четыре рояли были побиты неистовою игрою Листа". Иные сравнивали его с Кассандрою, одержимою духом видений; другие с беснующимся; третьи просто с демоном, который выражает свои мучения на фортепиано и убивает свой инструмент в порывах ярости. С тех пор сделалось общим местом находить в игре Листа что-то демоническое, чего не было и тогда... но что уж вовсе нейдет к современному Листу, который явился к нам в самой цветущей поре своего развития, во всей стройности сил возмужавшего гения...

Воспитанный в Москве на свежих впечатлениях грациозной и пластической игры нашего Фильда, я не мог сочувствовать тогда бурным порывам музыканта, от которого содрогался инструмент его. Я не знал еще, какое богатство будущего таилось в этой игре. Я не мог предугадать нынешнего Листа. Не скрою, что сначала я слушал его здесь с предубеждением, составленным в Риме, но скоро он овладел мною, и с третьей пьесы я уже испытывал на себе всю власть и силу его волшебных звуков» (там же, *316* и д.)[83].

Горячо откликнулись на концерты Листа и другие представители московской интеллигенции. Так, поэт Федор Глинка, близкий знакомый Пушкина, писал в "Московских ведомостях": "Где набрать сравнений, чтоб придать жизнь и правду описаниям?.. Заставьте сыграть то же: вы найдете математическую точность, но поэзия, блеск, жизнь, огонь и, наконец, п е в у ч е с т ь найдутся ли и при самом точном выполнении? Игра Листа имеет одну судьбу с мечом Скандербега: тайна обоих в руках их обладателей!.. Под перстами Листа п и а н о — не пиано и он сам не пианист: это к т о - т о играет на ч е м - т о!.. Он Паганини на своем фортепиано" (601, *327—328* и 640, *302—303*)[84]. Ф. Глинку поддерживал А. Булгаков, написавший в "Москвитянине": "...Лист превосходит всех в мире пианистов в тайне проникать в душу истинных знатоков... Он преобразил фортепиано, или, говоря правильнее, создал какой-то новый инструмент, который, по воле, трогает, пленяет или поражает" (692, *302*)[85].

Взволнованную запись сделал в своем "Дневнике" за 1843 год и молодой Герцен:

"Май месяц. 1. — На прошлой неделе слушал несколько раз Листа. Когда столько и столько накричат, ждешь Бог весть чего и часто обманываешься — именно потому, что ожидания сверхъестественны, неисполнимы. Однако истинные таланты не теряют ничего от крика фамы. Такова Тальони, на которую я смотрел иногда сквозь слезы, таков и Лист, которого слушая, иногда навертывается слеза. Поразительный талант!" (593, 3, *109*; ср. 595, 2, *279*)[86].

6 мая литературно-музыкальная Москва давала в честь Листа обед. Первую приветственную речь произнес писатель Н. Ф. Павлов, автор нашумевших и запрещенных в свое время царской цензурой "Трех повестей".

"От имени собравшихся здесь гостей, — так начал свою речь Павлов, — от имени литераторов, артистов, всех тех, кто Вас окружает и чьи благородные сердца всегда готовы воздать должное невещественной власти искусства, я провозглашаю этот тост за Вас, Франц Лист! Пусть Вы сохраните воспоминание об этой интимной благодарности, выраженной Вам в глубине России, в нашей старой, патриархальной Москве. На географической карте она далеко отстоит от тех мест, которые привыкли считать центрами цивилизации, но она не более чужда, чем они, чувству прекрасного. Она, быть может, более правдива в своих симпатиях, более искренна в своем восторге!

За Вас, г. Лист, за величие Вашего искусства, за могущество Вашей музыки, превосходящее человеческое слово, так как слово может быть ограничено одной какой-нибудь страной; язык, на котором Вы говорите, мы могли не понять, но Вашу музыку мы все поняли. Она будет понятна во всех местах земного шара, она овладеет всеми умами, она проникнет во все сердца".

Лист отвечал со свойственным ему тактом и остроумием: "Я прошу вас сесть, господа; это я должен стоять. Позвольте мне, прежде чем выпить этот стакан, ответить вам несколько слов. Вы обратились ко мне с тостом от имени гостей, литераторов и артистов. Как гость я уже проявил себя; как литератор я не имею совершенно никакого значения, за исключением нескольких пустяков, как артист я, может быть, имею добрую волю; может быть, в этой воле заключается какое-то честолюбие. Человек, не знающий честолюбия, по-моему, лишь наполовину человек. Я оказываюсь еще очень молодым в вашем старом городе, как вы говорите, который, с вечной силой, заключающейся в нем, так благосклонно принял меня. Я не могу выразить сейчас все, что я чувствую, но верьте, что для доказательства моей благодарности все, что зависит от меня при помощи сердца, при помощи рук, при помощи головы, — я сделаю".

Затем говорил Шевырев, говорил пространно и несколько витиевато, — о значении музыки в общественной жизни, о всеобщности музыкального языка, о великой миссии артиста, наконец, о т о м, "кто сумел найти принцип единения в век разномыслия..., кто так прекрасно согласовал искусство с жизнью". Лист снова отвечал, по свидетельству присутствовавших, очень умно и тонко, закончив свою вторую речь словами: "Вы знаете, господа, мое красноречие на фортепиано" (см. 831, *322—326*)[87].

Несколько дней спустя Лист, растроганный теплым приемом москвичей, писал М. д'Агу: "Публика Москвы чрезвычайно благосклонна ко мне. Я не могу уехать до конца недели" (108, II, *282*). В свободные от концертов дни Лист знакомился с достопримечательностями Москвы, часто бывал в домах московских любителей музыки, литераторов и артистов и с особенной охотой ездил слушать московских цыган. Их красочное, словно разлетающееся тысячью брызг, искрящееся искусство, их "глубокая меланхолия и огненная смелость" (определение Листа) доставляли ему ни с чем не сравнимое удовольствие.

В последний раз Лист играл в Москве в воскресенье 16 мая с благотворительной целью. Об овациях, устроенных слушателями уезжавшему артисту, Верстовский сообщал Гедеонову (в письме от 17 мая 1843 года):

"Восторг московских дилетантов доходил до высочайшей степени! Нынешний раз цветы летели уже чуть-чуть не горшками из всех ярусов лож и рядов кресел!.. Не знаю, чествовали ли где так Листа, как в Москве? Редкий не запасся его бюстом или портретом!" (726б, 1, *106* и д.)[88].

Около 20 мая Лист возвратился в Петербург. Здесь он выступал довольно часто, но преимущественно в концертах других артистов[89]. Лишь 2 июня Лист дал свой собственный концерт, причем играл на новом инструменте Лихтенталя ("piano-orchestre"). Среди других произведений он исполнил "Марш Черномора" из оперы "Руслан и Людмила" (транскрипцию которого незадолго до того закончил) и фантазию Фольвейлера на темы из той же оперы. И та и другая пьеса имела у публики огромный успех (см. 770)[90].

5 июня Лист выступил еще в одном утреннем концерте и в тот же день выехал на пароходе в Любек (см. 777). Отъезд Листа из Петербурга, как и приезд его, был совсем не похож на прошлогодний. Он даже был покрыт какой-то таинственностью. Возможно, здесь сыграли роль чисто личные обстоятельства. Но также возможно, что тому были иные причины. Носились слухи, что Листу предложили покинуть столицу. Сам Лист, по словам Зилоти, признавался, что он был попросту выслан из Петербурга за одну вольность, которую позволил себе в разговоре с императором[91]. Однако до сих пор не удалось обнаружить никаких архивных документов, подтверждающих этот факт. Одно несомненно: Лист чувствовал себя в Петербурге совсем не так, как в первый свой приезд (108, II, *281*)[92]. Атмосфера скрытого недоброжелательства, которую с самого начала создали вокруг Листа придворные круги, в конце концов достигла своей цели. Лист стал хандрить, нервничать, раздражаться. Вероятно, он расстался бы с Петербургом в самом тяжелом настроении, если бы его пребывание не было скрашено истинно дружескими чувствами, проявленными по отношению к нему петербургскими музыкантами, и в частности Глинкой[93].

*

Лето 1843 года Лист снова провел вместе с М. д'Агу на рейнском острове Нонненверт. Он не только отдыхал, но и усердно работал. Месяцы уединенной жизни, как и в предыдущие годы, были весьма продуктивны в творческом отношении. К сожалению, они пролетели быстро; с наступлением осени мы уже видим Листа разъезжающим с концертами по Германии. Со второй половины декабря он находится в Веймаре, где наконец приступает к своим непосредственным капельмейстерским обязанностям. 7 января 1844 года Лист впервые дирижирует в этом городе (5-я симфония Бетховена). В последующих концертах под его управлением исполняются 3-я и 7-я симфонии Бетховена, симфония *C-dur* Шуберта, увертюра "Король Лир" Берлиоза. В марте Лист снова концертирует в различных городах Германии, в апреле он приезжает в Париж. Здесь в течение нескольких недель дает он целую серию концертов, большинство которых — с благотворительной целью. Здесь же, в обстановке напряженной артистической жизни, происходит окончательный разрыв его с М. д'Агу. Разрыв этот не раз служил предметом обсуждения в литературе о Листе. Его пытались объяснять по-разному. Многие биографы Листа начиная с Л. Раман всячески чернили М. д'Агу, подчеркивая ее тщеславие и лицемерие. При этом влияние М. д'Агу на творчество Листа расценивалось как безусловно пагубное; полагали, что она отвлекала его от серьезного творческого труда, мешала ему работать и т. п. Другие же, особенно в последнее время, в противовес этой точке зрения, стремились оправдать М. д'Агу и представить ее чуть ли не жертвой несчастной любви. При этом ссылались обычно на вновь найденные документы, письма, мемуары и т. д.

Спору нет, М. д'Агу не обладала привлекательным характером. Она была женщиной своенравной, беспредельно самолюбивой, гордой и преисполненной всяческих претензий; ей не была чужда и поза. В этом смысле отрицательные суждения, которые были высказаны о ней еще Бальзаком и Гейне, при всем преувеличении и сгущении красок, имели под собой реальную почву[94]. Столь же несомненно и то, что она обладала рядом достоинств: высокой культурой, образованностью, незаурядным литературным дарованием. Ее неутомимая жажда знаний, демократические идеалы, либерализм не могли не оказать в определенное время благотворного влияния на развитие личности Листа. Вряд ли можно сомневаться в том, что она побуждала его к совершенствованию своей натуры, к углублению знаний, к самодисциплине[95], что она работала вместе с ним, делилась своими впечатлениями о важнейших художественных и общественных событиях[96]. Она стремилась выявить то лучшее, что было заложено в Листе, сделать все возможное для расширения его познаний о жизни, о человеке и об искусстве. Правда, в своем рвении она нередко переходила дозволенные границы, и многие советы ее, с каждым годом становившиеся все более и более назойливыми, Лист уже не мог воспринимать без внутреннего раздражения. Но это еще не дает права игнорировать заслуги М. д'Агу: она одна из первых открыла под внешним покровом неслыханной виртуозности Листа мощные творческие силы и пыталась укрепить, развить в нем доверие к ним.

Еще меньше оснований обвинять в чем-то Листа и превращать его чуть ли не в лицемера. Эта вздорная и, к удивлению, все еще довольно распространенная точка зрения лишь оскверняет память о благородном художнике.

Конфликт, который разыгрался между Листом и М. д'Агу в конце 30-х годов и окончился в описываемые нами дни в Париже полным разрывом, был порожден иными причинами. Как и почему он произошел, — видно из переписки Листа с М. д'Агу, а также из писем Листа к другим лицам (прежде всего к Массару), опубликованных в последнее время. Шаг за шагом здесь раскрывается картина их жизненной драмы: с одной стороны, обоюдное стремление к счастью, к созданию гармонии в своих личных отношениях, с другой — различие восприятий, мыслей и чувств, *различие характеров*. Разрыв между Листом и М. д'Агу наглядно показал, что их сближение было следствием временного увлечения, а не глубокого, постоянного чувства, сродства характеров, воззрений и интересов. Разрыв этот был неизбежен, и вовсе

не потому, что М. д'Агу была неискренна в своей любви к Листу или не сумела оценить листовский гений, и уж, конечно, не потому, что Лист был непостоянен в своих привязанностях, а вследствие глубокой противоположности их натур[97].

Нет сомнения, что отношение Листа к М. д'Агу осталось бы и после окончательного разрыва благожелательным и преисполненным самых добрых чувств, если бы не поведение самой М. д'Агу. Убедившись, что возврат к старому невозможен[98], она, в припадке уязвленного самолюбия и раздражения, стала чернить Листа и, в конце концов, решилась на опубликование тенденциозного и лживого романа "Нелида" (432, I—II)[99]. В этом романе она вывела свои отношения с Листом в не слишком замаскированной форме, причем постаралась представить Листа в наиболее неприглядном свете. Как только роман вышел из печати (в 1846 году), все сколько-нибудь осведомленные люди поняли, что благородная и возвышенная аристократка Нелида — это приукрашенная донельзя М. д'Агу, а художник Герман Ренье — выскочка, плебей и бессердечный человек — это окарикатуренный Лист. Правда, сам Лист после первого чтения романа ничего не заметил или скорее всего постарался ничего не заметить[100], но с годами он осознал всю низость поступка М. д'Агу, выставившей их отношения на суд общества, да еще в таком кривом зеркале. Вот почему он, который относился ко всем людям с величайшей снисходительностью, проявил по отношению к ней величайшую непримиримость. Он, при всей доброте своей, не мог простить ей преднамеренного "притворства и лжи".

Из Парижа Лист уехал в смятенных чувствах. Все время гнал он прочь назойливые мысли. "Не хочу даже думать об этом", — писал он Массару, единственному человеку в Париже, которому доверял почти так же, как родной матери. С чувством какого-то самоистязания бросается он в водоворот концертной жизни. Города Южной Франции — Лион, Дижон, Марсель, Тулон, Ним, Монпелье, Тулуза, Бордо, Ангулем, Байонна — мелькают один за другим. Нигде он не задерживается, нигде не отдыхает. "Увы, — пишет он в разгаре этого бешеного концертного марша одному любителю музыки в Ниме, — я больше не буду иметь удовольствия видеть Вас в Ниме. Away! Away! [Вперед! Вперед!] Как Мазепе, мне надо бежать брошенным на мое несчастное фортепиано, привязанным к нему, даже не имея в перспективе ни шубы гетмана, ни луны Гершеля для развлечения в дороге!.." (см. 461, *356*).

В начале июля Лист прерывает свою поездку по югу Франции и направляется в Цюрих (Швейцария), где дает два концерта (9 и 14 июля). Затем вместе со своим неизменным секретарем — администратором Беллони — и слугой Ферко возвращается в Прованс, чтобы уже отсюда последовать дальше — в большое концертное турне по Испании и Португалии. По дороге — в Пиренеях — он заезжает в город По: здесь после длительной разлуки происходит его свидание с Каролиной д'Артиго Сен-Крик, той самой Каролиной, в которую он был столь горячо и безнадежно влюблен в годы юности. Это грустное свидание находит отражение в его творчестве — поэтически тонком романсе на слова Гервега "Я хотел бы однажды умереть...".

С конца октября Лист уже находится на Пиренейском полуострове — в Испании и Португалии, — где играет в Мадриде (14 концертов), в Лиссабоне (12 концертов) и в Севилье. 1845 год он встречает в Кадиксе. Затем снова концерты в Лиссабоне, Гибралтаре, Барселоне, Малаге и Валенсии[101]. В мае Лист возвращается во Францию, где играет преимущественно в эльзасских городах — Страсбурге, Мецце, Кольмаре, Мюльхаузене. Лето застает его в Швейцарии (где он впервые встречается с Раффом).

Факельное шествие, устроенное в его честь членами Базельского мужского певческого союза, побуждает его к сочинению трех небольших хоровых произведений под общим названием "Воинственные песни".

В начале августа Лист приезжает в Бонн для подготовки бетховенских празднеств по случаю открытия памятника великому композитору. Можно сказать без преувеличения, что установка этого памятника была делом рук Листа. Еще в конце своего пребывания в Италии он, узнав, что сборы и пожертвования в фонд на сооружение памятника скудны и поступают крайне медленно, предложил покрыть недостающую сумму из доходов с собственных концертов. "Милостивые государи, — писал он

3 октября 1839 года из Пизы членам комитета по сооружению памятника. — Так как подписка на монумент Бетховену подвигается медленно и потому выполнение его является еще весьма отдаленным, то я позволю себе сделать одно предложение, принятие которого меня очень осчастливит. Сумму, недостающую для сооружения памятника, я предлагаю пополнить моими средствами и не требую при этом никаких особых преимуществ, кроме права указать скульптора для этой работы. Этот скульптор — Бартолини из Флоренции, признаваемый первым мастером в Италии" (156, I, *30—31*).

Тогда же Лист писал Берлиозу, что "нужно положить конец этому делу", что медленное поступление сборов — это "поругание памяти Бетховена", что "такое скряжническое, с трудом выцарапанное подаяние не должно помогать сооружению памятника нашему Бетховену!" — "Какой позор для всех, какое горе для нас, музыкантов!" (см. 291, II, *256*).

Предложение Листа было принято, и он, дав ряд благотворительных концертов, в течение нескольких лет собрал недостающую для постройки памятника сумму и внес ее по назначению. Памятник был заказан, правда, не Бартолини, как того желал Лист, а немецкому скульптору Гёнелю, который и выполнил его, причем не совсем удачно, в бронзе. По инициативе Листа, изъявившего желание покрыть все расходы, были устроены также грандиозные музыкальные торжества по случаю открытия памятника, на которые съехалось множество композиторов, артистов, писателей и художников со всей Европы. Лист выступил и как энергичный организатор всего дела, и как пианист (исполнение концерта *Es-dur*), и как дирижер (5-я симфония и финал из оперы "Фиделио"), и, наконец, как композитор. Им была написана кантата для хора и оркестра, которая исполнялась под его управлением в начале последнего торжественного концерта (13 августа). Эта кантата — единственное произведение того времени, которое Лист самостоятельно инструментовал. Берлиоз, присутствовавший на концерте, особо отмечал ее "величественный" характер, "хорошо задуманный и выполненный замысел", "мощную и разнообразную инструментовку" (51, VIII, *410* и д.). Празднества, в которых приняли активное участие и другие музыканты (дирижерами концертов кроме Листа были Шпор и Брейденштейн), прошли исключительно удачно. Однако усердие и бескорыстие Листа не были по достоинству оценены придворными и буржуазными кругами Германии. На человека, вложившего столько любви, забот и волнений в это дело, даже пытались набросить какую-то тень: "Одни, — пишет тот же Берлиоз, — сердились на Листа за то, что он обладает феноменальным талантом, и за его небывалые успехи, другие... потому, что он написал прекрасную кантату, третьи — за то, что он так вдохновлен и одухотворен... остальные за его щедрость..." (ibid., *412*)[102].

Глубоко расстроенный покинул Лист Бонн; по дороге играл он еще в Брюле и в Кобленце, затем направился в Кёльн. Здесь, вследствие перенесенных волнений и чрезмерного напряжения сил, он заболел. Едва оправившись, он снова пустился в свои концертные странствия. Осенью мы видим его во Фрейбурге, Страсбурге, Мецe, Нанси, Реймсе, Нанте и других городах (преимущественно Франции). В январе — феврале 1846 года Лист уже дирижирует концертами в Веймаре, в марте выступает в Вене (9 концертов в течение одного месяца с большими программами, составленными из собственных произведений и сочинений И. С. Баха, Генделя, Бетховена, Шуберта, Вебера, Шопена, Мендельсона, Черни, Дёлера, Куллака и др.), в апреле — в Праге, где, как и в 1840 году, производит огромное впечатление. Лучшие представители чешского музыкального искусства, в том числе Сметана, видят в нем собрата в борьбе за национальное искусство. С конца апреля Лист — на родине. Вся первая половина мая — "лучшего месяца в Венгрии" — насыщена концертами в Пеште; у него нет почти ни одного дня отдыха[103]. Все же он успевает встречаться со многими деятелями венгерской оппозиции, писателями, художниками и музыкантами. Он посещает также некоторые концерты и спектакли. Так, 6 мая он слушает венгерского скрипача М. Рожавёльдьи, 13 мая — специально исполненную в его честь оперу Эркеля "Ласло Хуняди"; он знакомится также с искусством инструментальной капеллы Фаркаша.

Его восторженно приветствуют соотечественники; члены пештского музыкального союза устраивают перед его окнами шествие с факелами и исполняют под управлением Эркеля серенаду. Вместе с Эркелем Лист выезжает в Вену, где 17 мая устраивает интереснейший концерт: Эркель дирижирует произведениями, в которых Лист выступает солистом (концерт *Es-dur* Бетховена, концертштюк Вебера и Большие бравурные вариации Черни); кроме того, Лист дирижирует увертюрой из оперы Эркеля "Ласло Хуняди" и несколькими песнями для голоса с оркестром, которые исполняют две специально приглашенные певицы.

Все лето и начало осени Лист проводит в работе над венгерскими музыкальными материалами, изучает новые рукописные сборники народных песен, записывает песни сам, наконец обрабатывает произведения венгерских композиторов. Он живет сравнительно уединенно: то у своих друзей в Венгрии, то у Ф. Лихновского в Кржижановиче, то в Вене и ее ближайших окрестностях. Все это весьма благоприятно сказывается на его творческой продукции, среди которой заметно выделяются пять тетрадей "Венгерских национальных мелодий", несколько превосходных обработок сочинений Вебера, Шуберта, Эркеля, ряд собственных оригинальных сочинений (в том числе "Ave Maria" для хора и оркестра, "Pater noster" для мужского хора и органа, первые редакции "Сонетов Петрарки"). В октябре, когда возобновляются его концерты, он уже играет в Пеште сделанную им транскрипцию на темы из оперы "Ласло Хуняди" и новые обработки венгерских национальных мелодий. Затем он совершает концертное путешествие по Венгрии, играет в Сексарде, Темешваре, Араде, Коложваре, Дебрецене и других городах. И в это время он записывает немало венгерских песен и танцев, слушая их преимущественно в исполнении народных оркестров. Поздней осенью, находясь в Коложваре, он знакомится в исполнении одной знаменитой цыганской "банды" с "Koltói csárdás", который сразу же обрабатывает и впоследствии использует в своей 14-й рапсодии[104]. Путешествие по отдаленным от столицы местам, сохранившим еще в неприкосновенности старинные венгерские обычаи, дает ему много сильных впечатлений. Его записная книжка непрерывно пополняется новыми музыкальными темами. Он не перестает работать над ними, несмотря на все неудобства, связанные с походной жизнью. И эта работа не только не изнуряет его, но, напротив, дает свежие силы. В Коложваре Лист еще больше сближается с графом Шандором Телеки, самым левым из сторонников "реформ". Телеки, незадолго перед тем познакомившийся с Петефи и искренне восхищавшийся его талантом, много рассказывает Листу о молодом поэте. Однако знакомство Листа с Петефи, по-видимому, так и не состоялось.

В конце 1846 и в начале 1847 года Лист выступает в Бухаресте и Яссах, затем путешествует по Украине. В последних числах января он дает при огромном стечении публики свой первый концерт в Киеве в зале Контрактового дома. С не меньшим успехом проходят и два его последующих концерта в зале Киевского университета св. Владимира. На одном из этих концертов — 2/14 февраля — Листа впервые увидела и услышала Каролина Витгенштейн, которой суждено было сыграть значительную роль во всей его последующей жизни. Нельзя не отметить, что киевские концерты Листа послужили, как писал Стасов, "поводом к проявлению в русской печати такого недоброжелательства к Листу и такого непонимания его гения, какой навряд ли где еще проявлялся в то время, кроме некоторых консервативных берлинских газет..." (801, 3, *432*). В "Московском городском листке" от 28 февраля 1847 года появилась статья некоего *Н. Р.*, в которой под личиной беспристрастного рецензирования киевских концертов Листа допускались самые злобные нападки на его личность и искусство. Эта "вздорная" статья, конечно, являлась (на что справедливо указывал Стасов) плодом "близорукости и отсутствия понимания великого музыкального явления", но вместе с тем она свидетельствовала и о наличии в русской музыкальной культуре кое-каких консервативных течений, враждебных искусству Листа[105].

Сразу же после киевских концертов Лист познакомился с К. Витгенштейн. Знакомство было не совсем обычным. К. Витгенштейн, узнав, что концерт Листа, который она намеревалась посетить, был благотворительным, заплатила за билет по соб-

ственному почину 100 рублей. Лист, естественно, заинтересовался тем, кто же была дама, столь щедро откликнувшаяся на его призыв, и поручил своему секретарю Беллони узнать ее адрес и передать ей от его имени сердечную благодарность. Но когда Беллони после недолгих поисков выяснил адрес гостиницы, в которой остановилась К. Витгенштейн в Киеве, Лист передумал и решил нанести ей визит лично. Во время этой встречи К. Витгенштейн живо интересовалась творчеством и артистической деятельностью Листа, его дальнейшими планами. Лист сразу же почувствовал, что перед ним находится женщина незаурядная, умная и волевая. Он узнал, что жизнь ее сложилась неудачно. Едва достигнув 17 лет, она была против воли — по желанию своего отца, богатого польского помещика Петра Ивановского, — выдана замуж за князя Николая Витгенштейна, сына известного русского фельдмаршала. Естественно, что этот брак не был счастливым. После рождения дочери Марии К. Витгенштейн, в сущности, разошлась с мужем и жила в отдалении от него — в одном из своих украинских поместий (Воронинцы), которые она получила в наследство от отца. Внешне К. Витгенштейн не отличалась красотой. Напротив, она, скорее, была некрасивой: чрезмерно большой нос, скошенный подбородок, желтоватый цвет лица отнюдь не придавали ей прелести. Тем более примечательно, что Лист "увидел" за этой внешностью истинно привлекательные черты. "Я утверждаю, — писал он некоторое время спустя матери, — что княгиня Витгенштейн прекрасна, даже в высшей степени прекрасна, ибо ее душа придает всему ее облику необыкновенную красоту". Визит закончился приглашением Листа в Воронинцы, которое было с благодарностью им принято. Но в Воронинцах Лист пробыл совсем недолго: через несколько дней ему пришлось возвратиться обратно в Киев, чтобы продолжить свою концертную деятельность. Сначала он едет во Львов, Черновицы и Яссы, где играет неоднократно и с неизменным успехом. В окрестностях Ясс ему показывают знаменитый румынско-цыганский оркестр под управлением Барбу Лэутару; Лист приходит в восторг от виртуозной игры цыганских скрипачей и цимбалистов[106]. Затем через Галац он едет в Турцию. Свыше двадцати дней проводит он в стране полумесяца, выступая не только в Константинополе, но и в других городах страны. В середине июля, щедро одаренный султаном Абдул-Меджидом, он возвращается на Украину, в Одессу, где дает с громадным успехом шесть концертов[107]. Здесь он снова встречается с К. Витгенштейн; они впервые обсуждают планы будущей совместной жизни. Из Одессы Лист в первых числах сентября выехал в Елисаветград, где Николай I производил смотр войскам и присутствовал на их линейном учении. Возможно, что эта поездка Листа была связана со стремлением смягчить раздраженного и деспотичного царя и получить его разрешение на расторжение брака К. Витгенштейн с князем Николаем Витгенштейном, одним из приближенных к русскому двору военных. Во всяком случае, по дороге в Елисаветград из Николаева Лист в приподнятом настроении писал матери, что "разрешение его жизненного вопроса — близится", что "в такой же степени неожиданное, как и решающее событие, кажется, склоняет чашу весов на сторону счастья" (161, *80*)[108]. Следовательно, он уже тогда при определении своих "жизненных задач" думал о браке с К. Витгенштейн, который, в конечном счете (и он это прекрасно понимал), зависел от Николая I. Однако никаких документов, подтверждающих эту более чем вероятную причину поездки Листа в Елисаветград, до сих пор не обнаружено. Известно лишь, что Лист дал там между 13 и 20 сентября несколько концертов, которыми закончил период своих больших концертных поездок.

О выступлениях Листа в Елисаветграде в периодической прессе нет никаких упоминаний. Зато превосходное описание обстановки этих выступлений оставил в своих мемуарных записях поэт А. А. Фет, который служил тогда в армии и находился во время маневров в Елисаветграде. "Еще задолго до первых чисел сентября, — пишет Фет, — стало сбираться все, что содействовало многолюдности и блеску царского смотра... Все, что только в городе оставалось не занятым офицерами, было переполнено приезжими помещиками.

Чтобы придать эстетическому кругу особый блеск, — продолжает далее Фет, — приехал и гремевший тогда в Европе любимец Жорж Занд Франц Лист и остановился

у полковника Османа. Тут, кажется, по ночам он проигрывал гораздо больше того, чем днем выручал за свои концерты.

Трудно описать тот энтузиазм, который он производил и своею игрою и своей артистической головой с белокурыми, зачесанными назад волосами".

Концерты Листа проходили при большом наплыве публики в летнем театре, предназначаемом для драматических представлений. Тот же Фет пишет: "Состроенный на скорую руку досчатый театр был не только весьма красив на вид, но и оказывал обществу значительные услуги. Кроме чередовавшихся изо дня в день представлений русской и французской групп и Лист давал в этом театре несколько раз свои концерты" (833, *367, 369, 374*). Таковы были условия, в которых проходили прощальные выступления Листа. Сыграв четыре концерта и выполнив тем самым свои обязательства, Лист вскоре уехал в Воронинцы, куда его вторично пригласила К. Витгенштейн. На этот раз он прожил в украинском поместье Витгенштейн больше — с начала октября 1847 до конца января 1848 года. Здесь, в атмосфере любви и спокойствия, он смог хорошо обдумать свои планы на будущее и целиком отдаться творчеству. Им были сочинены "Призыв", "Благословение Бога в одиночестве", "Гимн любви", вошедшие впоследствии в цикл "Поэтические и религиозные гармонии" (с посвящением К. Витгенштейн), три пьесы на украинские и польские темы ("Думка", "Жалоба", "Польские мелодии"), объединенные в цикл под общим заглавием "Колосья Воронинц". Но, быть может, самое существенное в творческом отношении заключалось в том, что Лист здесь впервые смело принялся за создание большого симфонического произведения, связанного с "Божественной комедией" Данте. Пусть он смог тогда сочинить только одну начальную тему "Данте-симфонии", пусть не удалось ему практически осуществить содружество литературы, живописи и музыки в этом произведении (он пытался соединить в нем словесный текст, живописные иллюстрации и музыку) — сама идея создания "универсального" синтетического произведения путем органического сочетания звучащей музыки, произнесенного слова и выставленной для обозрения — в виде диорамы — живописи была на редкость интересна и свидетельствовала о возросших творческих возможностях композитора.

Лист без сожаления расстался с шумной деятельностью концертирующего виртуоза. Столь решительный и крутой поворот на жизненном пути человека, к которому были прикованы взоры всего мира, не мог не вызвать оживленных толков. Казалось непостижимым, чтобы артист, находящийся в самом расцвете своего удивительного дарования, добровольно покинул концертную эстраду. Однако это было так, и это, как мы увидим ниже, имело глубокие основания.

40-е годы, несомненно, являлись наиболее бурными и неспокойными годами в жизни Листа. То была эпоха брожения, кипения еще не устоявшихся сил. Лист интенсивно концертировал, вел связанный с этим концертированием скитальческий образ жизни. Сегодня он был в одной стране, завтра — в другой. Всюду он был на виду. И всюду с наслаждением отдавался он всем рассеяниям странствующей светской жизни: приемам и собраниям, товарищеским кутежам, картам, увлечениям женщинами (см. 716, 1, *528*; 725а; 531, *263*). Его деятельность в ту пору носила едва ли не самый напряженный характер. Он жаждал дать исход накопившимся силам, найти забвение от светской и разбросанной жизни, которая была ему продиктована деятельностью виртуоза. Однако среди всего шума этой жизни, среди сменяющихся увлечений и привязанностей, то возвышенных и поэтических, то страстных и чувственных, то мучительных и напряженных, Лист где-то в глубине души переживал тяжелый кризис. Жизнь достигла перевала, и он все чаще вспоминал строки Данте: "Земную жизнь пройдя до половины..." (611, *3*)[109]. Нужно было устраивать свою судьбу окончательно и определенно (и он чувствовал, что уже достаточно созрел для этого), а все еще не было твердой опоры под ногами, не было возможности жить как хочется, свободно отдаваясь творчеству. "35 лет! — пишет он из Сексарда матери в день своего рождения, в один из тех редких моментов передышки, когда можно было подумать о прошлом и будущем. — В середине моей жизни, моих стремлений обращаюсь я к Вам, дорогая матушка, всем своим существом и всем сердцем стремясь к Вам, которая ко

мне всегда была так нежна и добра. До сих пор мне еще не удалось построить домик, который должен хранить мою славу, мое честолюбие, хотя я и не ощущаю нехватки ни в материале, ни даже в земельном владении. Стены и комнаты доставят мне еще немало огорчений и забот, пока я смогу завершить постройку различных этажей по моей идее. Не проявляйте поэтому нетерпения и недоверия ко мне! Вы можете быть уверены, что я в большой степени обладаю твердой волей, самобытным талантом, который я развил и укрепил занятиями и практикой. В ближайшее время проделанная работа даст о себе знать" (ibid., *72—73*).

С каждым годом труд странствующего виртуоза становился для него все более и более тягостным, подчас невыносимым. Ему приходилось поступать вопреки своим вкусам и желаниям, идти на всяческие уступки публике, а порой становиться ее рабом. Сколько бы впоследствии ни писал он, что уступчивость его публике была "ошибкой", в которой он "искренне раскаивается"[110], без этой уступчивости, и он это отлично знал, ему вряд ли удалось бы столь успешно концертировать. Он на себе испытал, что значит положение художника-исполнителя в условиях современного ему общества, где «даже мыслящим и самым храбрым, к числу которых я имел гордость причислять самого себя, чрезвычайно трудно сохранить свое лучшее „я" от жадных, смутных и, несмотря на свое большое количество, неразумных „мы"» (ibid., *258*). Он понимал, что отстаивать свои убеждения и "исполнять только те произведения, которые сам считаешь лучшими, независимо от того, нравится ли это людям или нет", — подчас бывает практически невозможно. Ибо исполнитель всецело находится в зависимости от сочувствия и одобрения публики. Он "связан в полете своей фантазии", он "повсюду встречает препятствия к гармоническому развитию своих способностей". В этом отношении другие художники, например живописец и скульптор, находятся в несравненно лучшем положении. "Ни одному из них, — заключает Лист, — не суждено попадать в неприятные и оскорбительные ситуации, возникающие в результате ежедневного и непосредственного общения с публикой"[111]. На сколько-нибудь существенное изменение обстановки в ближайшем будущем Лист, зная хорошо отношение правящих классов к искусству, не рассчитывал: "Было бы безумием, — писал он Массару, — разделять иллюзии относительно возможности каких бы то ни было улучшений в ближайшие годы. Здесь, как и везде, деньги решают все" (ibid.).

Несомненно, что это подневольное, "оскорбительное" положение наряду с неуклонным стремлением к созданию нормальных условий для творчества было одной из главных причин, из-за чего Лист так рано оставил свою исполнительскую деятельность: он ушел с эстрады, чтобы не растрачивать себя по пустякам и не профанировать свое искусство; он расстался с самым дорогим для себя ради сохранения "своего лучшего я".

Величайшая трагедия Листа заключалась в том, что он и как исполнитель не был при жизни понят. Перед ним, конечно, преклонялись, ибо нельзя было устоять перед ослепительной мощью его виртуозности, но существо его исполнения для большинства (для "жадных", "смутных", "неразумных" "мы") оставалось недоступным.

Он стремился широко пропагандировать своими концертами и транскрипциями творчество Бетховена, Шуберта, Берлиоза, он стремился в настоящем смысле этого слова просвещать слушателей, а ему рукоплескали за "Хроматический галоп", "Бравурный вальс" и тому подобные вещи.

Он поднял фортепианное искусство на небывалую высоту, создал концертный пианизм в его современном виде и ввел новые формы концертирования (сольные фортепианные вечера), а его укоряли в "самонадеянности", в "излишней самоуверенности" и т. д.

Он впервые поставил проблему точного исполнения классиков и пытался практически разрешить ее, а его обвиняли в "вольностях", в "легкомыслии" и чуть ли не в "искажении классиков".

Наконец, он стремился к широкой благотворительности и бескорыстно, чисто по-человечески помогал всем, кому мог, а его действия подчас рассматривали как "позерство" или "культуртрегерство".

Одним словом, величие дела, ради которого он шел на любые неудобства и жертвы, оставалось далеко не раскрытым. Лишь немногие, как, например, Стасов, действительно понимали, что "Лист был в самое важное для Европы время настоящим докладчиком ее по ее же собственным делам и заставил ее вдруг узнать ее же собственные богатства, дотоле ей не известные". Лишь немногие осознавали, что "всем этим он двинул ее сильной рукой вперед и Европа без него, быть может, еще долго не поднялась бы по музыкальному делу на ту высоту понимания и развития, на которой нынче стоит" (815, 3, *276*). Для большинства же он в лучшем случае был магом, чародеем, фокусником, от которого ждали неизведанных ощущений, виртуозных трюков, ослепительно-красивых или томно-влекущих звучаний и т. п. Он прекрасно чувствовал и понимал это почти с самого начала своей исполнительской деятельности. Вспомним, например, что писал он о днях своей юности Массару: «...я плакал тогда над тем, что другие называли моим „успехом", — ведь я достаточно ясно должен был понимать, что толпа стремится к артисту лишь ради мимолетного развлечения, но вовсе не ради того, чтобы по-настоящему приобщиться к откровениям искусства» (291, II, *212*). Или то, что сообщал он Ж. Санд в уже цитированном выше "Письме бакалавра музыки".

Стоит ли удивляться после этого, что Лист на разных этапах своей виртуозной карьеры всерьез подумывал о прекращении исполнительской деятельности, отнимавшей у него к тому же бездну времени. В 1837 году, еще до начала больших концертных поездок, он, как мы видели, откровенно признавался Ламенне: "Неужели я беспощадно осужден на ремесло шута и салонного развлекателя?" (156, I, *17*). А годом позже он довольно пространно писал Массару: "В самом деле, мой друг, едва ли существует явление более гротескное, чем странствующий музыкант! Я не знаю никого другого, обладающего столь печальным обликом, находящегося в столь неловком положении, как он, кочующего из страны в страну, из города в город, с места на место: странствующее чудо среди неизменных чудес природы! Однодневная знаменитость в тени ветхих, переживающих столетия имен, бесполезный паладин, ненужный трубадур, добавляющий звуки своей гитары к раздирающим мир социальной дисгармонией хаосу и беспорядкам!" (291, II, *204*). Столь горькие признания звучат у него и во время апогея концертной деятельности, в начале 40-х годов. "Я не знаю, — пишет он М. д'Агу в 1842 году, — что мне сделать, чтобы выпутаться из этой карьеры виртуоза" (108, II, *213*). Ей же, годом раньше, он сообщает: "Это фатальное призвание артиста составляет мое несчастье. Жизнь моя иссушена; она сурова и мрачна, как жизнь игрока, и игра, в которую я играю, слишком затянулась. Вы понимаете меня, дорогая Мари? И есть ли у Вас хоть капля жалости ко мне?" (ibid., *159*). О том же самом пишет он в 1844 году Ф. Лихновскому: "То, что называют моим огромным успехом, нисколько не утешает меня в моей внутренней печали" (см. 363, I, *246*).

При таком положении вещей Лист, естественно, часто впадал в мрачное, беспокойное настроение, порой в отчаяние. Он искал забвения в светском разгуле, но после него лишь еще более впадал в уныние, чувствовал, что задыхается. Творчество — вот что было наиболее надежным прибежищем, его спасением, его "путеводной звездой". И он все чаще и чаще задумывался о том, как создать себе нормальные условия жизни, при которых можно было бы творить без помех. Он, конечно, понимал, что такие условия он сможет получить только с прекращением своей виртуозной карьеры; одно с другим было несовместимо. Но как осуществить задуманное? Где найти место для сосредоточенной работы? Наиболее желательным казалось ему возвращение на родину. Родина манила его к себе, и он всячески старался получить там условия для свободного творчества. Еще в 1840 году он пишет в цитированном письме к Шоберу: "Я истосковался, изголодался и мечтаю только о том, чтобы возвратиться в Венгрию. Каждое воспоминание о ней коренится глубоко в моей душе..." (см. 363, I, *77*)[112]. В 1842 году в письме к Иштвану Фаи он сообщает, что поселиться и работать на родине — его мечта. "Ты совершенно прав, дорогой Фаи, — пишет Лист, — когда говоришь, что нигде я не смогу жить и действовать в соответствии с своей волей так, как в Венгрии. И я надеюсь, и даже, хотел бы сказать, уверен, что так оно и будет...

Об этом я писал недавно Лео Фештетичу, которому я многим обязан и чьей дружбой я всегда буду дорожить. Как только для меня найдется в Пеште подходящее место, я незамедлительно прибуду с моим легким багажом и останусь до тех пор, пока вы будете нуждаться во мне и будете хотеть этого" (ibid.). Несколько раз предпринимал он попытки получить на родине такое место, которое могло бы обеспечить ему свободные и подходящие условия для творчества. Но такого места для него в тогдашней Венгрии не нашлось. Угнетателям Венгрии было не до венгерской музыки. Поэтому неудивительно, что как только Лист получил приглашение на постоянную работу в Веймар, он с радостью согласился. Выбора, в сущности, не было.

Итак, две основные причины побудили Листа столь рано отказаться от концертно-виртуозной деятельности: с одной стороны, стремление к сосредоточенному творчеству, с другой — внутренняя неудовлетворенность своей исполнительской деятельностью. К этому еще присоединялось глубокое убеждение, что виртуозную карьеру надо кончать вовремя, что нет ничего хуже, когда артист живет отзвуками своей былой славы, что лучше "внезапная смерть", чем "медленное угасание". "...Артист, — пишет Лист, — завидует Малибран, взявшей с собой в могилу свою красоту, свою славу, свой гений прежде, чем время их разрушило, прежде чем восторги толпы превратились в равнодушное молчание" (291, II, *214*).

Но из того факта, что Лист рассматривал свою исполнительскую деятельность как тормоз для серьезного творчества, нельзя делать вывод, что он в годы концертных путешествий довольствовался лишь творческими крохами.

Годы странствий, и в частности годы концертных поездок, были не только периодом "шумной жизни", бурного брожения, но и эпохой дальнейшего формирования духовного облика композитора, его мироощущения и мировоззрения, эпохой осознания художественных задач. Творческое развитие Листа и в это время шло быстрыми шагами вперед, а параллельно с ним шло расширение и углубление его духовных интересов. Продолжалось и укреплялось знакомство с выдающимися музыкальными и литературными деятелями, художниками и учеными — Г. Берлиозом, М. Глинкой, Р. Шуманом, Р. Вагнером, Ф. Мендельсоном, В. Гюго, Ж. Санд, Ж. Энгром, А. Гумбольдтом. В эти годы, несмотря на исключительную напряженность концертной жизни, Лист по-прежнему много читал. "Божественная комедия" Данте, "Опыты" Монтеня, сочинения Шекспира, Монтескьё, Байрона, Гёте, Гюго — таков далеко не полный перечень книг, которые были неразлучными спутниками его странствующей жизни. Значительное внимание уделял он и произведениям социалистов-утопистов. Вновь перечитывал он работы сен-симонистов (особенно "Письма" Бенджамена Оленда Родрига, которые с давних пор причислял к "великим книгам"; см. 108, I, *62*). К ним прибавились еще и труды Фурье, с которыми Лист впервые познакомился в годы странствий. Многие положения Фурье, в частности анализ коренных пороков современного общества и высказывание о противоречии индивидуальной и коллективной заинтересованности, привлекали его внимание и не раз служили предметом обсуждения в переписке с М. д.'Агу (ibid., II, *34, 35, 38, 40, 42, 385*). Наряду с Фурье читал он также Леру, возможно и Оуэна (ibid., *94, 97, 106, 186* и т. д.). Немало времени потратил он на изучение "Наброска философии" Ламенне. Успевал Лист следить и за новинками журнальной литературы — как художественной, так и политико-экономической. Короче говоря, в годы путешествий и концертных поездок Лист не только был поглощен своими выступлениями и светскими обязанностями, но и развивался духовно. С величайшей жаждой знания, с неудержимой потребностью сильных и глубоких впечатлений шел он навстречу жизни. Он стремился к цели упорно, последовательно, с полным сознанием своих возможностей.

Особенно заметно это в области творческой, которая никогда не выпадала из поля его зрения. Напротив, все время она была предметом его максимальных забот. Где бы он ни был, что бы он ни делал, он всегда, как он сам говорил, "пописывал". И под этим скромным словом скрывались серьезные творческие усилия, часы неустанного труда. Даже одно только простое перечисление того, что было им сделано в годы странствий, показывает гигантский объем его творческого подвига. Десятки,

сотни произведений различных жанров; среди них оригинальные "большие" этюды и этюды по каприсам Паганини, музыкальные зарисовки путевых впечатлений ("Альбом путешественника"), венгерские национальные мелодии и рапсодии, пьесы в танцевальной форме; свыше двухсот транскрипций, обработок и фантазий, в том числе такие, как "Дон-Жуан", "Норма", "Свадьба Фигаро", "Сомнамбула", "Робер-Дьявол", "Гугеноты", песни Бетховена и Шуберта, органные прелюдии и фуги Баха, симфонии Бетховена, Берлиоза; циклы оригинальных песен с такими перлами вокальной лирики, как "Лорелея", "Миньона", "Когда я сплю", "Король жил в Фуле когда-то"; кантата для хора и оркестра; ряд хоров a cappella; наброски оперы "Сарданапал"; наконец, замыслы и частичное осуществление таких крупных произведений, как "Фауст-симфония" и "Данте-симфония", "Пляска смерти", концерты *Es-dur* и *A-dur*. Уже из этого краткого перечня видно, как напряженна была, несмотря ни на какие внешние обстоятельства, творческая работа Листа, как бесконечно обширны и разнообразны были его замыслы, как поднялся, окреп и созрел его творческий гений.

Но особенно заметно становится величие созидательного труда Листа в эти годы, если проанализировать этот труд по существу. Не только как исполнитель, но и как творец, он входил в музыку новатором. Он не просто сочинял, но открывал новые формы; он не просто шел вперед, но и прокладывал новый путь, значительно отличающийся от пути его предшественников как в области оригинального творчества, так и в области обработок и транскрипций. Он создал новый фортепианный стиль, дотоле невиданный, неслыханный и невообразимый, совершил коренной переворот в средствах пианистического изложения. Словом, на все он смотрел глазами творца. Всюду пробовал и искал и не успокаивался, пока не уяснял себе до конца своих новаторских задач и не приводил их к осуществлению.

Вот несколько примеров, характеризующих настойчивость Листа в этом отношении.

Известно, что мысль о музыкальном воплощении впечатлений от путешествий по различным странам и, главное, мысль об издании специальных сборников, объединенных общим заглавием и представляющих собой своеобразный музыкальный дневник путешественника, зародилась у Листа не сразу. Сначала Лист пишет лишь отдельные пьесы, отображающие те или иные жизненные события, коллизии и впечатления. Так, в 1834 году возникает "Лион", первая по времени создания пьеса из задуманного цикла, являющаяся непосредственным откликом молодого Листа на восстание лионских рабочих (эпиграфом к пьесе Лист взял знаменитый лозунг восставших рабочих — "Жить работая или умереть сражаясь"). Затем в 1835—1836 годах Лист пишет бóльшую часть пьес, связанных со швейцарскими впечатлениями, и частично публикует их у различных издателей (см. примеч. 7 к главе 3). Около 1840 года в Париже (у Ришо) выходит в свет сборник из семи пьес ("Лион", "Валленштадтское озеро", "У родника", "Колокола Ж[еневы]", "Долина Обермана", "Часовня Вильгельма Телля", "Псалом") под общим заглавием: "Первый год странствий. Швейцария. Сочинения для фортепиано... Ф. Листа" ("1-er Année de Pèlérinage. Suisse. Compositions pour le piano... par F. Liszt"). Это заглавие не оставляет сомнений в том, что уже в конце 30-х годов, скорее всего в период пребывания в Италии, у Листа возникло название "Годы странствий" ("Années de Pelérinage") и что Лист, обозначив появившиеся пьесы как "Первый год странствий", тем самым указал на свое намерение продолжить работу над циклом (в частности, как это явствует из его переписки, издать сборник пьес, состоящий из музыкальных зарисовок итальянских впечатлений)[113].

Во время путешествий по Швейцарии у Листа возникли еще девять пьес, составивших впоследствии особую группу произведений под названием "Цветы альпийских мелодий" ("Fleurs mélodiques des Alpes"). Эта группа, содержащая обработки швейцарских народных песен (пастушеские песни, мелодии альпийских рожков и т. п.), которые Лист частично заимствовал в сборниках швейцарских народных песен, частично записал сам во время своих странствий, была вскоре издана у Гаслингера, Латта и Кнопа как "Второй год странствий"[114]. В 1842 году все

названные выше пьесы (кроме "Романтической фантазии на две швейцарские темы") появились вместе в одном сборнике (у Гаслингера и Шлезингера) под общим заглавием "Альбом путешественника", ранее уже использованном по отношению к небольшой группе произведений. Этот сборник, в котором Лист словно показывает, как человек в годы странствий изучает чужую жизнь, как с помощью пробретенного опыта он превращает мир внешнего бытия во "внутреннее переживание", подразделяется на три части. В первый раздел, озаглавленный "Впечатления и поэтические переживания" ("Impressions et Poésies"), входят семь пьес (те самые, которые были опубликованы около 1840 года в Париже у Ришо). Второй раздел, получивший название "Цветы альпийских мелодий" ("Fleurs mélodiques des Alpes"), содержит девять пьес, преимущественно на народные темы. В третий раздел, озаглавленный Листом "Парафразы" ("Paraphrases"), включены три пьесы на швейцарские мелодии, которые вышли отдельным изданием еще в 1836 году.

Всем пьесам первого раздела предпосланы поэтические эпиграфы (взятые в основном из "Паломничества Чайльд Гарольда" Байрона), а перед одной из пьес — "Долиной Обермана" — помещен большой фрагмент из романа Сенанкура "Оберман", содержащий характеристику швейцарских пастушеских песен. Всему альбому в целом предпослано специальное предисловие Листа, разъясняющее цели и характер издания и содержащее ряд интересных мыслей о программности (как наиболее плодотворном и жизненном корне музыкального искусства) и выражении национального характера в музыке. Важно, что Лист решительно отказывается видеть в музыке "простую комбинацию звуков"; музыка для него средство выражения самых сокровенных чувств и мыслей человека, своеобразный "поэтический язык, более способный, быть может, чем сама поэзия, выражать все, что выходит за обычные горизонты, все, что ускользает от анализа" (см. 672)[115]. Чрезвычайно существенно также указание Листа, что пьесы, вошедшие в "Альбом путешественника", далеко не исчерпывают всех его замыслов — как осуществленных, так и еще не получивших осуществления. В самом деле, в момент издания Альбома Листом уже были написаны многие из пьес, составивших впоследствии его знаменитый "Второй год странствий" ("Италия"). Путешествие в Италию, предпринятое Листом летом 1837 года и затянувшееся на два года, не только не отвлекло его от работы над задуманным циклом, а напротив, как мы видели, еще больше стимулировало ее: так, в 1837 году возникает первоначальный вариант фантазии-сонаты "После чтения Данте", в 1838—1839 годах, под непрерывным напором свежих впечатлений от красот итальянской природы и особенно искусства, создаются "Sposalizio", "Il Pensieroso" и "Три сонета Петрарки", около 1840 года появляется первоначальная редакция цикла пьес "Венеция и Неаполь". В Италии же окончательно созревает мысль о единстве искусств, которая привела Листа несколько позднее к формулированию основного принципа его творчества: "обновление музыки путем ее внутренней связи с поэзией" (157, III, *135*). Примечательно, что даже в 40-е годы, в эпоху интенсивной концертной деятельности и связанной с ней кочевой жизни, Лист не прекращает упорной работы именно в этом направлении. Он доканчивает и издает "Три сонета Петрарки" (как в фортепианном, так и в вокальном изложении), пишет "Канцонетту Сальватора Розы", продолжает работать над фантазией-сонатой "После чтения Данте". Он отдается по настроению то одной, то другой теме, которые затем уже вплетает в большой круг образов. Он также не раз сообщает о своем твердом намерении вернуться к изданным ранее пьесам (т. е. к "Альбому путешественника") и действительно осуществляет это намерение вскоре после отказа от концертной деятельности.

Так шаг за шагом, с невероятным упорством осуществляет Лист свою новаторскую мысль о создании цикла музыкальных пьес, отображающих странствия художника. Случайные, порой беглые зарисовки тех или иных впечатлений, красот природы постепенно превращаются в музыкально-поэтические шедевры. Все ненужное, нарушающее соответствие музыки с программой, снимается. Единство поэтического и музыкального становится наглядным, ощутимым. Возникают "Годы стран-

ствий", не только фиксирующие, но и обобщающие разрозненные впечатления сквозь призму возвышенного сознания художника.

С не меньшей силой сказалась настойчивость Листа и на его творческой работе над фортепианными транскрипциями. За какие-нибудь 10—15 лет он произвел коренное преобразование в этой области. То, что "прежде считалось незначительным и нисколько не замечательным", что представлялось лишь "поденной работой, на которую не стоит тратить времени", приобрело в его руках художественную весомость"[116]. Лист и теоретически и практически доказал высокую ценность транскрипций, их большую роль для демократизации музыкального искусства, ознакомления широких кругов слушателей с наиболее сложными жанрами. Лист также раскрыл огромную значимость транскрипций для выработки навыков программного инструментального творчества.

Издавна существуют две точки зрения на транскрипцию (обработку и переложение) музыкальных произведений. Некоторые художники (например, Ант. Рубинштейн) считают, что всякое переложение, даже самое талантливое, искажает существо оригинала. Каждая сфера музыкального искусства, по их мнению, имеет свои особенные условия, свои потребности, свои ограничения и не нуждается в каких-либо посредниках. Они равно осуждают как "страсть фортепианных мастеров вкладывать в фортепиано струнные или духовые инструменты", так и стремление перекладывать фортепианные пьесы для других инструментов (см. 765, *87*). В лучшем случае они считают переложения лишь фотографией, подчеркивая тем самым их механический, нетворческий характер.

Лист всегда стоял на противоположной точке зрения. Он полагал, что транскрипция как определенный жанр музыкального искусства имеет полное право на существование. Музыка для него всегда оставалась музыкой, какими бы средствами она ни была передана. Он, конечно, признавал, что каждая сфера музыкального искусства имеет свои специфические особенности, но делал из этого факта иные выводы. Лист считал бесплодным и лишним стеснять деятельность транскриптора, фантазию его всякого рода формальными конструкциями. Он требовал больше свободы и меньше запретов. Процесс перекладывания он считал актом творческим, а не механическим, и отказывался видеть в транскрипции только репродукцию или "окрашивание белой мраморной статуи". Транскрипция, по его мнению, не фотография, а г р а в ю р а, то есть такое произведение, которое, подобно картине, создается по вдохновению.

Точку соприкосновения переложения с оригиналом Лист находит в художественном образе. Для него важна здесь, как и во всем другом, не "буква", а "дух произведения", не формальная сторона произведения, а его сущность — подлинная жизнь, которая в нем скрыта. Можно быть близким до педантичности к оригиналу — и все же исказить его дух, и наоборот, можно далеко отойти от оригинала, но передать то, что всего важнее, — поэтический образ, душевное настроение. Все зависит от дарования и умения транскриптора; хочет ли он того или нет, но в своих переложениях и обработках он создает подобие своей духовной личности: в них он стоит и внешне и внутренне на уровне своего искусства. У слабых, поэтически нечутких и нетонких индивидуальностей обработки всегда будут лишь бледным отражением более яркого оригинала; у сильных — они дадут нечто новое и интересное по сравнению с любым оригиналом. О последнем красноречиво свидетельствуют транскрипции Листа.

Конечно, не всё в транскрипциях одинаково удалось Листу. В одних случаях он разрешал свою задачу — возбуждать иными звуковыми средствами соответствующее поэтическое настроение — с удивительным тактом и чувством меры. Вспомним, например, переложение "Лесного царя" Шуберта, в котором даже такой строгий судья, как Ант. Рубинштейн, не находил ничего лишнего и которое признавал "вполне гениальным" (там же, *90*); в этой транскрипции у Листа на первом плане не звукоподражание (конский топот и прочее), а поэтический образ, само психологическое содержание действия.

Но Лист нередко бывал склонен и к преувеличениям. Стремясь к выявлению поэтического зерна оригинала, он допускал не только перенесение мелодии в другой

регистр и изменение фактуры сопровождения, но и изменения в самой мелодии и даже прибавления к ней. Перекладывая песни Шуберта, Шумана и других, он был постоянно озабочен тем, чтобы заменить отсутствующие в переложении слова песни "наглядностью", "живописностью", "картинностью" изображения. Именно этим вызывались такие значительные изменения (по сравнению с оригиналом), как, например, в "Скитальце" — при словах "es braust das Meer" ("шумит море") — и в "Липе", или прибавление целых каденций, как, например, в "Форели" (2-я редакция), "Погребальном звоне".

Этим же было вызвано и то, что Лист увеличивал в переложении количество "строф" по своему усмотрению: желая усилить поэтическую выразительность, нагляднее представить себе образ, закрепленный в песне словами, он не колеблясь удлинял пьесу, прибавляя к ней одну, а то и несколько "строф" (см., например, "Ты мой покой", "Баркаролу", "Форель" Шуберта).

Оставалось сделать лишь один шаг, чтобы прийти отсюда к такой транскрипции, которая находится на грани с "фантазией". И действительно, мы находим у Листа ряд переложений, в которых он сознательно уходит далеко от оригинала и развивает поэтический образ увлекательно и убедительно, согласно с велениями своей фантазии. Укажем, например, на "Аделаиду" Бетховена, "Монаха" Мейербера или на "Лиру и меч" и "Колыбельную" Вебера.

Несомненно, Лист делал различие между своими строгими и свободными переложениями, между простыми обработками и фантазиями. Об этом свидетельствует хотя бы то, что он ввел ряд новых обозначений для транскрипций. Введение этих обозначений нельзя объяснить только его стремлением ко всему новому; он бы никогда не прибегнул к ним, если б не был убежден в их необходимости.

Всего у Листа мы встречаем семь различных обозначений, четыре из которых, повидимому, употреблены им в области транскрипций впервые: 1) Обработки (Bearbeitungen), 2) Фантазии (Fantasien), 3) Реминисценции (Reminiszenzen), 4) Иллюстрации (Illustrationen), 5) Парафразы (Paraphrasen), 6) Фортепианные партитуры (Partitions de piano, Klavier-partituren) и 7) Переложения (Transkriptionen, Uebertragungen).

Слово "о б р а б о т к а" Лист применяет в двух смыслах. В широком смысле оно означает у него любое приспособление чужих идей к своей индивидуальности; под это понятие у него подходят и свободные оперные фантазии, и редакции произведений других композиторов.

В узком смысле под "обработкой" он понимает более или менее значительное изменение своего или чужого произведения в однородных условиях, без "перевода" его в иную область музыкального искусства. Иногда, впрочем, он называет "обработкой" и переложение сочинения, написанного для одного инструмента (или группы инструментов), на другой; но это понимание не является для него характерным.

Также в двух смыслах употребляет Лист термин "ф а н т а з и я". В широком смысле этим термином он обозначает любое произведение, в котором реальное изображение перемешивается с поэтическим, — произведение, написанное как бы в форме впечатлений от путешествий, природы, искусства (см., например, "Альбом путешественника", "Годы странствий") (см. 156, I, *19*).

В узком смысле слова он называет фантазиями пьесы, в основе которых лежат или народные темы (например, "Фантазия на венгерские народные темы", "Большая концертная фантазия на испанские темы", "Романтическая фантазия на две швейцарские темы"), или оперные мотивы ("Невеста", "Сомнамбула", "Гугеноты"), или темы известных произведений, например "Кампанелла" Паганини. Форма таких фантазий всецело обусловлена выбором и развитием тем.

Под словом "р е м и н и с ц е н ц и я" Лист понимает воспоминание о слышанном чужом произведении (в основном об опере), как бы отголосок этого произведения; по смыслу оно очень близко у него к слову "фантазия". Укажем, например, на реминисценции: "Пуритане" (Беллини), "Норма" (Беллини), "Лючия ди Ламмермур" (До-

ницетти), "Лукреция Борджиа" (Доницетти), "Жидовка" (Галеви), "Роберт-Дьявол" (Мейербер), "Дон-Жуан" (Моцарт).

Под "иллюстрацией" Лист понимает более внешнее, наглядное (иллюстративное) изображение оперного материала, не столь оформленное, как в "фантазиях" и "реминисценциях", и представляющее собой как бы пояснение к опере, например, листовские иллюстрации: "Пророк" (Мейербер), "Африканка" (Мейербер) и др.

"Парафраза" означает у Листа произведение, состоящее из разработанного пересказа какой-либо музыкальной темы, заимствованной из чужого сочинения (в основном также оперы). В качестве примера приведем концертные парафразы "Эрнани" (Верди), "Риголетто" (Верди).

Термином "Partition de piano" (фортепианная партитура) у Листа называется такое переложение произведения, в котором по возможности сохранены все голоса оркестровой партитуры: нет ни сокращений, ни прибавлений (см., например, переложение "Фантастической симфонии" Берлиоза, симфоний Бетховена).

И наконец, под словом "транскрипция" Лист понимает переложение музыкального сочинения — вокального или инструментального — для фортепиано (или для других инструментов), свободную передачу содержания этого сочинения "иными звуковыми средствами". Вспомним, например, транскрипции песен Бетховена, Шуберта, Вебера, Мендельсона, Шумана, Россини, Меркаданте, Доницетти, Шопена. Или транскрипции пьес Давида. Употребляя это слово в более широком смысле, Лист иногда обозначает им произведения, приближающиеся по типу или к оперным фантазиям — таким, как, например, "Дон Карлос" (Верди), или к "фортепианным партитурам" — как, например, увертюры "Вильгельм Телль" (Россини), "Тангейзер" (Вагнер).

Конечно, все это деление обработок и переложений на определенные группы в значительной степени условно. Лист сам никогда не мог определить точно, что следует считать "фантазией", а что "реминисценцией", — что "парафразой", что — "иллюстрацией". Нередко случай склонял его к тому или иному наименованию. Но едва ли можно сомневаться в том, что эти обозначения вносили известный смысловой оттенок (теперь, к сожалению, не учитываемый), а также в том, что слово "transkribiert", введением которого он особенно гордился, выражало у него нечто среднее между более или менее строгой обработкой и свободной фантазией.

Итак, причина столь часто встречающихся у Листа отступлений от оригинала заключалась в стремлении как можно ярче выявить поэтический образ перекладываемого сочинения. Однако в листовских каденциях, вариационных изменениях и т. п. нельзя зачастую не видеть виртуозной прихотливости; идея обработки в виртуозном смысле слова ему никогда не была чужда. При этом всюду мысль его работает в одном направлении: передать поэтическое содержание, настроение оригинала. Как его исполнение является образной "транскрипцией" исполняемого, — в одном случае более строгой, в другом — более свободной, — так и его транскрипция чужого произведения является образным истолкованием этого произведения. И там и здесь под личиной виртуозного блеска можно различить в качестве перводвигателя одно страстное желание — быть поэтом звуков.

Вот почему неправы те, которые постоянно упрекают Листа в нескромности, неоправданных преувеличениях, искажении авторского замысла. Они не понимают самого листовского искусства: они лишь касаются его поверхности.

К тому же они не принимают во внимание, что большинство транскрипций Листа сделано в то время, когда оригиналы их были мало известны. Они забывают, что для пропаганды песен Шуберта и симфоний Бетховена Лист как пианист сделал не меньше, чем многие из певцов и дирижеров, посвятивших всю свою жизнь истолкованию этих великих творений. Своими транскрипциями Лист открыл их Европе; он способствовал широкому распространению этих шедевров и тем самым только возвысил, а не умалил их значение[117].

К оперным фантазиям Листа отношение было несколько иным, чем к прочим "транскрипциям". Даже такой принципиальный противник Листа, как Брамс, признавал за ними огромную ценность, правда, скорее пианистическую, чем художественную. Что же касается Ант. Рубинштейна, то последний прямо говорил, что с оперными фантазиями Листа нельзя поставить рядом ни одно из произведений этого жанра, — а ведь их в свое время было написано немало. Тальберг — и тот не идет в этом отношении ни в какое сравнение с Листом: «...стоит только сравнить фантазии их обоих на темы „Дон-Жуан", чтобы убедиться, какая неизмеримая разница существовала между этими двумя виртуозами. Тальберг — приглаженный, вылощенный, прилизанный, ничтожный, салонный джентльмен (в смысле музыкальном), Лист — поэтическая, романтическая и высокомузыкальная, импонирующая личность (в смысле музыкальном), с длинными волосами, с дантевским профилем, с чем-то подкупающим во всем его существе» (765, *89*).

Это "подкупающее" начало било ключом из оперных фантазий Листа, и мало кто мог противиться его непосредственному опьяняющему воздействию. Смешно было бы обвинять Листа в "чересчур вольном", свободном обращении с чужим материалом; ведь сама эта свобода (выбор тем, сопоставление и развитие) была основным принципом построения новой формы, ведь посредством нее получалось "что-то вроде драматического сколка с одной из прославленных опер" (801, 1, *17*)[118]. Смешно было бы упрекать Листа за его постоянное стремление к контрастно-полифоническому сочетанию готовых оперных тем (сошлемся хотя бы на контрапунктические сплетения тем в "Адском вальсе" из оперы "Роберт-Дьявол" Мейербера или в "Тарантелле" из оперы "Немая из Портичи" Обера); ведь контрапунктирование разных по характеру тем служило важным средством в музыкальной драматургии оперных фантазий. Во всем, что ни делал Лист, он всегда стремился к наиболее рельефному раскрытию драматического своеобразия оригинала. Достаточно сравнить хотя бы несколько его фантазий на темы из различных опер одного и того же автора, например фантазию "Дон-Жуан" и фантазию "Свадьба Фигаро" на темы из одноименных опер Моцарта, чтобы в этом не осталось и тени сомнения. Если в "Дон-Жуане" Моцарта драматическим сюжетом является "трагическая судьба уверенного в себе, неотразимого, всем бравирующего, победоносного Дон-Жуана" (*Яворский*; 861), то в "Свадьбе Фигаро" мы имеем дело с сюжетом совсем иного плана. Соответственно этим замыслам, Лист выбирает совершенно различные по характеру контрастирующие темы: в первом случае — трагическую тему Командора (на ней основано медленное вступление фантазии), шаловливо-грациозную тему дуэта Дон-Жуана и Церлины (ее разработка в форме вариаций составляет среднюю часть фантазии) и полную радости, веселья тему победоносного Дон-Жуана (финал фантазии); во втором случае — изящную тему из арии Керубино ("Вы, которые знаете, что такое любовь, посмотрите, есть ли она в моем сердце"), на которой основана средняя часть фантазии, и маршеобразную тему из арии Фигаро ("Не будешь больше, влюбчивый мотылек, рыскать днем и ночью, смущая покой красавиц"), разрабатывающуюся как во вступлении к фантазии, так и в ее финале. В "Дон-Жуане" искусным сопоставлением трех избранных тем, как бы символизирующих различные стороны (образы) сюжета, Лист достигает поистине редкого музыкально-драматического напряжения: вспомним хотя бы появление грозной темы Командора перед жизнерадостным, искрящимся как шампанское финалом или развитие мыслей дуэта в блистательно оформленных вариациях. В "Свадьбе Фигаро" с помощью темы Керубино Лист изображает женскую интригу, грациозное "завлекание" и легкую, но беспощадную насмешливость; посредством же второй темы (Фигаро) — язвительную услужливость умного и хитрого слуги, умеющего воспользоваться каждым моментом, чтобы доказать свое превосходство: финальная разработка второй темы с полной блеска кодой великолепно передает этот замысел Листа.

К аналогичным выводам можно прийти и путем сопоставления фантазий "Роберт-Дьявол" и "Гугеноты" на темы из одноименных опер Мейербера, "Риголетто", "Трубадур" и "Симон Бокканегра" на темы из опер Верди, "Пуритане" и

"Норма" на темы из опер Беллини, "Лючия" и "Лукреция Борджиа" на темы из опер Доницетти. Всюду Лист схватывает самое существенное в опере, ее основной замысел (напомним хотя бы парафразу "Риголетто", где Лист мастерски использовал тему квартета из последнего акта, представляющую собой драматическую кульминацию, в которой сплелись воедино судьбы главных героев оперы): пианистическими средствами он воплощает в звуках драматические коллизии.

Таким образом, к труду Листа нельзя было не отнестись с уважением. Лист не просто перекладывал те или иные оперные темы, а создавал из них единый художественный организм, причем каждый раз особый — с учетом стилистических особенностей оригинала: различные по стилю материалы порождают и различные средства обработки. Больше того, в ряде случаев (например, фантазии на темы из опер "Невеста" и "Немая из Портичи" Обера или фантазия на темы из оперы "Лукреция Борджиа" Доницетти) он заметно облагораживает, улучшает, возвышает и "усиливает" музыкальное содержание избранных тем. Поэтому спор сразу же был перенесен в иную плоскость. Считать ли оперную фантазию новой художественной формой, не уступающей по своей ценности и значимости другим формам? Считать ли эту форму жизненной по своей природе или лишь вызванной к жизни кратковременной вспышкой гения? Одни полагали, что оперная фантазия — форма достаточно жизненная; что она имеет право на существование, как и всякая другая художественная форма; что в ней ко всем достижениям листовского фортепианного стиля прибавился еще "театральный и драматический элемент"; что в ней выявлены ярче, чем где-либо, "величайшая свобода и субъективность толкования", "контрастность и патетичность выражения". Другие относились к оперной фантазии свысока. Возможно ли, спрашивали они, в блестящей, подчас поверхностной фортепианной пьесе изобразить глубокие страсти героев, общий характер оперы, ее контрасты? Возможно ли развертывать путем сопоставления определенных мелодий целую драматическую картину? И отвечали: нет, опера должна оставаться оперой, как драма остается драмой; и пианисту незачем браться не за свое дело.

Здесь не место решать, кто был прав в этом многолетнем споре. Можно лишь указать, что первую точку зрения, помимо Л. Раман, посвятившей ее обоснованию немало страниц в своей книге о Листе, всячески поддерживали Стасов и Серов, как известно, высоко ценившие оперные фантазии Листа. Этого же взгляда придерживался сам Лист, который в своем личном экземпляре первого тома книги Л. Раман в знак согласия с последней подчеркнул как раз ту фразу, где говорится о праве оперной фантазии на самостоятельное существование и о том, что историческое значение этой новой формы, как бы оно ни оспаривалось, безусловно велико (см. 363, II, *31*)[119].

Пусть говорят, что время решило вопрос не в пользу оперной фантазии и, стало быть, не в пользу Листа. Действительно, все, что было пока сделано в этой области после Листа, выглядит слишком жалким и неубедительным.

Но это еще не значит, что форма оперной фантазии окончательно умерла, и главное, это не дает основания отрицать за ней большое художественное значение для своего времени. Существование лишь одной фантазии на мотивы из "Дон-Жуана", в которой своеобразные законы листовского драматического мышления нашли исключительно яркое воплощение, свидетельствует о величии и этой страницы творчества Листа.

Итак, в годы странствий Лист совершил еще один поистине гигантский творческий подвиг. Своими многочисленными и разнообразными транскрипциями, начиная со строгих обработок органных прелюдий и фуг Баха и кончая свободными оперными фантазиями, он доказал жизненность этого жанра и право его на существование. Он установил ряд новых принципов переложения, которые легли в основание всей транскрипторской практики последующих лет.

Начиная с Листа стало бесспорно, что художественная транскрипция — это искусство, требующее такого же напряженного труда, как и оригинальное творчество. Переложение ни в каком случае не должно превращаться в механический "под-

строчный перевод", автор которого слепо следует за каждой нотой оригинала. Такой метод "автоматического переписывания нот" часто приводит к плохому, неестественному изложению, к неубедительному звучанию, и в результате — к искажению оригинала. Только творческое воссоздание авторского замысла может обеспечить верность транскрипции, ее полноценность. Это требование творческого подхода к переложению следует понимать не только как борьбу против поверхностного, невзыскательного отношения к транскрипторской работе, против взгляда на переложение как на легкий и всем доступный труд, но и как провозглашение художественной специфики транскрипторской работы.

Точку соприкосновения с оригиналом транскриптор должен искать не во внешних, а во внутренних элементах, то есть в художественном образе оригинала. Для транскриптора, как и для исполнителя, должна быть важна не "буква", не формальная сторона произведения, а его сущность — подлинная жизнь, которая в нем скрыта. Задача транскриптора — дать образное истолкование оригинала, воссоздать иными средствами поэтическое содержание, настроение оригинала. Впрочем, отступления от оригинала, по мнению Листа, могут вызываться не только стремлением к выявлению художественного образа; они часто являются неизбежным следствием использования выразительных средств того инструмента, для которого сделано переложение.

Таким образом, следует стремиться не к механическому копированию, а к переложению с учетом всех особенностей новой интрументальной сферы. "Можно сказать, — пишет Стасов, — что есть какой-то акустический обман в способе аранжировки Листа: написано иначе, нежели стоит в партитуре, а получается именно желанный и требуемый эффект. Иной раз не хочется верить своим собственным пальцам, каким образом такая-то фигура при известном расположении ее, и главное при знании, что дать такой-то руке, выходит совсем иначе, чем, по-видимому, должно бы выходить" (801, 1, *18*).

Особенно важно знать, от чего в процессе переложения следует отказываться. Самоограничение есть закон транскрипторской работы: "...именно в том-то все и дело, чтоб понимать художественным инстинктом, что́ надо пропустить, что́ непременно удержать для того, чтоб передавалось настоящее впечатление: словом, должно обладать способностью, подобно портретисту, схватить прежде всего существенные черты лица, определяющие всю физиономию" (там же, *19*)[120].

Наконец, транскриптор должен всегда помнить, что от него зависит как жизнь, так и смерть оригинала. Можно вдохнуть в оригинал новую жизнь, но можно также и умертвить в нем все живое. Между оригиналом и переложением находится личность транскриптора, который неизбежно привносит многое от себя. Но это привнесение не должно сводиться к искажению художественного образа оригинала. Можно по-своему передать различные замыслы и стилевые особенности музыкальных произведений, не прибегая при этом к варварскому насилию над фактурой или сущностью оригинала. Все зависит от дарования и знания транскриптора, от его умения найти основную идею подлинника и подчинить ее воплощению всю свою работу. Стасов справедливо пишет: "Лист... перекладывал чрезвычайно много... следовательно, ему приходилось бороться с самыми разнообразными и разнородными трудностями, и, однако ж, везде у него прежде всего бросается в глаза удивительная верность оригиналу, стремление выразить все оттенки мысли автора" (там же, *19*).

С новаторскими деяниями Листа в области транскрипций были тесно связаны его плодотворные опыты по созданию "Венгерских национальных мелодий" и "Венгерских рапсодий", а также его обработки песен и танцев других национальностей. Путешествуя в качестве пианиста-виртуоза, Лист в меру своих сил стремился воздать должное национальным особенностям стран, в которых находился, и во многих случаях исполнял свои обработки национальных мелодий. Он живо интересовался народными песнями, подчас записывал их прямо на месте, фиксируя все своеобразие и типичные черты их исполнения, и, как правило, сразу же обрабатывал приобретенный материал. Так, в годы странствий возникли его концертные обработки и переложения русских, украинских, чешских, швейцарских, французских, итальянских

песен, наглядно свидетельствующие об исключительной отзывчивости и уважении его к различным национальным культурам. Тогда же им был установлен непосредственный контакт с живой музыкой Венгрии и проделан основной труд по сбору и предварительной обработке того материала, который послужил основой для "Венгерских рапсодий" и всех соприкасающихся с ними произведений. Этой работе сам Лист придавал величайшее значение (он рассматривал ее как "изучение национальных особенностей" музыки своей родины). Именно она является ключом к разрешению проблемы народных истоков листовского творчества в целом (об этом подробно см. в главе 5).

Немалую настойчивость проявил Лист и в создании симфонических и хоровых произведений. Правда, фактические результаты этой работы, если судить по законченным произведениям, как будто невелики. В основном Лист писал произведения для хора с оркестром, такие, как, например, "Торжественная кантата к открытию памятника Бетховену в Бонне", "Четыре стихии" (на слова Отрана), "Титан" (на слова Шобера), "Кузнец" (на слова Ламенне) или для хора a cappella (песни на слова Гервега, Гёте и др.). Но если принять во внимание, что главные усилия Листа в ту пору были направлены в сторону фортепиано (он, например, прямо указывал, что откажется от фортепиано лишь тогда, когда сделает все возможное для его развития[121]), и особенно то, что он только начинал вырабатывать навыки симфонического творчества, то успехи, достигнутые им и в этой наиболее сложной области, представляются удивительными. Ведь почти сразу после окончания концертных странствий, в 1848—1849 годах, он пишет несколько симфонических поэм, в том числе "Прелюды" и "Тассо"; тогда же он заканчивает концерт *Es-dur* и "Пляску смерти", создававшиеся на протяжении ряда лет в период странствий, и перерабатывает концерт *A-dur*, вчерне написанный еще в 1839 году. Все это было бы невозможно без большой подготовительной работы, проделанной Листом заблаговременно.

Примечательно, что Лист в годы странствий думал и о других творческих жанрах. В этот период, в частности, он начал "Сарданапала" (по Байрону) — первый свой опыт в области большой оперы. Работа пошла быстро и успешно, и Лист, видимо, был ею увлечен. В письмах своих он не раз сообщает о различных деталях оперы и даже обсуждает сроки ее постановки[122]. Однако позднее Лист отвлекся от этой оперы другими замыслами и событиями и так и не закончил ее. К тому же оперная форма была наиболее чужда его дарованию; и как он ни старался впоследствии сказать свое слово в этом важнейшем жанре музыкального искусства (он задумывал, например, венгерскую оперу "Янош" и оперу "Жанна д'Арк"), дальше замыслов и мелких набросков дело у него не пошло (о первой см. 158, IV, *420—421, 424, 431, 433, 441*; см. также 78, II)[123].

Все разобранные нами факты творческой биографии Листа неопровержимо свидетельствуют о том, что, несмотря на все рассеяния и приключения своей бурной странствующей жизни, Лист никогда не терял из виду высших интересов искусства. Он не зарыл свое дарование, а, напротив, взрастил его. Именно в этот период сформировались основные принципы его творчества, нашедшие наиболее полное выражение в симфониях, симфонических поэмах и других крупных инструментальных произведениях. Именно в этот период началось его "национальное обучение", которое привело к созданию бессмертной "патриотической антологии" — "Венгерских национальных мелодий" и "Венгерских рапсодий". Именно в этот период был произведен переворот в фортепианном искусстве, открывший новую эру пианизма.

Годы странствий дали Листу множество новых, ярких и сильных впечатлений; они принесли ему огромный запас творческих мыслей и образов, частью тогда же воплощенных в музыке, частью послуживших материалом, использованным позднее. Это важнейший этап в творческий жизни Листа, этап во многом предопределивший все дальнейшее развитие его искусства.

Глава четвертая

НОВАТОР В БОРЬБЕ ЗА ПРОГРАММНУЮ МУЗЫКУ

Веймарский период обычно считают самым счастливым в жизни Листа. Полагают, что Лист как придворный капельмейстер был высоко ценим и щедро осыпан милостями, что он встречал со стороны влиятельных кругов поддержку во всех своих художественных начинаниях, что он работал в первоклассном театре, располагавшем крупными артистическими силами, имел дело с хорошим, большим оркестром и вообще жил спокойно, без помех отдаваясь осуществлению своих творческих планов.

В действительности многое обстояло иначе. Не было ни первоклассного театра, ни хорошего оркестра. Не было сочувствия и понимания. Не было здоровой творческой атмосферы. Повсюду Лист встречал многочисленные препятствия; косность и рутина душили его; каждый шаг давался ему с боем. По-прежнему мелкие дрязги и неприятности отравляли существование, мешали нормально жить и работать.

Начать с того, что после ослепительного Парижа, величественного Рима, красавицы Вены, Лондона, Праги и других европейских столиц Веймар во многом показался ему захолустьем. Там все было грандиозно, поражало своим размахом; здесь — тесно и мелко, все дышало приниженной мещанской покорностью. Лист это почувствовал сразу, когда в ноябре 1841 года впервые прибыл в Веймар. Улицы города были сонны, пустынны. Они оживали только в праздничные дни, когда сюда наезжали жители окрестных селений. В Веймаре насчитывалось всего 12 000 жителей. Фабричного производства не было и в помине; торговля велась крайне слабо. Вся жизнь сосредоточивалась в миниатюрном герцогском дворе, который в своей тупой заносчивости надменно смотрел на простой народ как на низшую касту и самым беззастенчивым образом эксплуатировал и грабил его.

Бурные революционные события 1848 года, потрясшие почти все европейские страны, не внесли существенных изменений в заплесневевшую жизнь города. Правда, и здесь была сделана попытка провозгласить республику; выдвигались требования свободы печати, уменьшения налогов, перемены министерства и другие тому подобные вещи[1]. Однако все это скорее походило на театральное представление, чем на действительную революцию. В то время как в Париже, Вене, Берлине, Праге, Милане и других европейских городах народ отважно дрался на баррикадах за свои права, в Веймаре лишь происходили сравнительно немноголюдные сходки жителей, ограничивавшиеся протестующими возгласами и робкими манифестациями перед дворцом. "Мы, — писал не без иронии Лист, — также имеем немножко революции (un bout de révolution), но эта почва совсем неблагоприятна для бурь и волнений. Нет и следа вулканов..." (108, II, *395*). Так называемые "средние" (бюргерские) классы Веймара лицемерно болтали о свободе, а по существу шли на поводу у реакционного дворянства. Они были трусливы, беспомощны, ограниченны в своем закоснелом филистерстве. Вкусы их все более и более пропитывались мещанским духом. Во многом обрываются связи с великими гуманистическими традициями Гёте, Шиллера и Гердера — художниками, которые некогда жили и творили в Веймаре. Торжествуют идеалы пошленького благополучия; скудость мысли и бедность изобразительных средств приходят на смену яркости и смелости художественных идей.

Театр, в котором предстояло работать Листу, отнюдь не являлся исключением из общего правила. Репертуар его был изрядно засорен; художественное руководство находилось в весьма плачевном состоянии; состав артистов и вспомогательных коллективов (оркестра, хора) оставлял желать лучшего. Достаточно сказать, что оркестр состоял вовсе не из семидесяти пяти человек, как это сообщается в ряде биографий Листа (и в частности, в широко распространенной книге Ги де Пурталеса), а всего лишь из тридцати пяти человек. Хор насчитывал двадцать три человека: десять мужчин и тринадцать женщин. Балетная труппа была представлена только четырьмя артистами: двумя мужчинами и двумя женщинами. Артистический труд оплачивался крайне мизерно. Даже такие выдающиеся музыканты, как Й. Иоахим и Ф. Лауб, бывшие одно время концертмейстерами веймарского оркестра, получали за свою работу весьма скудное вознаграждение[2].

Кажется просто непостижимым, что Лист, после широчайшего размаха своей концертно-виртуозной деятельности, мог в такое бурное и напряженное время избрать своим постоянным местопребыванием именно этот город. Друзья его не раз

удивлялись столь странному выбору, а Вагнер прямо спрашивал: "Как можешь ты жить среди таких мелких интересов, в Веймаре?" (см. 772б, 2, *511*).

Но, как уже было сказано выше, у Листа, в сущности, не было выбора; все попытки его обосноваться в других местах, и в частности на родине, не привели к успеху (см., например, 153, *50, 51*)[3]. Не зная всех подводных течений и интриг веймарского двора, он надеялся найти в этом городе хотя бы покой, столь необходимый ему для сосредоточенной творческой работы. Лист, конечно, не был ослеплен вниманием, которое оказывали ему коронованные ценители искусства и близкая к ним среда, ибо хорошо знал истинную цену этому вниманию. Но он все же надеялся, что ему удастся вернуть Веймару — старейшему центру немецкой национальной культуры, городу Гёте, Шиллера и Гердера, — былое величие. Возможно, что здесь играл роль расчет на помощь гроссгерцогини Веймарской Марии Павловны (сестры Николая I) в получении развода К. Витгенштейн, — от того, как известно, зависел брак Листа с любимой женщиной. Наконец, на решение Листа окончательно переселиться в Веймар мог оказать влияние и некоторый отход его в то время от активной политической жизни. В самом деле, несмотря на открыто выражаемые симпатии к национально-освободительному движению и к революционно настроенным демократическим кругам населения (Лист, например, всем сердцем приветствовал победу народного восстания в Париже, революцию в Венгрии, национально-освободительную войну в Италии, революционные события в Вене и т. д.[4]), он все же остался в стороне от развертывавшихся грозных событий.

Не случайно, например, близкая к Листу Кристиана Бельджойозо, итальянская патриотка, горячо симпатизировавшая народам в их борьбе за свободу, писала ему в 1849 году, после поражения итальянской и венгерской революций:

"Я не сказала Вам, до какой степени королевский дом и аристократия недостойно вели себя в наших последних делах. Я не сказала Вам, до какой степени я их презираю и осуждаю; поистине вид титулованного человека вызывает во мне отвращение. Но что касается итальянского народа, то у меня не хватает слов для похвалы. Он проявил себя преданным, честным, мужественным, смелым, — словом, таким, каким трудно было бы ожидать увидеть его после столь длительного рабства. Правда, мы потерпели неудачу; но возьмем реванш, и этот урок для нас не пропадет даром. Он нас научит доверять только тем, о ком нам известно, что они достойны доверия! Увы, да! Ваша страна в настоящее время потерпела неудачу, так же как и моя, и, как мою, ее предали... Здесь скрыта какая-то ужасная тайна, которую история, быть может, никогда не выяснит. Но каким образом, мой дорогой Лист, Вы не приняли участие в этой борьбе? Разве Венгрия не является Вашей родиной и по существу и по выбору? Разве Вы не заявляли, что Вы — венгр? Я думала, что Вы находитесь по ту сторону Дуная, и беспокоилась, не слыша ничего о Вас... Я знаю, что Вы не принимаете политические дела близко к сердцу; тем не менее что же заслуживает большего внимания, чем установление прав всех, народа и отдельных личностей..." (78, I, *104*).

Не случайно также Гейне весьма язвительно отозвался о Листе в своем известном стихотворении "В октябре 1849" (588, 3, *105*).

И Лист — он выплыл жив и здрав,
Он под родным венгерским небом,
На поле брани не попав,
Убит ни русским, ни кроатом не был.

В крови вся Венгрия, и форт
Последний отдала свобода, —
Но рыцарь Франц — он цел и горд, —
Он держит шпагу в тайниках комода.

Он жив, наш Франц! Под старость лет
Он соберет внучат ватагу
И станет хвастать, храбрый дед:
"Так я лежал и так держал я шпагу!.."

Лист, действительно, дал повод к подобным суждениям; непосредственного активного участия в политической борьбе он не принял. Однако ни Бельджойозо, ни особенно Гейне не подумали о том, что венгерские друзья Листа, зная о его горячем сочувствии свободолюбивым идеям, возможно, сознательно берегли его жизнь; в нем щадили гений, надежду и гордость венгерской музыки; в нем видели человека, драгоценного для Венгрии. Не подумали они также о том, что Лист, оказавшись во время революционных событий 1848—1849 годов вне кровавой схватки, точнее говоря, будучи как бы оттиснутым в сторону различными жизненными обстоятельствами, всеми силами стремился отразить революционные настроения и общее политическое возбуждение в своей творческой деятельности. В его произведениях, относящихся к этому времени, мы найдем не только косвенный (Лист приветствует революцию во имя индивидуальной свободы творческого выражения), но и непосредственный отклик на события революционных дней.

Так, например, в 1848 году он пишет "Хор рабочих" ("Arbeiterchor") для мужского четырехголосного хора, солиста, вокального квартета и фортепиано.

[Гимн труду] Хор рабочих (Arbeiterchor)

В этом произведении, прославляющем людей труда и их борьбу за свободу, Лист выступает как подлинный художник-демократ; он призывает всех, кого "украшает кирка и лопата", не останавливаться на полпути, а докончить начатое революционное дело.

К сожалению, Лист, связанный своим положением придворного капельмейстера, так и не решился на опубликование этого произведения. Уже после того как партитура хора была награвирована у Гаслингера и даже отпечатана в некотором количестве экземпляров, Лист просил издателя подождать с выпуском произведения в свет, "так как временные обстоятельства вносят совершенно ненормальные комментарии в рабочий вопрос" (см. 363, II, *338*). По-видимому, Лист рассчитывал на улучшение ситуации в ближайшем будущем. Но события развертывались иначе; восторжествовали силы реакции, и то, что раньше было возможно сделать с известным риском, стало попросту невозможным; поражение революции и последовавшие за ней цензурные репрессии заставили Гаслингера совсем отказаться от издания этого произведения[5].

В 1848 году Лист пишет свое другое произведение, связанное с революционными днями: "Веселый легион" ("Die lustige Legion") — вокальный квартет для мужских голосов (по желанию с сопровождением фортепиано) на текст поэта и журналиста А. Бухгейма. Это произведение посвящено знаменитому студенческому Академическому легиону, сыгравшему, как известно, немалую роль в революционных событиях в Вене[6]. В популярной, но отнюдь не примитивной форме в нем отражены переживания демократической части студенчества. Оно интересно по замыслу (попытка создать доступное широким массам произведение в жанре, несколько отличающемся от простой массовой песни), богато по использованию средств музыкальной выразительности, мастерски изложено и, главное, свидетельствует о стремлении Листа направить свое творчество в сторону революционной демократии[7].

Наконец, в том же 1848 году Лист создает кантату "Венгрия" — на патриотический текст Ф. Шобера. Здесь сплетаются воедино идеи национально-освободительной борьбы и гуманистические идеи революции 1848 года. Кантата Листа воспевает мужество, отвагу, верность долгу и вместе с тем любовь к человеку. Ее основная поступь — в духе гордого и благородного венгерского марша — не случайна; она как бы отражает поступь революционной Венгрии. Кода — с мощным призывом "Элиен" — глубоко символична: она олицетворяет веру в конечную победу родины.

В 1849 году, вскоре после поражения венгерской революции, Лист, потрясенный неслыханным кровопролитием и крушением надежд на близкое освобождение, в глубокой скорби о своих погибших друзьях пишет "Погребальное шествие" ("Funérailles") и снабжает эту пьесу скупым, но выразительным подзаголовком: "О к т я б р ь 1 8 4 9". Многие биографы Листа, и в частности Л. Раман, пытались замолчать революционную направленность произведения и связать его просто со смертью двух-трех лиц, близких Листу (например, со смертью Шопена и Феликса Лихновского). Однако сам Лист в одном из своих писем к К. Витгенштейн (от 28 сентября 1870 года) прямо указывает, что "Погребальное шествие", так же как и написанная позднее симфоническая поэма "Венгрия", связано с событиями, имевшими место на его родине (см. 158, VI, *266*)[8]. Мы отлично знаем, что происходило в октябре 1849 года в Венгрии. В этом месяце, после того как было окончательно сломлено сопротивление венгров (последние венгерские крепости сложили оружие 27 сентября), началась дикая, кровавая расправа габсбургского правительства с побежденной страной. Венгрия была объявлена на осадном положении. Тюрьмы наполнились арестованными. Бесконечные судебные процессы с жестокими приговорами следовали один за другим. 6 октября в Будапеште был расстрелян граф Лайош Баттиани, бывший одно время премьер-министром венгерского правительства. В тот же день в Араде были казнены тринадцать самых храбрых генералов революционной Венгрии; с некоторыми из них, как и с графом Баттиани, Лист был знаком. По всей Венгрии свирепствовал террор: мужчин и женщин присуждали к смерти, к тюремному заключению, к позорным наказаниям, к публичному сечению. "Погребальное шествие" является непосредственным откликом музыканта-патриота на эти трагические события, причем оно относится не только к тем жертвам революции, которых Лист хорошо знал лично (как, например, графа Баттиани), но и ко всем соотечественникам, павшим от рук палачей в борьбе за свободу и независимость своей родины.

В сущности, "Погребальное шествие" передает картину великого народного горя; грозно и мрачно звучит погребальный звон, который сменяется медлительно-мерным похоронным маршем, как бы выражающим тяжелую поступь целого народа; далее всплывают воспоминания о близких людях, сложивших голову за родину, — задушевные, печальные, словно "вызывающие слезы"; затем в торжествующих звуках фанфар возвещается слава героям и, наконец, снова с огромной силой звучит похоронный марш... Так высказал Лист свою боль по поводу национальной катастрофы, а вместе с тем и боль угнетенных венгров, сохранивших верность своей родине.

Революционные события в Венгрии и их трагическая развязка побудили Листа приняться за свою неоконченную "Революционную симфонию", которая возникла еще в июльские дни 1830 года. Он поручил инструментовать сохранившиеся наброски этой симфонии (Лист называет ее "anonymes Juli-Februar-Monstrum"[9]) Раффу, который неоднократно помогал Листу в подобных случаях, а сам начал работать над своей "величавой темой", освобождая ее от нагромождения случайных и нехарактерных элементов, которые могли бы заслонить сущность изображаемого им социально-исторического события.

Прежде всего он коренным образом меняет план симфонии. Раньше симфония основывалась на чешской, немецкой и французской темах и не имела четкого членения на части, теперь же Лист вводит в нее в качестве основного венгерский элемент и планирует ее как большое пятичастное произведение. Первую часть, по его замыслу, должна была составить "эпитафия героям" ("Héroïde funèbre"), в которой воплощалась бы скорбь всего венгерского народа ("плач о погибших героях революции"); вторую — "Tristis est anima mea" ["Душа моя мрачна"], где, как и в первой части, господствовал бы венгерский элемент. В основу третьей части положены

"Ракоци-марш" и "Марш Домбровского", в основу четвертой — "Марсельеза", пятая часть должна была состоять из второго псалма для хора и оркестра. Характерно, что о немецком элементе, в частности о лютеровском хорале "Ein feste Burg", здесь нет и речи. Лист решительно отказывается от всего, что связано с ним. Взамен он вводит кроме венгерских тем еще польский национальный марш. Это не случайно. Вспомним, что в то время немецкий элемент связывался с Габсбургами, душителями и поработителями Венгрии, что многие венгерские патриоты из ненависти к австрийской камарилье не желали даже изъясняться на немецком языке. Польский же элемент, и в частности "Марш Домбровского", закономерно ассоциировался с национально-освободительной борьбой народов[10]. Не следует также забывать о том, что один из героев польского восстания, генерал Юзеф Бем, был героем венгерской революции, что лучшие представители революционной Венгрии, в том числе и Петефи, видели в поляках своих братьев и союзников в борьбе за национальное освобождение (722, 2, *452*):

В нас две нации соединились,
И какие две! Мадьяр, поляк!
Кто их превозможет, если оба
К общей цели свой направят шаг!

Цель у нас одна: разбить оковы,
Родина, мы скоро сбросим их!
Мы клянемся в том священной кровью
Незаживших старых ран твоих[11].

Таким образом, из симфонии, несколько абстрактно воплощавшей идею единения народов, "Революционная симфония" должна была превратиться в революционно-патриотическую эпопею, в которой венгерский элемент, в соответствии с исторической действительностью, занимал доминирующее место.

К сожалению, Листу и на этот раз не удалось довести до конца свою работу. Была закончена и опубликована лишь одна первая часть (симфоническая поэма "Héroïde funèbre"); остальные части остались в более или менее развернутых набросках[12].

Трудно сказать, что помешало Листу осуществить полностью свой замысел. Возможно, как полагают некоторые исследователи, соединение в одном произведении столь разнородных национальных элементов само по себе представляло трудноразрешимую проблему. То великое и сильное, что народ чувствовал в часы глубочайших лишений и величайшего подъема, вряд ли можно было воплотить в произведении, в котором одна часть основывалась на французских средствах выражения, другая — на венгерских, третья — на польских. Возможно также, что Листа отвлекли в сторону другие, менее сложные замыслы. Но скорее всего и здесь сыграли свою роль противоречивость, сомнения и колебания, свойственные натуре Листа. Благородный и смелый замысел свободолюбивого художника разбился об осторожность придворного капельмейстера.

Отражение некоторых существенных сторон революции мы находим и в произведениях Листа, которые, казалось бы, прямой, непосредственной связи с революционными событиями не имеют. Укажем, например, на "Прелюды", "Тассо" и особенно на "Прометея". Темы социального звучания, а подчас и социального протеста, развертываются в них достаточно широко и, как мы увидим ниже, связываются с одним "лейтмотивом", проходящим почти через всю жизнь Листа, — неукротимым стремлением к свободе. Они порождены самим духом революции, ее эмоциональной атмосферой и неопровержимо свидетельствуют о том, что Лист, хотя и в несколько абстрактной и расплывчатой форме, но искренне, со свойственной ему страстностью, стремился ответить на жизненные вопросы, выдвигаемые реальной действительностью.

Напряженная творческая работа Листа в Веймаре органически сочеталась с кипучей просветительской пропагандистской деятельностью как по линии исполнительской (преимущественно дирижерской), так и музыкально-критической и педагогической. Для него одно не существовало без другого. Ибо и то и другое было порождено новаторскими устремлениями художника, связанными с борьбой за программную музыку.

Первая линия, по которой направлялись просветительские усилия Листа, была оперно-симфоническая. Лист продолжал здесь в несколько иной форме ту великую пропагандистскую работу по выявлению всего нового и передового, которую он вел ранее в качестве пианиста-виртуоза. Уже первые его опыты с постановками опер в Веймарском театре неопровержимо свидетельствуют об этом.

Так, в начале 1849 года он, несмотря на бесчисленные затруднения и прямое противодействие ряда влиятельных лиц, поставил "Тангейзера" Вагнера (это было второе представление оперы после не очень удачной премьеры в Дрездене). Постановка "Тангейзера" явилась подлинным триумфом Листа. Вагнер, присутствовавший на одной из оркестровых репетиций оперы, писал: "Впервые я испытал совершенно новое, согревающее душу ощущение. Лист управлял оркестром, и по тому, как он вел музыкальную часть моей драмы, я почувствовал, что понят и воспринят по-настоящему" (565, 2, *197*)[13].

Затем, в 1850 году, последовал "Лоэнгрин", представлявший еще больше трудностей для музыкального и сценического воплощения. "Лоэнгрин" шел на оперной сцене впервые; путем настойчивой работы Листу удалось добиться превосходного исполнения, которое принесло Вагнеру европейскую известность. В 1853 году был поставлен "Летучий голландец", также имевший большой успех. Лист делал все возможное, чтобы закрепить оперы Вагнера в репертуаре театра. Он предпринимал самые решительные меры с целью улучшения сценической постановки опер, увеличения состава оркестра и хора и т. п. Он намеревался поставить еще и "Золото Рейна" (из "Кольца нибелунга"); но огромные расходы, связанные с постановкой этой оперы, заставили его отказаться от своего плана. Наряду с музыкальными драмами Вагнера Лист ревностно пропагандировал музыкально-сценические произведения Берлиоза и Шумана. Так, 20 марта 1852 года был поставлен "Бенвенуто Челлини" Берлиоза, опера, которую Лист высоко ценил и которая потерпела полное фиаско в Париже в 1838 году. 13 июня 1852 года Лист впервые исполнил (в сценическом оформлении) "Манфреда" Шумана, а несколькими годами позже поставил единственную оперу Шумана "Геновеву", которую он, как и "Бенвенуто Челлини", чрезвычайно любил, называя ее «музыкальной сестрой „Фиделио“». Из других опер, поставленных Листом впервые на веймарской сцене, заслуживают упоминания "Фауст" Шпора (24 октября 1852 года), "Сибирские охотники" Ант. Рубинштейна (9 ноября 1854 года) и "Багдадский цирюльник" Корнелиуса (15 декабря 1858 года); последней оперой Лист закончил свою капельмейстерскую деятельность в Веймарском театре[14].

Не менее настойчиво пропагандировал Лист классические и романтические оперы, уже шедшие ранее на сцене Веймарского театра. Так, им были возобновлены "Дон-Жуан" и "Волшебная флейта" Моцарта, "Ифигения в Авлиде" Глюка (поставленная в обработке Вагнера), "Фиделио" Бетховена, "Пуритане", "Норма" и "Капулети и Монтекки" Беллини, "Лючия ди Ламмермур" Доницетти, "Водонос" Керубини, "Ричард Львиное Сердце" Гретри, "Вильгельм Телль" и "Отелло" Россини, "Немая из Портичи" Обера, "Роберт-Дьявол" Мейербера, "Весталка" и "Фернанд Кортец" Спонтини, "Эврианта" Вебера и другие. В общей сложности Лист поставил в Веймаре сорок три оперы, из которых больше половины принадлежало еще живущим композиторам. В то время это было неслыханным делом. И оно было под силу только такому титану, каким был Лист.

Исключительный размах и неиссякаемую энергию проявил Лист и в другой сфере своей капельмейстерской деятельности — концертно-симфонической. Он и здесь прежде всего заботился о том, чтобы знакомить публику с классическими шедеврами музыкальной литературы и новейшими сочинениями современных композиторов. Он горячо пропагандировал симфонические произведения Бетховена (под его управлением были исполнены все симфонии Бетховена), Шуберта, и в то же время он уделял максимум внимания новым прогрессивным произведениям, особенно сочинениям Берлиоза, Глинки и Шумана. Берлиоз и Шуман занимали в программах его концертов доминирующее положение; можно сказать без преувеличения, что почти все написанное ими и представлявшее тот или иной интерес исполнялось в Веймаре. Кроме

упомянутого выше "Бенвенуто Челлини" под управлением Листа исполнялись "Фантастическая симфония", "Гарольд в Италии", "Ромео и Юлия", "Осуждение Фауста", "Детство Христа", "Лелио", увертюры "Король Лир", "Веверлей", "Римский карнавал", "Тайные судьи" Берлиоза. Из сочинений Шумана Лист дирижировал кроме "Манфреда" (первое сценическое исполнение которого состоялось по желанию композитора 13 июня 1852 года) и "Геновевы" "Фаустом", ораторией "Рай и Пери", симфониями *B-dur* и *d-moll,* увертюрой "Мессинская невеста". Из сочинений Глинки под управлением Листа исполнялись "Камаринская" и "Арагонская хота", которую Лист особенно высоко ценил. В этих же симфонических концертах Лист дирижировал многими произведениями Ант. Рубинштейна, Вагнера (увертюры "Тангейзер", "Фауст" и др.), Литольфа, Раффа, Гаде, Гиллера, а также своими собственными сочинениями, написанными в Веймаре (например, "Фауст-симфонией", "Тассо", "Прелюдами", "Прометеем", "Мазепой", "Что слышно на горе", "Битвой гуннов", "Орфеем"). Кроме того, Лист руководил всевозможными праздничными представлениями-концертами, часто устраивавшимися в ту пору в Веймаре (в честь Гёте, Гердера, Шиллера и др.), и выезжал неоднократно на гастроли в другие города — для участия в различных музыкальных фестивалях (например, в Карлсруэ в 1853 году, в Вене в 1856 году и в Аахене в 1857 году), а также в разовых симфонических концертах. Изредка выступал Лист и как солист — пианист и органист. Так, в феврале 1855 года он играл в Веймаре свой концерт *Es-dur* (дирижировал Берлиоз), а несколько позже в Лейпциге исполнял партию органа в "Ave Maria". Если учесть, что помимо непосредственного исполнения огромного количества произведений Лист успевал еще просматривать массу новых сочинений (оперных, симфонических, камерных) известных и неизвестных композиторов, желавших получить от него отзыв, а заодно совет и поддержку, то его деятельность как исполнителя-пропагандиста представится еще более значительной.

Кипучая натура Листа не удовлетворялась и этим. Лист стремился не только исполнить произведение, но и содействовать печатным словом его дальнейшему распространению. Вот почему Лист, до предела занятый творческой и исполнительской работой, находил время для создания ряда литературных статей. Почти все статьи и книги веймарского периода по своему содержанию непосредственно связаны с его усилиями по пропаганде наиболее значительных оперно-симфонических и камерных произведений. Они как бы отражают поступательный ход его просветительской деятельности. Мы найдем среди них и статьи об операх Вагнера — как поставленных на веймарской сцене, так и предполагавшихся к постановке ("Тангейзер и состязание певцов в Вартбурге", "Лоэнгрин", "Летучий голландец", "Золото Рейна"), и статьи об операх и театральной музыке других композиторов (например, «Об „Орфее" Глюка», «О „Фиделио" Бетховена», «Об „Эврианте" Вебера», «Об „Эгмонте" Бетховена», «О „Сне в летнюю ночь" Мендельсона», «О „Роберте-Дьяволе" Мейербера», «Об „Альфонсо и Эстрелле" Щуберта», «О „Немой из Портичи" Обера», «О „Монтекки и Капулети" Беллини», «О „Белой даме" Буальдье», «О „Фаворитке" Доницетти»). Мы обнаружим среди них и работы о программном симфонизме («Берлиоз и его симфония „Гарольд"»), и монографические очерки о композиторах, чье творчество Лист неустанно пропагандировал ("Шопен", "Роберт Шуман"), и, наконец, целый ряд статей, связанных с той или другой стороной многогранной деятельности Листа ("Джон Фильд и его ноктюрны", «Маркс и его книга „Музыка XIX столетия"», "О Полине Виардо-Гарсиа", "Клара Шуман", "Критика критики. Улыбышев и Серов", "По поводу учреждения общества Гёте в Веймаре", "Моцарт. К столетию со дня рождения").

К сожалению, то обстоятельство, что большинство этих литературных трудов было написано Листом совместно с Каролиной Витгенштейн (факт, игнорировавшийся во многих биографиях Листа), не могло не отразиться так или иначе на их содержании. Наряду с превосходным обоснованием и яркой защитой принципов программной музыки, последовательным раскрытием тезиса о подчиненности музыкальной формы содержанию, беспощадной критикой формализма, четко выраженным отрицательным отношением к ремесленничеству, подчеркиванием благотворности тесной

связи музыки с другими искусствами, изложением задач прогрессивной критики и плана реформы оперного театра, интереснейшим конкретным музыкальным анализом и другими суждениями, исходившими, несомненно, от самого Листа, в них имеется немало путаного и противоречивого, а подчас и просто неверного. Когда мы читаем, например, что "чувство само по себе живет и светит в музыке без посредства образного перевоплощения" (291, IV, *108*), то сразу же замечаем несвойственный Листу характер этого тезиса. Последний не только противоречит другим высказываниям Листа (как раз подчеркивающим чувственно-конкретную образность музыкального искусства), но и находится в решительном несоответствии со всей его творческой и исполнительской практикой (основанной как раз на "образном перевоплощении"). Точно так же совершенно несвойственны Листу рассуждения о нетворческом характере науки (в противоположность творческой природе искусства), о недостаточности "средств разума"; Лист был далек от мысли отрицать роль творческого элемента в науке; он лишь подчеркивал особый характер искусства (искусство — как бы вновь созданный мир). Еще более вмешательство Каролины Витгенштейн — в то время самого близкого Листу человека — сказывается, например, в таких изречениях: "В Древней Греции единение поэзии и музыки было столь тесным, что стихотворение и песня как равнозначные понятия имели общее название: эпос подразделялся на песни". Или: "Какое другое искусство (речь идет о музыке. — *Я. М.*) указует своим служителям небо, где, исполненные любви, парят ангелы, какое искусство проносится с ними в колеснице пророка Ильи через сферы экстаза" (ibid., *108* и. д.). Мы не говорим уже о тех разделах литературных работ Листа, которые явно написаны не Листом, а К. Витгенштейн, таких, например, как разделы о польских нравах и обычаях, о польских женщинах в книге о Шопене, раздел о евреях в книге "Цыгане и их музыка в Венгрии", — а ведь именно из-за этих разделов Лист имел немало неприятностей. К. Витгенштейн считала своим долгом помогать Листу в его литературном труде и тем самым сохранять ему время для самого главного — музыкального творчества. Ею бесспорно руководили благородные побуждения. Но ради них она беззастенчиво развивала его мысли, обрамляла их всевозможными словесными украшениями по собственному вкусу (надо сказать, отнюдь не безупречному!) В результате содержание статей Листа замутнялось, обрастало ненужным словесным шлаком, форма статей разрыхлялась из-за бесцельных, бесполезных вставок и т. д. П. Корнелиус, который был переводчиком этих статей с французского языка на немецкий, — статьи обычно писались по-французски, публиковались же на немецком языке, — подчас испытывал муки в процессе своей неблагодарной переводческой работы: он отлично понимал, чего стоили словесные дополнения и украшения К. Витгенштейн (которые он иначе не называл, как "пустой фразой", "хламом"), но избавиться от них в переводе никак не мог, так как К. Витгенштейн ревностно следила за их судьбой. Лист также, вероятно, сознавал, что К. Витгенштейн часто разжижала его мысли и предавалась словесным излишествам, но почти всегда ей уступал либо возражал очень вяло и неохотно. Лишь один раз, когда К. Витгенштейн, воспользовавшись его отсутствием в Веймаре (Лист уехал на несколько недель в Готту для работы над оперой герцога Эрнста), дописала, точнее сказать, заново написала, статью «Об „Эгмонте“ Бетховена», да так, что от основных его мыслей остались крохи, Лист, прочтя присланную ему рукопись, не выдержал: «Не браните Вы меня, — писал он ей в марте 1854 года. — Не сердитесь на меня 300 миллионов раз, любимая, но статья об „Эгмонте“ не должна появиться в свет до моего возвращения в Веймар: я могу еще сделать ряд значительных и много побочных замечаний. Все, что связано с Гёте, для меня особенно опасно» (158, IV, *182—183*). И далее в этом же письме, возражая против пространных рассуждений об интеллектуальном и материальном прогрессе музыки, он пишет, что в подобных случаях, как и в других, неплохо было бы вспомнить слова Буало: "Кто не может себя ограничивать, никогда не сможет хорошо писать" (ibid.). Однако К. Витгенштейн не посчиталась и с этими столь мягкими возражениями Листа: многие ее рассуждения так и остались в опубликованном тексте.

Надо ли упоминать еще о том, сколь пагубно все это отражалось на самом стиле статей, который своей напыщенностью и многоречивостью не раз вызывал справедливые упреки в витиеватости и склонности к фразерству[15]. В силу сказанного статьи, опубликованные Листом в веймарский период, приходится читать с еще большей осторожностью, чем статьи молодого Листа, ибо они отражают основные положения листовской эстетики сквозь призму мыслей мистически настроенной женщины, а в некоторых частностях представляют попросту плод ее литературной фантазии. Лишь немногие их этих статей, такие, как, например, «Маркс и его книга „Музыка XIX столетия“», избежали печальной участи и содержат мысли Листа в чистом, а не в приукрашенном и разбавленном виде. Тем большее значение приобретают они как источник наших сведений о взглядах Листа на искусство и на роль его в развитии общества.

Свои новаторские идеи Лист также стремился распространять и путем педагогического воздействия. Даже во время самых напряженных моментов своей творческой и капельмейстерской деятельности он не переставал давать уроки. Со всех сторон стекались к нему юные музыканты. И он почти никому не отказывал, причем занимался со всеми бесплатно. Среди его учеников в первый веймарский период мы видим Ганса фон Бюлова, Карла Таузига, Франца Кролля, Диониса Прукнера, Карла Клиндворта, Франца Бенделя, Ганса фон Бронзарта, Ивана Нейлисова, Юзефа Венявского, Александра Винтербергера, Рудольфа Виоле, Саломона Ядассона, Августа Рейсмана, Юлиуса Реубке, Теодора Ратценбергера, Роберта и Софию Пфлугхаупт, Марфу Сабинину, Ингеборг Старк, Агнессу Стрит и др.[16] У него часто гостит Антон Рубинштейн, который пытливо присматривается к его работе и пользуется его советами.

Вообще дом Листа был охотно посещаем самыми разными лицами. Одних привлекала возможность услышать игру великого виртуоза (в домашней обстановке Лист по-прежнему никогда не отказывался играть), других — удобный случай получить творческий совет и помощь, третьих — обаяние личности Листа, гигантская мощь его духа, четвертых — атмосфера дома, где внимательно следили за всем новым в области музыки, литературы и живописи и горячо обсуждали насущные вопросы искусства. За несколько лет у Листа побывали Сметана, Серов, Одоевский, Вагнер, Брамс, Берлиоз, Алексей Толстой, Каролина Павлова, Фридрих Геббель, Ганс Христиан Андерсен, Джордж Элиот, Фанни Левальд, Вальтер фон Гёте, Александр фон Гумбольдт, Карл Гуцков, Генрих Гофман фон Фаллерслебен, Беттина фон Арним, Карл Фарнгаген фон Энзе, Эмануэль Гейбель, Мориц Швинд, Вильгельм фон Каульбах, Адольф Менцель, Эдуард Генаст, Отто Рокетт, Петер Корнелиус, Франц фон Шобер, Йожеф Иоахим, Людвиг Шпор, Эде Ремени, Клара Шуман, Анри Литольф и многие другие. Даже те музыканты и писатели, которые отнюдь не являлись друзьями Листа и в целом мало сочувствовали его новаторским устремлениям, навещали его, а подчас и пользовались его гостеприимством в течение сравнительно длительного времени (например, в июне 1853 года у него около трех недель прожил Брамс)[17].

Такое интенсивное и поражающее многообразием связей общение с людьми, естественно, требовало соответствующих домашних условий. Создание этих условий было для Листа необходимостью.

Лист жил в самом конце города, на возвышенности, в трехэтажном доме, окруженном большим тенистым садом. На каждом этаже дома находились специальные музыкальные комнаты. В музыкальной комнате первого этажа стояли венский рояль и ряд пультов (эта комната предназначалась для исполнения камерной музыки). На одной из стен комнаты висела подлинная маска Бетховена, вокруг которой располагались медальоны Берлиоза, Вагнера, Роберта и Клары Шуман; на другой стене были помещены три рисунка художника Генелли. Над дверьми комнаты висел рисунок Беттины фон Арним: ангел, который кует на нотном стане слова: "Элиен, Франц Лист!" (рисунок этот, по свидетельству современников, не отличался вкусом). В комнате находилась также часть нотной библиотеки Листа, включавшая в себя большое число музыкальных произведений, посвященных и преподнесенных Листу. Настежь открытая дверь соединяла эту комнату с большим богато убранным и декорированным помещением, в котором размещалась ценнейшая коллекция оружия, множество драгоценных трубок, табакерок, тростей и тому подобных вещей — все подарки, полученные Листом во время концертных поездок. Здесь же находились модель статуи веймарского герцога Карла Августа (работы скульптора

Эрнста Гёнеля) и портрет одного из близких друзей Листа князя Феликса Лихновского. На втором этаже дома находились так называемые "общественные помещения". В комнате-библиотеке, содержавшей большое количество книг, стояли два рояля — Эрара и Бродвуда (Broad-wood), из которых последний принадлежал Бетховену и был подарен Листу венским нотоиздателем Шпиной[18]. К этой комнате примыкала убранная в восточном стиле большая угловая комната, в которой висели три картины художника Ари Шеффера: известный портрет Листа, относящийся к 1837 году, портрет дочери Каролины Витгенштейн Марии Витгенштейн и картина "Три волхва", где в лице одного из волхвов был изображен сам Лист (по свидетельству многих современников — это одно из лучших и наиболее характерных изображений Листа). Далее на втором этаже помещались столовая и так называемый "зеленый кабинет", который был оборудован К. Витгенштейн наподобие маленького музея. В этом кабинете находились многочисленные портреты, бюсты, барельефы и медальоны Листа, принадлежавшие кисти и резцу выдающихся художников, а также ряд драгоценных вещей, полученных Листом в подарок в различных странах мира. Здесь также хранилось исключительное по своей ценности собрание музыкальных автографов, в том числе автографы И. С. Баха, Гайдна, Моцарта, Бетховена, Берлиоза, Вагнера. На третьем этаже, который непосредственно занимал сам Лист, находилась главная музыкальная комната. В центре ее стоял (начиная со второй половины 1854 года) большой рояль с педалями, построенный специально по заказу Листа и совмещавший в себе фортепиано и гармониум (на этом имевшем несколько клавиатур инструменте можно было получить самые разнообразные колористические эффекты — как фортепианные и органные, так и оркестровые)[19]. Рядом с этим "роялем-исполином" находились два обыкновенных рояля фирмы Эрар, а несколько поодаль, у стены, стоял спинет, некогда принадлежавший Моцарту. На третьем же этаже, помимо нескольких гостиных, находились рабочая комната Листа и его спальня. Рабочая (так называемая "голубая") комната окнами выходила в сад; она была обставлена очень просто. В углу ее стоял рояль фирмы Буасело (Boisselot); рядом с роялем, у стены — бюро и маленький столик с песочными часами. Над столиком висел превосходный эстамп Дюрера "Меланхолия". Около окна находился письменный стол, на котором стояла картина: "Святой Франциск, шествующий по волнам". В комнате еще размещались книжный и нотный шкафы, диван для отдыха и ряд мелких вещей, необходимых Листу для работы.

Таковы были условия, созданные усилиями близких Листу людей, и прежде всего неустанными заботами К. Витгенштейн. Казалось, эти условия как нельзя лучше соответствовали устремлениям Листа; они предоставляли ему полную возможность спокойно, сосредоточенно творить и в то же время общаться с весьма широким кругом лиц. Казалось, все было предусмотрено и сделано для успешного осуществления Листом своих новаторских задач, для распространения "нового направления" в музыке. Но, к сожалению, так было только у него в доме. Как только выходил он на более широкую арену, так сразу же ему приходилось сталкиваться со всевозможными затруднениями. Он тратил бездну времени на хлопоты, прошения, ходатайства, но все это обычно кончалось неудачей. Почти все его предложения по улучшению музыкально-театрального дела в Веймаре — предложения разумные, тщательно продуманные и в конечном счете связанные с благородными просветительскими намерениями — встречали решительное противодействие со стороны реакционных придворных кругов и подчиненной им дирекции Веймарского придворного театра. Так, например, в октябре 1851 года Лист, обеспокоенный всерьез слабым составом оркестра и крайне мизерной оплатой труда, потребовал:

"1) установления пенсий семи оркестрантам; 2) замещения этих вышедших на пенсию оркестрантов другими путем привлечения в состав оркестра новых музыкантов (или путем выдвижения старых музыкантов); 3) пополнения состава оркестра следующими инструментами (путем приглашения нужных для этого лиц): вторым тромбоном, третьим тромбоном, бас-кларнетом, тарелками, треугольником, большим барабаном, первой вентильной валторной, второй вентильной валторной, арфой, органом; 4) приобретения новых инструментов, и прежде всего: двух тарелок, треугольника, бубна; 5) налаживания прочной связи с городскими музыкантами с целью привлечения в оркестр вспомогательных музыкантов, которые не только должны присутствовать на каждом представлении, но и быть на каждой репетиции"[20].

На эти минимальные требования Листа, продиктованные самой жизнью, последовало знаменательное заключение, что удовлетворить их "не представляется возможным" и что нужно довольствоваться "имеющимися музыкантами и инструментами". И так было каждый раз, когда Лист о чем-либо просил. С ним соглашались, но тут же

любезно заявляли, что это "вне возможностей". Листу оставалось лишь всеми силами совершенствовать тот небольшой коллектив, которым он руководил. Можно сказать, что он делал с ним чудеса. Он не только готовил сложнейшие спектакли, но и учил, воспитывал оркестр, хор и солистов, отдавая им много драгоценного своего времени. Он настойчиво развивал их вкус, образовывал их, стремился максимально повысить общую культуру Веймарского театра. Однако и в этом направлении Лист наталкивался на упорное сопротивление музыкальных ретроградов.

Еще печальней обстояло дело с предложениями Листа по коренному преобразованию оперно-театрального дела в Веймаре. Исходя из необходимости популяризации лучших произведений музыкального искусства, а также воспитания художественных вкусов народа, Лист выдвинул проект коренной реформы оперного театра. В этом проекте он, учитывая необходимость пропаганды передовых художественных идей, воплощенных в новаторских (подчас еще не изданных) произведениях, поставил вопрос о руководстве Веймарским театром "с позиций искусства". Больше внимания художественным запросам народа, просвещению широких масс слушателей — таково его решающее требование.

"Дабы утвердить на нашей сцене искусство, сделать его пребывание на ней естественным явлением, необходимо энергично поддерживать следующие три основных принципа:

1) более разумный и истинный пиетет в отношении шедевров прежних эпох, нежели это нам показывает опыт. И как следствия этого: розыски всех вариантов, всех новейших и лучших переводов, редких редакций, удачных и целесообразных поправок; — постановки шедевров, незаслуженно подверженных забвению; — прекращение беспорядочных, лишенных всякого плана постановок знаменитых опер мастеров прошлого; — при их возобновлении не должна иметь места небрежность, как если бы старались свалить с себя неприятную обязанность, — обращение, представляющее собой скорее клевету на выдающихся мастеров, нежели свидетельство уважения к ним; — исполнение подобных произведений в такой последовательности, при которой одно помогает уяснить другое, благодаря чему публика воспитывается и делается способной к более глубокому пониманию, к постижению художественного идеала, мерещившегося этим композиторам; но главным образом: никаких постановок этих мастерских произведений без достаточных для этого сил, без вполне удовлетворяющего распределения ролей, короче говоря, без возможности сделать это с честью... чтобы не быть вынужденным ожидать насмешливых улыбок тех, кто где-либо в другом месте присутствовал на удовлетворительных их исполнениях.

2) Деятельная, постоянная и добросовестная забота о разучивании произведений, одобренных современностью. Отсюда требования: планово, беспристрастно чередовать лучшие произведения итальянских, французских и немецких мастеров, без предубеждения против того или другого жанра, без изъятия той или другой школы; — усерднее стремиться посредством прилежнейшего разучивания выделить, подчеркнуть в этих постановках самым решительным образом характеризующие их художественные достоинства, придать им более благородный облик, нежели это имеет место в таких театрах, где подобные произведения ставятся лишь потому, что они в данное время модны, что они "делают сбор", и где слишком часто ограничиваются при этом лишь ловко составленной театральной афишей; — браться за новое произведение, как только оно появилось, дабы не преподносить его в качестве новинки тогда, когда оно уже повсюду закончило свою карьеру; подобного рода банальное подновление мумий может иметь лишь тот результат, что занимающаяся этим сцена дискредитирует себя во мнении всех.

3) Постоянное, неограниченное гостеприимство в отношении неизданных произведений, которых ожидает будущность и которые выделяются заслуживающими внимания особенностями, даже если таковые наличествуют лишь частично, независимо от того, знаменит автор или неизвестен, с севера он Германии или с юга, с запада или с востока, принадлежит ли он к нашему полушарию или к другому; следовательно: сохранение инициативы относительно новых произведений, сочувственный и внимательный прием молодых талантов, одобрение их и постановка их произведений при благоприятных обстоятельствах; — кроме того, не только мимолетное знакомство, но близкое общение со всеми значительными драматическими талантами с почетным представлением им возможности проявить себя на нашей сцене; — строгий запрет и изгнание всего рассчитанного лишь на внешний эффект, что заставляет только краснеть искусство; — настойчивое, обоснованное исключение всякой вульгарной продукции, которой даже подлинно даровитые артисты не пренебрегают, чтобы добиться успеха и преимуществ, унижающих их достоинство.

Сознательным и строгим выполнением приведенных выше трех пунктов была бы воздана должная справедливость искусству как прошлого, так настоящего и будущего" (291, III, *25—27*).

Несмотря на неоднократные предостережения Листа от того, что все попытки, сделанные в ином направлении, приведут лишь "к жалкому прозябанию" Веймарского театра и окончательно низведут его "до положения захолустного театра", предложения Листа остались на бумаге. К ним отнеслись как к своего рода чудачеству. "Пусть говорит и пишет, все равно ничего он не сможет изменить" — так рассуждали придворные круги. А как только Лист пытался хотя бы частично проводить в жизнь намеченный план, ему сразу же начинали мешать. Оппозиция новаторским устремлениям Листа не дремала; к тому же она была хорошо организована. Правда, Лист был настойчив. Когда ему не удавалось чего-либо сделать самому, он пытался убедить театральную дирекцию в необходимости соответствующих действий, просил, унижался, хлопотал, писал министрам, герцогу и герцогине, пытаясь растолковать всем этим ограниченным людям, что положение, в котором находится Веймарский оперный театр, нетерпимо, что им руководят неправильно и что "так дальше продолжаться не может". Но все было напрасно. Листа вежливо принимали, не менее вежливо ему отвечали, но его не слушались. Чем, как не явным пренебрежением к выдвинутым им предложениям, можно объяснить, например, тот факт, что на сцене Веймарского театра как раз в момент наивысшего размаха капельмейстерской деятельности Листа увеличилось (как бы в противовес его новаторским начинаниям) количество представлений не только художественно слабых, но и попросту не имеющих ничего общего с искусством. Вот несколько характерных примеров. 8 февраля 1854 года, за неделю до постановки "Орфея" Глюка, в театре была объявлена "гастроль знаменитого карлика адмирала Тома Пуса". В программе значилось: "Кораблекрушение адмирала Тома Пуса в Китае. Комическая пантомима. В заключение: Королевский паштет. Пантомимическая шутка, исполняемая Томом Пусом". 12 декабря 1854 года, вскоре после "Альфонсо и Эстреллы" Шуберта и "Сибирских охотников" Рубинштейна, в театре состоялось представление под названием: "Египетский волшебный дворец с тремястами серебряных и золотых предметов. Большой показ тайного египетского колдовства профессором Адольфом Бильзом из Афин". 13 апреля 1855 года, на четвертый день после премьеры "Геновевы" Шумана, была показана "Академия М. Г. Сафира для друзей невольного юмора". В программе: «Декламация „Венец любви и славы" М. Г. Сафира, затем концертино для тромбона». 6 мая того же года, за три дня до празднования пятидесятилетия со дня смерти Шиллера, в театре выступала "мадемуазель Бенита Анкиме, парижская фокусница", которая показывала публике "фокусы совершенно нового рода" (см. 363, I, *127*). Подобные "репертуарные новинки" приводили Листа в бешенство. Со "скрежетом зубовным" нападал он на администрацию театра, доказывая, что она занимается профанацией искусства, но все его гневные тирады ни к чему реальному не приводили. Не меньшие страдания причиняло ему вошедшее в практику сочетание в одном концерте (или в одном театральном представлении) серьезного художественного произведения с легковесным сочинением или зрелищем, сочетание, порой превращавшееся в полнейшую безвкусицу. Характерно, например, следующее газетное сообщение: "Истинное художественное наслаждение получили слушатели от концерта под управлением придворного капельмейстера Листа. В заключение во всем великолепии были показаны фонтаны царского увеселительного дворца в Петергофе". Еще более странной выглядит программа представления 11 февраля 1850 года: "Путь через окно" Скриба. 8-я симфония Бетховена, под управлением господина придворного капельмейстера, доктора Листа. "Домашняя челядь", комическая опера Фишера (ibid., *128*).

И все это Лист должен был сносить, ибо не имел достаточно сил и власти, чтобы вмешиваться в репертуарную политику веймарских правящих кругов.

Не менее прискорбно было и то, что буржуазно-аристократическая публика Веймара совсем не понимала новаторских устремлений Листа. Те произведения, которые он впервые ставил на оперной сцене или впервые исполнял в концертах, встречались чаще всего с холодным равнодушием. Посещались концерты слабо; особенно неохот-

но шла публика на новинки. Так, симфония "Гарольд в Италии" Берлиоза исполнялась перед пустым залом. И все же Лист со стоическим спокойствием продолжал пропагандировать то, что считал достойным внимания. Что же касается веймарской публики, то Лист не строил себе никаких иллюзий; он давно уже пришел к убеждению, что "публика в Веймаре лишь великое ничтожество" (158, IV, *87*).

Трудности, которые приходилось преодолевать Листу на его новаторском пути, усугублялись неустойчивостью и правовой неупорядоченностью его личной жизни. За внешним благополучием, довольством, праздничными приемами, почестями скрывались разочарования, горести и страдания. К. Витгенштейн, несмотря на все усилия и хлопоты, так и не удалось получить развода. Естественно, что Лист не мог вступить с ней в законный брак. Уже одно это усложняло и запутывало его положение. Кроме того, он отлично знал, сколько волнений и мучений пришлось испытать К. Витгенштейн, чтобы принять решение переселиться в Веймар, и сколько унижений и оскорблений выпало впоследствии на ее долю[21].

Испытывал также Лист в Веймаре и серьезные материальные затруднения: порой ему просто не хватало средств, чтобы вести нормальную, диктуемую его положением жизнь. Нельзя без содрогания читать одно из его писем к Р. Вагнеру, написанное в ту пору душевных передряг в ответ на просьбу Вагнера одолжить ему 5000 франков. "Единственный! — пишет Лист. — Часто я очень огорчаюсь за тебя — и я не имею причин радоваться за себя. Главное дело и задача моего общественного существования принимает крайне серьезный и неприятный оборот. Я не мог другого и ожидать и был к этому подготовлен; но все же длительные осложнения, к которым я, казалось бы, должен был терпеливо привыкнуть, принесли с собою слишком много горестей и печалей и мое денежное положение ныне поставлено под угрозу; в силу этого я теперь не в состоянии помочь другу. Это мне очень больно — и я не могу об этом говорить. Ты меня поймешь: мои обстоятельства отнюдь не радужные, и иные, возможно, при таком положении совсем бы пошли ко дну..." (156, I, *272*). Только зная удивительное бескорыстие и искреннее желание Листа помочь Вагнеру, можно понять, до какой степени осложнилась его жизнь и как тяжело временами ему приходилось в тихом, уютном Веймаре.

Вообще в недоброжелателях и врагах у Листа недостатка не было. Еще в 1852 году Бюлов писал своему отцу, что "если бы он хотел перейти на антилистовскую сторону", то вскоре приобрел бы в Веймаре "неслыханную популярность" (86, I, *417*)[22]. Быть в оппозиции к Листу в глазах многих веймарцев считалось тогда чуть ли не добродетелью. Интригам, печатным нападкам, насмешкам (вплоть до того, что у Листа отрицали композиторское и дирижерское дарование) не было конца. И хотя Лист не раз сравнивал себя с "гиппопотамом, про которого рассказывают, что он преспокойно продолжает идти вперед, нисколько не обращая внимания на стрелы, которые на него сыплются", он все же не раз призадумывался над своим положением. Тем более что в Веймаре обитало немало музыкальных ретроградов, которые пытались организованно препятствовать проведению в жизнь его прогрессивных намерений. Существовало, например, объединение веймарских музыкантов (так называемый "Schlüsselverein") во главе с А. Шёллем, Л. Преллером и другими, которое решительно шло против нововведений Листа и не думало сдавать своих позиций без боя. Понимая, что одному человеку не под силу пробить эту стену косности и недоброжелательства, Лист пришел к мысли о необходимости создания в Веймаре нового объединения художников для борьбы за прогресс в искусстве. (Точнее говоря, эта мысль была подсказана Листу поэтом Гофманом фон Фаллерслебеном, который часто бывал у Листа в Веймаре.) Так возникла, в противовес старому веймарскому союзу, "нововеймарская школа"; в конце ноября 1854 года состоялось первое заседание, на котором было оформлено создание вокруг Листа нового веймарского объединения (Г. Бюлов, Г. Гофман фон Фаллерслебен, И. Рафф, П. Корнелиус, Р. Поль и др.; об этом см. 215; 106; 407; 178).

"Нововеймарская школа" не имела четкой и ясной программы действий, и силы ее были весьма ограничены. Все же она вызвала в консервативном лагере музыкантов,

среди адептов ремесленного профессионализма и формализма, тревогу и озлобление. Нападки на Листа и его окружение приняли еще более ожесточенный характер[23]. С приходом драматурга Ф. Дингельштедта на пост "генерального интенданта придворного театра и придворной капеллы" (осенью 1857 года) положение Листа в театре стало совсем невыносимым. Дингельштедт, уже имевший солидный опыт по насаждению рутины в театрах и вообще недолюбливавший оперу, начал заводить в Веймарском театре свои порядки.

Лист мужественно и принципиально восстал против его действий. Он снова — на этот раз в категоричной форме — потребовал улучшить условия труда музыкантов и обратить самое серьезное внимание на репертуар театра. Однако эти требования Листа привели лишь к тому, что Дингельштедт весьма искусно усилил интриги против Листа. Конфликт назревал. Вскоре представился удобный случай "расправиться" с непокорным придворным капельмейстером. В Веймарском театре шла премьера оперы Корнелиуса "Багдадский цирюльник". Опера эта была поставлена по настоянию Листа. Не без содействия Дингельштедта Листу во время представления была устроена форменная обструкция; публика шикала и свистела — скандал был полный. Глубоко уязвленный и оскорбленный в своих лучших чувствах, Лист в тот же вечер, 15 декабря 1858 года, решил отказаться от руководства оперными спектаклями. Напрасно его высокие "покровители" старались оправдать шикание и свистки якобы законной реакцией публики на громкие овации, устроенные Корнелиусу небольшой группой почитателей. Лист отлично понимал, "где была зарыта собака". Он писал, что этот случай явился "последней каплей, которая переполнила ведро, давно уже полное" (80, *67*)[24], и что ему остается лишь уйти в отставку. "Эпизод с Корнелиусом, — вспоминает Сабинина, — был горьким разочарованием для Листа: он на деле увидел, что все его труды и усилия поднять публику в музыкальном отношении оказались тщетными" (772, *231*)[25].

Некоторое время Лист еще по инерции продолжал руководить симфоническими концертами. Но и здесь его терпение вскоре истощилось. Он бесповоротно решил отказаться от всякой капельмейстерской деятельности в Веймаре. Последним его деянием было устройство в Веймаре музыкального праздника, во время которого, 7 августа 1861 года, был официально основан "Всеобщий немецкий музыкальный союз" ("Allgemeine Deutsche Musikverein")[26]. На торжественном концерте присутствовал Вагнер, только что вернувшийся из изгнания и принявший непосредственное участие в организации Союза. 17 августа Лист покинул Веймар. Особенно тяжело было ему расставаться со своим веймарским домом — Альтенбургом. "Я не могу разобраться, — писал он 12 августа 1861 года К. Витгенштейн, — во всех тех чувствах, которые охватили меня в последние часы моего пребывания в Альтенбурге. Каждая комната, каждый предмет обстановки, — до ступеней лестницы и тропинок сада, — напоминали мне о Вашей любви, без которой я не мог существовать!.. Я оставил дом в два часа пополудни, когда солнце сияло, дом, в котором Вы двенадцать лет с таким пылом творили добро, искали прекрасное... Когда я утром проходил через мою комнату, я не мог сдержать своих слез" (158, V, *209—210*).

Так закончилась более чем десятилетняя борьба Листа за новое передовое искусство, которую он самоотверженно вел на посту придворного капельмейстера.

Последние два года веймарской жизни были вообще чрезвычайно тяжелыми для Листа. Один удар следовал за другим. В июне 1859 года умерла гроссгерцогиня Мария Павловна, в лице которой Лист всегда имел верного друга и покровителя. Четыре месяца спустя Веймар покинула дочь К. Витгенштейн Мария, любимица Листа, которую он иначе не называл, как "солнечным светом и добрым ангелом Альтенбурга"; она последовала за своим мужем К. Гогенлоэ в Вену. В декабре того же года неожиданно умер родной сын Листа Даниэль: потеря невозместимая и поистине трагическая для Листа. В марте 1860 года И. Брамс, Й. Иоахим, Б. Шольц и Ю. О. Гримм опубликовали обращение к музыкантам, решительно направленное против Листа и его школы. Все это вместе взятое значительно усилило депрессию и кризис, которые переживал Лист в связи со своими служебными неприятностями, и побудило его, до

той поры даже не думавшего о смерти, составить завещание, обращенное в своей основной части к К. Витгенштейн, матери и двум дочерям — Бландине и Козиме. Это завещание заканчивалось горькими словами, как бы подытоживавшими его веймарскую деятельность: "...я мечтал создать для Веймара новый художественный период, подобный времени Карла-Августа, — период, в котором Вагнер и я были бы корифеями, как ранее Гёте и Шиллер, но неблагоприятные условия разбили эти мечты" (см. 156, I, *365* и д.).

Однако не следует забывать, что главное внимание Листа в Веймаре было устремлено на собственное творчество; остальное служило ему лишь для осуществления заветной цели. В этом отношении веймарский период для него действительно был решающим. Никогда Лист еще не писал так много, никогда в такой короткий срок не выходило из-под его пера столько ярких, совершенных и значительных оригинальных произведений, как в эту пору. Тишина и однообразие веймарской жизни, казавшиеся многим невыносимыми, как раз вызвали прилив творческих сил, мощный подъем энергии, какие Лист еще никогда не ощущал. Творческая работа шла непрерывно, все расширяясь и усиливаясь. Перерабатывались впечатления, связанные с путешествиями по Швейцарии и Италии; пополнялись и совершенствовались венгерские записи; создавались новые фортепианные, органные и вокальные произведения. Все яснее становилась наметившаяся уже в молодые годы тенденция выйти из рамок только личной тематики, стремление охватить более широкий круг явлений. Создавался новый, почти еще не знакомый музыкальному искусству жанр — программная симфоническая поэма. С исключительной быстротой возникали оркестровые произведения. Уже в 1848 году были закончены "Прелюды" (переработанные в начале 50-х годов). В 1849 году появилась первая редакция симфонической поэмы "Что слышно на горе" (также переработанная в 50-х годах). В том же 1849 году был создан "Тассо", впервые исполненный 28 августа по случаю столетней годовщины со дня рождения Гёте, и закончены (подготовлены к изданию) оба фортепианных концерта и "Пляска смерти", написанные в основном еще в годы странствий. В 1850 году был сочинен "Прометей", впервые исполненный 24 августа 1850 года, и закончена симфоническая поэма "Héroïde funèbre", начатая еще в 1830 году. В 1851 году возникает симфоническая поэма "Мазепа", впервые исполненная после переработки лишь в 1854 году. В 1852—1853 годах Лист создает свою гениальную фортепианную сонату *h-moll* — монументальное произведение, по замыслу близко примыкающее к программно-симфоническому творчеству, в частности к "Фауст-симфонии". Тогда же он пишет "Фантазию на венгерские народные темы", симфоническую поэму "Праздничные звуки". В самом начале 1854 года возникает "Орфей", несколькими месяцами позднее — "Венгрия". Постоянная капельмейстерская работа (а эту работу Лист, естественно, не мог получить в годы концертных путешествий) позволила Листу приобрести такую уверенность и мастерство во владении средствами симфонического оркестра, что он уже смело мог отказаться от помощи Конради и Раффа, которой часто пользовался в первые годы веймарской жизни. Так гигантскими шагами поднимается он к вершине, которой достигает в 1854—1856 годах: в это время создаются "Фауст-симфония" (закончена 19 октября 1854 года), "Данте-симфония" (закончена 8 июня 1856 года) и "Гранская (Эстергомская) месса" (сочинена в 1855 году). Окончание этих произведений, как и издание в 1856 году партитур "Тассо", "Прелюдов", "Прометея", "Орфея", "Мазепы" и "Праздничных звуков", свидетельствующих о полном овладении Листом техникой оркестрового письма (к чему он стремился с юных лет), наполняют Листа бурной радостью и чувством глубокого удовлетворения своими творческими достижениями[27].

С неистощимым упорством работал Лист в Веймаре и над совершенствованием своего фортепианного стиля; он настойчиво пытался придать ему путем долгих и кропотливых усилий наибольшую выразительность, точность и лаконичность. Вскоре после переезда в Веймар он возобновил работу над фортепианными этюдами, оставленную в период напряженной концертной жизни, и венгерскими национальными мелодиями.

В 1849 году он пишет "Три концертных этюда" под общим заглавием "Поэтические каприсы", в 1851 году создает окончательную редакцию своих оригинальных этюдов ("Этюды трансцендентного исполнения") и этюдов по каприсам Паганини; в 1853 году пишет по материалам, собранным и обработанным в 40-е годы, большую часть — от третьей до шестнадцатой — своих знаменитых венгерских рапсодий (первая и вторая рапсодии написаны несколькими годами ранее). Одновременно он работает над циклом "Поэтические и религиозные гармонии", который после многих осложнений заканчивает в 1853 году, и над рядом отдельных фортепианных произведений различного характера.

Заглавие окончательной (третьей по счету) редакции оригинальных этюдов не раз вызывало недоумение. Многие ошибочно считали, да и продолжают считать, что это есть "этюды высшей степени трудности", не понимая того, что в выражение "d'execution transcendante" ("трансцендентное исполнение") Лист вкладывал иной, более глубокий и более возвышенный смысл. Под трансцендентным исполнением Лист понимал не узкотехническое совершенство, не овладение высшей степенью трудности, а виртуозность в подлинном смысле этого слова: умение исполнить музыкальное произведение во всем его блеске и свежести, умение возвышенно мыслить за фортепиано, заставив технику быть помощницей поэтической идеи, то есть высшее исполнительское мастерство.

В окончательной редакции этюдов, представляющей бесспорно вершину в развитии пианистического искусства Листа, десять из двенадцати этюдов получают программные наименования: на первый план здесь выдвигается поэтическое содержание. Так, этюду № 3 предпослано название "Пейзаж", выявляющее его особый, лирико-созерцательный характер; этюд № 4 озаглавлен "Мазепа" (по одноименному стихотворению Гюго, заключительные строки которого помещены Листом в конце этюда). Этюд № 5 назван "Блуждающие огни", что подчеркивает фантастический, орнаментально-колористический склад этюда, его причудливые очертания; этюд № 6 получил наименование "Видение" (есть основания предполагать, что Лист стремился воссоздать в нем картину погребения Наполеона I — шествие, полное торжественной пышности). Этюд № 7 озаглавлен "Героика"; связь его с героическими образами Листа, воплощенными в ряде симфонических поэм, не подлежит никакому сомнению. Этюд № 8 получил название "Дикая охота", по-видимому, навеянное образами французской романтической поэзии; этюд № 9 — "Воспоминание"; этюд № 11 — "Вечерние гармонии"; этюд № 12 — "Метель". Словом, всюду Лист стремится к "опоэтизированию" музыки, к ее образному воплощению и истолкованию.

Характерны и те конкретные средства, которыми Лист достигает опоэтизирования этюдного материала. В "Пейзаже" (этюд № 3) — это плавно текущее мелодическое сопровождение восьмыми, на фоне которого всплывает нежно-мечтательная тема; органичная взаимоперестановка сопровождения и темы (тема переходит в средний регистр, сопровождение — в верхний); модуляционный сдвиг в *Des-dur* (излюбленное Листом красочно-живописное терцовое сопоставление тональностей *F-dur — Des-dur*); постепенное оживление и усиление звучности (словно внезапно возникшее ощущение душевной тревоги); полная страсти и драматического напряжения кульминация (*A-dur, As-dur, Ges-dur*), наконец короткий спад и снова успокоение; все заключение этюда проходит в мягких акварельных тонах — звучность постепенно затухает и становится как бы "выцветшей", "погасшей", "уснувшей" (*estinto* — ремарка Листа): перед нами пейзаж, но не столько объективно воспроизведенный, увиденный и "услышанный", сколько "пережитый", пропущенный сквозь призму субъективных лирических настроений художника. В "Мазепе" (этюд № 4) — последовательное сжатие метроритмического движения, как бы воссоздающее картину бешеной, все нарастающей скачки Мазепы, привязанного к крупу "невзнузданного" коня; резкие аккорды *arpeggiato* (во вступлении), подобные свистящим, ошеломляющим ударам плети; "штурмующая" каденция с непрерывно сменяющимися подъемами и спадами, которые словно "вздыбливают" движение; стремительно бурные, как бы передающие топот коня, терцовые ходы сопровождения ("И вот, сливаясь в ком единый, скакун и человек уже летят равниной с ветрами наравне..."); мужественная, энергичная тема, заметно смягчающая свой характер в среднем эпизоде ("А в небе, где уже сникает блеск вечерний..."); постепенное нагнетание движения в репризе (последнее проведение 2/4 — апогей дикой скачки); внезапный "срыв" движения ("Конь сразу валится, сопровожденный криком..."); сурово-

печальный, жалобный речитатив, и сразу же вслед за ним — триумфальное заключение в *D-dur*, яркое, победно ликующее ("И страстная толпа свои смешает клики с фанфарой боевой"): особенно поражает здесь "образное" использование различных регистров инструмента, как в их одновременном сочетании, так и в их противопоставлении друг другу. Этюд № 5 ("Блуждающие огни") примечателен живописно-красочными эффектами, проступающими уже с самого начала — в легко взлетающем вверх хроматическом пассаже, на фоне которого в среднем регистре появляется нежный мотив. После нескольких шутливых "намеков", "мерцаний", "перекличек", "обманов" звучности движение переходит в какой-то причудливый хоровод эльфов, в своего рода perpetuum mobile, состоящее из "пульсирующих" интервалов, то расширяющихся, то сжимающихся, то ярких, светлых, то завуалированных и производящих поистине волшебное впечатление. Пассажи из двойных нот играют здесь мелодическую и орнаментальную роль: это самоцветы, которыми Лист щедро украшает музыкальную ткань; в окружении их проходит — в партии левой руки — характерная тема. Этюд № 6 ("Видение") почти весь построен на широких арпеджио. Медленно и тяжело в патетическом стиле развертывается действие; мрачно звучит в низком регистре основная тема, обрамленная гулкими фигурациями. По мере нарастания звучности проясняется фон, минор сменяется мажором, тема, сопровождаемая мощными раскатами арпеджио, звучит более празднично, блестяще, но все с тем же достоинством. Путем наполнения арпеджио рядом добавочных нот — терций, секст, октав — и расширения их объема Лист достигает огромной звуковой насыщенности. В этюде № 7 ("Героика") главная тема изложена в духе торжественного героического марша. Последовательное развитие ее приводит к мощной кульминации в октавах, звучащей необыкновенно приподнято, помпезно, блистательно. Нет нужды подчеркивать грандиозный характер звуковых построений Листа, — он достаточно ясен и без лишних слов: в великолепных октавных взлетах Листа чувствуется буйное цветение молодости, избыток сил. В этюде № 8 ("Дикая охота") сразу же впечатляет грозное, "дикое", "яростное" звучание основной темы (*"furioso"*): она вся проходит на предельном *fortissimo* и *marcatissimo* и как бы вводит нас в фантастический мир романтики. Примечательны резкие, неожиданные акценты, синкопированная ритмика, короткие выразительные паузы, частые тональные повороты, соединение воедино нескольких различных метроритмических волн, наконец, широкое использование регистровых средств инструмента. Именно эти приемы способствуют созданию выпуклого картинного изображения: словно яростный вихрь кружится и уносит все и всех в стремительном движении. Этюд № 9 ("Воспоминание") отличается мягкостью и нежностью мелодических контуров. Вступление к этюду, изложенное в певучем "виолончельном" регистре (часто вообще используемое Листом), а также первая тема обнаруживают сходство с итальянским оперным стилем. Лист искусно применяет свой излюбленный мелодический оборот — группетто с последующим скачком. Движение здесь уклончиво, зыбко (легкое *rubato*). Совсем иной характер у второй темы этюда (*largamento*). Она широка по стилю, поддерживается густым аккордовым сопровождением. В дальнейшем изложении Лист снова использует мотивы первой темы, но уже обрамленные легкими, словно журчащими пассажами; последние смягчают резкие тембровые грани и придают звучаниям какую-то особенную трепетную вибрацию. Заключение этюда — после яркой большой кульминации *appassionato* и сравнительно короткого спада — проходит в полутонах: мягко и спокойно звучат арфообразные пассажи, которые вначале захватывают почти все регистры инструмента, затем все более и более сжимаются, чтобы наконец полностью исчезнуть, как бы раствориться в верхнем регистре. Этюд не лишен известной доли сентиментальности, порой даже слащавости, но его "несколько устаревший мир чувств", говоря словами Бузони, все же "привлекает нас как связка поблекших любовных писем". Этюд № 11 ("Вечерние гармонии") — по характеру мотивов и настроений — представляет собой поэтическую картину в духе Ламартина. Где-то вдали раздаются приглушенные удары большого колокола (четыре *as* в низком регистре); они тают в вечернем неподвижном воздухе, обволакиваемые призвуками и перезвонами (цепь аккордов восьмыми). Воздух постепенно наполняется звуками, он словно дрожит от них: здесь и реющие вокруг легкие звоны, напоминающие по колориту звучания арфы (аккорды *arpeggiato*), и плавно ступающие завуалированные гармонии (аккорды на фоне волнообразных фигураций в басу)... Наслоение гармоний создает особую красочность. Незаметно всплывает на фоне арфообразных аккордов задушевная мелодия, отмеченная настроением безоблачного счастья (*Più lento con intimo sentimento*), — нечто вроде серенады с легким щипковым сопровождением. Постепенно в этой мелодии усиливаются декламационные возгласы; повествование становится более одушевленным, и мелодия доходит до своей высшей кульминационной точки. Следует торжественный, триумфальный эпизод *Molto animato (E-dur)*, — непрерывно нарастающие, как бы набегающие звуковые волны, — который в свою очередь переходит в ослепительное, с мощной вибрацией повторяющихся аккордов *Grandioso Des-dur*. Это *Grandioso* символизирует полный расцвет всех жизненных сил; пышная звучность уживается здесь с мудрой экономией в средствах, с точно рассчитанной градацией динамических волн:

оно завершается кульминацией исключительной силы и яркости, которая ослабевает не медлительно, не постепенно, а почти сразу (*FFF* переходит в *dim. subito* с последующим через два такта *p calmato*). Наступает успокоение; все тише (*dolce armonioso*) вступают арпеджированные аккорды, которые по мере приближения к концу арпеджируются все медленнее и медленнее. Картина вечерних гармоний воссоздается в различных аспектах с поразительной, чисто живописной рельефностью. Особенно велика здесь роль педали, которая составляет неотъемлемую часть фактуры: она как бы вписана в текст. Без нее музыка этюда — и в эпизодах *piano dolce*, и в эпизодах *fortissimo grandioso* — теряет свой смысл. В этюде № 12 ("Метель") полная неизбывной печали тема вступает мягко, но отнюдь не затушеванно, в сопровождении тремолирующих фигур. Постепенно разрастаясь, она звучит со все большим эмоциональным напряжением. Глухая сумрачность переходит в страстную патетику. Тремолирующие фигуры создают живописно-изобразительный фон (вьюга, метель).

Даже те этюды, которые остались у Листа без программных наименований, были переосмыслены в поэтическом духе. Так, этюд № 1 получил в окончательной редакции наименование "Прелюдия" и тем самым закрепил за собой свое положение в цикле. Но он все же, как справедливо заметил еще Бузони, не столько является прелюдией ко всему циклу в художественном плане, сколько своеобразной пробой инструмента при выходе артиста на эстраду. Широкие потоки гармонических фигураций, энергичные, стремительные пассажи шестнадцатыми, то проходящие в арпеджио, то принимающие какие-то смешанные технические формы, служат здесь прежде всего средствами быстрого охвата всего звукового поля инструмента. Этюд № 2, хотя и не получил никакого наименования, по своему содержанию и изложению близок к этюдам по каприсам Паганини. Порой кажется, что феноменальное искусство итальянского скрипача, которое современники называли "дьявольским", оживает на страницах этюда. Широкие броски по всей клавиатуре в быстрейшем темпе, острые, блестящие пассажи из одного конца клавиатуры в другой, смелое чередование рук — все это с первого же момента производит сильное впечатление. Каким-то "дьявольским" наваждением веет и от терпкой секунды *e — f*, введенной Листом уже в самом начале этюда, и от острых диссонансов, которые встречаются на протяжении всего этюда в изобилии. Столкновение диссонирующих звуков, особенно секунд, порождает биение обертонов, придает звучности романтическую окраску. Заключение этюда, согласно указанию Листа, идет во все более и более увеличивающемся темпе (непрерывное *stretto*), доходящем до поистине головокружительной быстроты. Этюд № 10 также остался без наименования. Но его характер достаточно ясно выражен в определении темпа: "Скоро, с большим возбуждением" ("*Allegro agitato molto*"). Уже первые такты этюда таят в себе огромный заряд эмоционального возбуждения, которое по мере продвижения становится более заметным. Страстная и драматически напряженная тема проходит в сопровождении непрерывно текущих пассажей шестнадцатыми. Возбуждение все нарастает; лавина пассажей словно обрушивается на слушателей. Кажется, что нет предела эмоциональному нагнетанию. Но вот небольшой спад... С потаенной печалью, нежно, задушевно, но все же достаточно страстно звучит вторая тема в *a-moll*, сопровождаемая легкими волнами пассажей. Постепенно развертываясь, она доходит до полного размаха страстного чувства, до резких патетических возгласов, отчаянных задыхающихся вскриков. *Disperato* (с отчаянием) — указывает в момент ее высшего накала Лист. И эта ремарка далеко не случайна. Она, подобно другим терминам Листа, лишний раз свидетельствует о неизменном стремлении его подчеркнуть образно-эмоциональное, поэтическое начало своих этюдов, как можно рельефнее выявить их драматическое содержание (подробнее см. 690; 679, *207—218*; высказывание Бузони об этюдах Листа см. 162, I, *3*).

В основе окончательной редакции этюдов по каприсам Паганини, как и предшествовавшей ей более ранней редакции (созданной в 1838 году), лежат пятый, шестой, семнадцатый, первый, девятый и двадцать четвертый каприсы из цикла "24 каприса для скрипки соло" Паганини ("24 Capricci per il violino solo, dedicati agli artisti"), а также тема рондо из второго скрипичного концерта *h-moll* Паганини. Шуман, также перекладывавший каприсы Паганини для фортепиано, дал превосходную характеристику ранней редакции этюдов (по Паганини) Листа, блестящей, смелой и действительно представляющей огромные трудности для пианистов. «Одного взгляда на эти этюды, — писал Шуман, — на эти причудливые, как бы нагроможденные карнизы нотного здания, достаточно для того, чтобы понять, что речь идет здесь не о легких вещах. Кажется, будто Лист хотел вложить весь свой опыт, передать потомству все тайны своего фортепианного исполнения; преклонение перед покойным великим артистом он не мог выразить лучше, чем этим до мельчайших деталей тщательно сде-

ланным, наиболее верно отражающим дух оригинала переложением. Если обработка Шумана имела больше в виду выявить поэтическую сторону, то Лист, не пренебрегая последней, выдвигает на передний план виртуозную; он совершенно правильно назвал свою композицию „Бравурные этюды", так как они и предназначаются для блестящих выступлений. Безусловно найдется очень мало людей, которым эти этюды окажутся по плечу... Итак, мы должны сказать, что это собрание представляет, может быть, самое трудное из того, что написано для фортепиано, так же как оригинал — самое трудное из написанного для скрипки. Паганини хотел это выразить в своем прекрасном кратком посвящении „agli artisti", что значит „я доступен лишь для артистов". Таково и фортепианное переложение Листа, — оно предназначается только для настоящих больших виртуозов» (418, II, *357*)[28]. Можно не сомневаться, что вторая (окончательная) редакция этюдов по каприсам Паганини получила бы со стороны Шумана еще более высокую оценку. Ибо в ней Лист достиг еще большего пианистического совершенства и такого единства музыкального содержания и технического воплощения, о котором каждый художник может только мечтать.

Рассмотрим, например, этюд № 2 *Es-dur*, представляющий собой обработку семнадцатого каприса Паганини. Две части этого этюда равно изобретательны и в то же время весьма контрастны по своему содержанию. Первая (*Andantino capriccioso*) построена на сочетании филигранных гаммообразных пассажей с аккордами *portamento*. Превосходно намечены основные линии: рисунок пассажей на редкость чист, четок, уверен и вместе с тем грациозен. Вторая часть (*Poco più animato*), в отличие от легкого изящества первой, имеет более энергичный, стремительный характер. Она изложена, как и в оригинале, октавами, со свойственным Листу блеском. Повторяющийся дважды широкий разбег октавных пассажей — по трезвучиям — приводит к завершению части первоначальным стремительно-энергичным четырехтактом, но уже звучащим с максимальной силой (*tutta forza*). Первую часть этюда предваряет небольшое вступление торжественно-размеренного характера (*Andante*); вторую — заключает кода, построенная с исключительным мастерством на материале первой части. Или этюд № 3 *gis-moll*, получивший наименование "La campanella" ("Колокольчик"). В основе его лежит тема рондо из Второго концерта для скрипки *h-moll* Паганини. С точки зрения музыкального содержания и сочетания художественного задания с техническим совершенством это один из лучших этюдов Листа: блестящие пассажи, сверкающие словно каскады воды на солнце, легкие звонкие трели, виртуозные скачки, напоминающие по звучности колокольчики, перемежаются друг с другом самым причудливым образом. Тема проходит сперва в сравнительно спокойном движении простыми шестнадцатыми. Затем она остроумно оживляется с помощью триолей шестнадцатыми и триолей тридцатьвторыми. К концу этюда Листом предусмотрено большое ускорение, которое приводит к блистательной, полной огня коде (*Animato*). Или, наконец, этюд № 5 *E-dur*, который является обработкой девятого каприса Паганини. Уже начало этюда свидетельствует о чрезвычайно тонком колористическом вкусе Листа. Воспользовавшись указаниями Паганини, — "imitando il Flauto" и "imitando il Corno", — Лист сумел великолепно раскрыть различные особенности регистров и насколько возможно приблизить звучание темы на фортепиано к инструментальным тембрам флейты и валторны (охотничьего рога). Далее он достиг еще более сильных красочных эффектов путем контрастного сопоставления регистров. Крайне живописны и привлекательны перекликающиеся короткие пассажи в эпизоде *a-moll;* то изящно-полетные, то блестяще-бравурные, они производят сильное впечатление своими различными тембрами. В некоторых позднейших изданиях, в частности у Бузони, этюд имеет заглавие, не принадлежащее Листу, "La chasse" ("Охота"). Это заглавие придано этюду не без основания, так как каприс Паганини несомненно написан в жанре каччи, изображающем обычно картины охоты.

Таким образом, повсюду у Листа сказывается точное знание выразительных средств, умение их экономно использовать, а также повышенная чуткость к регистровым краскам, к звуковому разнообразию.

Сразу же после переселения в Веймар и перехода к "оседлой жизни" Лист приступает и к работе над окончательной редакцией "Годов странствий" ("Швейцария" и "Италия"). В 1853 году текст всех пьес Первого года ("Швейцария") уже готов; в 1854 году Лист вносит в него небольшие исправления и улучшения и, наконец, в 1855 году издает отдельным томом. В 1857 году Лист заканчивает работу над Вторым годом

("Италия") и в 1858 году издает его, как и Первый год, в виде отдельного тома у Шотта[29].

Уже само новое заглавие цикла, несомненно, имеет широкий смысл и отражает известный сдвиг в мировоззрении Листа. Это уже не "Альбом путешественника", не зарисовки, порой беглые, тех или иных впечатлений, красот природы и т. п. Это "Годы странствий" ("Années de Pèlerinage"), причем странствий по самым дорогим для художника местам, либо значительным своими ландшафтами, либо связанным с великими образами искусства. Это уже не только фиксация б ы л о г о, то есть того, что действительно было, что Лист видел и пережил, но и думы о былом — размышление о пережитом, изображение событий, впечатлений сквозь призму возвышенного сознания художника. Можно сказать, что это — странствия в смысле своеобразного "паломничества", "пилигримства", о чем, кстати, свидетельствует и буквальный перевод слов "Années de Pèlerinage" (в дословном переводе "Années de Pèlerinage" означает "Годы паломничества"). Не "Wanderjahre" Гёте, как это может показаться с первого взгляда, послужили прототипом для "Années de Pèlerinage" Листа, а "Childe Harold's Pilgrimage" Байрона. Не случайно почти все эпиграфы к пьесам первого года странствий заимствованы из этой поэмы Байрона: "паломничество" музыканта было сродни "паломничеству" свободолюбивого поэта (в сущности, "Швейцария" Листа — это своеобразный музыкальный комментарий к т р е т ь е й песне "Чайльд-Гарольда", посвященной, как известно, Швейцарии). Не случайно и то, что все образы второго года странствий связаны с Италией. Это опять-таки в духе "паломничества" Байрона к святым местам искусства.

Издав в 1858 году второй том "Годов странствий", Лист отнюдь не перестал думать о продолжении цикла. Все новые и новые замыслы возникают в его голове. В 1859 году он приступает к работе над окончательным текстом дополнительного цикла пьес под названием "Венеция и Неаполь". Из несовершенной первоначальной редакции, созданной еще в 1840-е годы, выкристаллизовывается истинный шедевр пианистического искусства. В 1861 году окончательная редакция этого цикла выходит из печати все у того же Шотта под заглавием: "Венеция и Неаполь". Добавление ко второму тому "Годов странствий". В эту редакцию входят три пьесы: "Гондольера", "Канцона" и "Тарантелла"; последние две пьесы исполняются без перерыва.

В дальнейшем в мировоззрении Листа происходят серьезные сдвиги. Глубоко разочарованный в "печальной действительности", не удовлетворенный ни художественной, ни общественной деятельностью в Веймаре, а затем и в Риме, он все чаще попадает во власть пессимистических настроений. Все это, естественно, влияет на его последующую работу над циклом. "Странствия" художника продолжаются: по-прежнему картины природы и произведения искусства волнуют его воображение; но все образы словно подернуты дымкой какого-то нарастающего религиозного смирения. Тускнеет и затуманивается не только колорит, но и фантазия автора; творческая мысль становится более вялой, пассивной. Так, в 1867 году Лист пишет похоронный марш, который является откликом на смерть императора Мексики Максимилиана I; в 1872 году "Sunt lacrimae rerum" — пьесу "в венгерском стиле", проникнутую безрадостными настроениями; в 1877 году сочиняет две тренодии ("У кипарисов виллы д'Эсте") и "Ангелюс"; не позднее этого времени он пишет также "Фонтаны виллы д'Эсте" и "Sursum corda" — пьесу религиозно-экстатического характера. В 1883 году он издает все эти пьесы в одном томе под общим заглавием "Третий год странствий".

Как и в других своих крупных фортепианных сочинениях, в "Годах странствий" Лист прежде всего стремится достичь полного соответствия музыки с программным содержанием; все ненужное им снимается. Он отказывается от звуковых нагромождений; он достигает законченности формы и отшлифовки деталей, тонкости, красочности и совершенства изложения. От расточительности и пышности он приходит к экономии технического материала, до предела используя таящиеся в этом материале возможности. Он стремится выразить свою мысль ясно, убедительно и "удобно" для другого, найти такие образы и средства выражения, в которых не было бы никакого разрыва между идеей и ее воплощением[30].

Ярко выраженный поэтически-образный характер, хотя, быть может, и несколько более созерцательный, имеет также цикл фортепианных пьес "Поэтические и религиозные гармонии", в основном созданный Листом в Веймаре. Большая часть пьес, вошедших в этот цикл (например, "Призыв", "Благословение Бога в одиночестве", "Размышление о смерти", "Гимн ребенка при пробуждении", "Andante lagrimoso", "Гимн любви"), навеяна поэтическими образами Ламартина. У него заимствованы не только название цикла и общее программное предисловие, но и поэтические предуведомления к ряду отдельных пьес[31]. Лист раскрывает здесь перед нами мир интимных человеческих чувств, обнажает "душу любящего и страдающего человека", показывает "удивительную гармонию между переживаниями души и картинами природы". Лишь одна пьеса — "Погребальное шествие" — по своей основной идее, музыкальному содержанию и кругу образов, как мы видели, далеко выходит за пределы этих созерцательных настроений.

Из других, менее крупных, фортепианных циклов, возникших в веймарские годы, заслуживают внимания "Утешения" и "Грезы любви".

Первый цикл состоит из шести небольших лирических пьес, написанных скорее всего по одноименному поэтическому циклу Сент-Бёва; пьесы эти по своему характеру напоминают "Песни без слов" и, может быть, не слишком значительны и глубоки, но зато необыкновенно чисты и привлекательны. Они не имеют такой прямой связи с поэтическими источниками, как "Поэтические и религиозные гармонии". Во всяком случае на вопрос — в какой мере отдельные стихотворения Сент-Бёва оказали влияние на Листа при сочинении — ответить невозможно. На этот счет нет никаких признаний Листа и никаких сведений современников. Скорее можно говорить лишь об общем настроении, которое Лист мог почерпнуть у Сент-Бёва и которое лаконично выражено в одном из эпиграфов, предпосланном Сент-Бёвом своим стихотворениям: "Notre bonheur n'est qu'un malheur plus on moins consolé!" ["Наше счастье — это только несчастье, в котором мы более или менее утешились"]. В слово "Consolations" Лист вкладывал весьма глубокий смысл. Подобно Сент-Бёву, он придавал ему обобщенно философский характер. Это не "утешения" мелкожитейского характера, а "утешения" всемогущей природы. Не случаен и выбор тональностей, в которых написаны пьесы: *E-dur* (1, 2, 5 и 6-я) и *Des-dur* (3-я и 4-я). Эти тональности обычно служили Листу для выражения любовно-мечтательных настроений.

Второй цикл представляет собой авторскую транскрипцию трех песен, написанных Листом на слова Л. Уланда и Ф. Фрейлиграта. Как показывает подзаголовок к циклу ("Три ноктюрна"), все пьесы проникнуты романтически возвышенными, "ночными" настроениями. Тональности пьес (*As-dur* и *E-dur*) опять-таки символизируют поэтически-любовные чувства.

Несомненный интерес представляют и отдельные фортепианные пьесы, созданные Листом в Веймаре. Среди них: "Большой концерт-соло", написанный специально для конкурса пианистов в Парижской консерватории и обработанный позднее для двух фортепиано под названием "Патетический концерт", "Скерцо и марш", 2-я баллада, два полонеза *c-moll* и *E-dur* и, наконец, "Мефисто-вальс" — одно из лучших сочинений Листа и всей романтической музыки. Это сочинение — замечательный образец опоэтизирования танцевальной формы. Его программа заимствована из "Фауста" Ленау (сцена в деревенском кабачке). Здесь и веселая крестьянская свадьба, и влечение Фауста к одной из танцующих девушек, и саркастические насмешки Мефистофеля. Здесь и упоительные картины любви, и увлекательная пляска, которая, становясь все более оживленной, переходит в неистовую вакханалию, и страстные сцены обольщения. Здесь и зачарованный лес, и пение соловья, и блаженство любви... Но музыка "Мефисто-вальса", передавая рельефно все эти "картинные" частности программы, глубоко психологична. Ее основными драматургическими элементами, из которых "лепится" вся музыкальная ткань, являются: смелый энергичный вальсообразный мотив — в стиле *rustico*, проходящий в "затянутых" синкопах любовный мотив, полный томления и страстного призыва, — в стиле *amoroso*, наконец, остроскерцозный, фантастический мотив, символизирующий саркастическую природу Мефистофеля. С помощью искусного развития и сопоставления этих трех мотивов Лист достигает поистине необыкновенных художественных эффектов.

Огромное значение для выработки фортепианного стиля Листа имела также его работа над завершением двух концертов *Es-dur* и *A-dur* и "Пляски смерти" для фортепиано с оркестром, начатая еще в годы странствий. Она свидетельствует, как и работа над этюдами, "Годами странствий" и "Поэтическими и религиозными гармониями", о необычайной авторской добросовестности Листа и о его поистине титаническом, неустанном труде.

Не являясь произведениями программными, концерты весьма близки по своему характеру к крупным программным сочинениям. Они одночастны, монолитны; в то же время внутри этого монолитного целого ясно вычленяются отдельные разделы, соответствующие определенным частям сонатно-симфонического цикла; эти разделы органически связаны между собой как непрерывностью переходов от одного раздела к другому, так и тематической общностью. И в первом и во втором концертах дано не простое сопоставление контрастных образов, а сопоставление их с последующим обобщением и "приведением к единству" (термин Листа) в заключительной части.

Можно также отметить общность двух концертов Листа в отношении раскрытия выразительных средств фортепиано и оркестра. Лист здесь не только изобретательно использовал фортепиано, создав на редкость содержательную и разнообразную по приемам изложения фортепианную партию, но и "реабилитировал" значение оркестра, сделав оркестр полнокровным участником концертного "дуэта". Оркестр выступает у Листа во всей своей мощи, во всем богатстве и великолепии красок, фортепиано же успешно "соревнуется" с ним. Правда, наряду со сходными чертами концерты Листа имеют и существенные различия. Первый концерт более компактен и целостен. Он состоит всего из четырех разделов (*Allegro maestoso. Tempo giusto Es-dur — Quasi adagio H-dur — Allegretto vivace es-moll — Allegro animato. Allegro marziale animato Es-dur*), крепко спаянных в один организм. Второй концерт не столь строен по форме и не столь един по своему характеру. В нем больше контрастных мыслей, драматургических перемен; и соответственно он имеет большее количество разделов, которые, хотя и в пределах единого целого, свободно сопоставляются друг с другом. В первом концерте господствует светлое, жизнеутверждающее настроение; его музыкальные образы обрисованы исключительно четкими, броскими, легко запоминающимися, широковещательными "плакатными" штрихами: ему свойствен энергичный, героический, эстрадно-блестящий характер. Во втором концерте налицо более сложная эмоциональная атмосфера — сплав светлых лирических настроений с тревожными драматическими чувствами, а затем и с настроениями победного ликования. Музыкальные образы его менее плакатны и широковещательны. Но как в первом концерте, так и во втором мы имеем дело с исключительным по мастерству развитием музыкального материала и с великолепным применением всех инструментальных средств.

По стилю использования ансамбля фортепиано и оркестра, а также по единству тематического развития к концертам приближается "Пляска смерти". Это своеобразное произведение написано Листом под впечатлением известной фрески "Триумф смерти" на кладбище в Пизе (содержание фрески — перед смертью все равны, смерть не щадит ни богатых, ни бедных, ни вельможу, ни простолюдина, ни аскета-монаха, ни влюбленных; центральный образ фрески — смерть в виде старухи с крыльями летучей мыши и занесенной над жертвой косой). В музыкальном отношении "Пляска смерти" представляет собой блистательно сделанную парафразу — в виде вариаций — на тему мрачного средневекового (григорианского) напева "Dies irae" ("День гнева"); все богатство фортепианной и оркестровой техники направлено у Листа к тому, чтобы выразить музыкальными средствами полное "фантастических ужасов" содержание фрески[32].

Причем Лист воспроизводит не только изобразительные сюжеты отдельных эпизодов фрески, но и их внутреннюю психологическую сущность... Раздается мрачный колокольный звон (уменьшенные аккорды в низком регистре фортепиано), на фоне которого в оркестре грозно звучит тема смерти (*"Dies irae"*); внезапно "налетает" каденция у фортепиано (*Presto martellato,* основанное на сочетании — поистине "дьявольском" — двух уменьшенных септаккордов на одной педали: эффект сверкающей и разящей косы). После проведения темы у фортепиано следуют шесть вариаций: в них и изображение смерти, как бы идущей по пятам за своей жертвой, и ее вихреобразное кружение вокруг жертвы, и яростные свистящие взлеты косы, и нежность влюбленных, обреченных на смерть, и отчаяние, и торжественный выезд кавалькады кавалеров (со звуками охотничьих рогов), и ее страшная гибель... Именно вариационная форма дает возможность объединить в одно целое различные эпизоды фрески и воссоздать картину средневековой пляски смерти.

Несколько ранее окончательного переезда в Веймар Лист переработал еще одно свое юношеское произведение для фортепиано с оркестром, которое получило странное название "Про-

клятие" ("Malediction"), не принадлежащее, однако, Листу (ибо словом "malediction" Лист обозначил только первую тему). В этом сочинении содержится много смелых гармонических новшеств и оригинальных колористических эффектов; обращает на себя внимание и особая романтическая приподнятость музыки. Характерны связи с другими сочинениями Листа, которые обнаруживает тематический материал "Проклятия": первая тема, снабженная ремаркой "malédiction", как указывал еще Страдаль, родственна начальной теме фортепианной пьесы "Гроза" и, добавим мы, начальной теме симфонической поэмы "Прометей"; вторая, помеченная "orgueil", почти "дословно" проходит в 3-й части "Фауст-симфонии".

В Веймаре Лист положил также немало труда на создание вокальных произведений — сольных и хоровых. Его упорная работа над вокальной лирикой завершается изданием (в 1856 году) новых редакций песен ("Златокудрый ангел мой", "На Рейне", "Песнь Миньоны", "Лорелея", "Король жил в Фуле когда-то", "Как птичек звонок хор" и др.) и созданием ряда новых песенных шедевров. Вызывает восхищение проникновение Листа в поэзию и то, как в результате этого проникновения возникает единство поэтического и музыкального; в чутких и гибких мелодических линиях, в полных глубокой выразительности гармониях Лист мастерски передает тончайшие психологические оттенки, индивидуальные свойства лирики различных поэтов — Гёте, Шиллера, Гейне, Гюго, Уланда и др. Лист во многом идет от песен Шуберта, которые полюбил еще в ранней молодости. Подобно Шуберту, он очень восприимчив к поэтическому тексту; он всячески стремится к драматизации песенных образов, к максимальной сценической выразительности. Он придает также большое значение инструментальному плану песни; функции фортепианного сопровождения у него значительно расширяются, обогащаются. Лист обогащает и декламационные средства жанра, обнаруживая при этом как в области гармонического стиля, так и особенно в области мелодии поистине неиссякаемую изобретательность. Он стремится к свободной "речевой выразительности", к повышенной "сгущенной" психологической образности. Но все же Лист, несмотря на всю любовь к Шуберту, заметно отклоняется от пути, проложенного этим гениальным композитором. То, что у Шуберта было глубоко органичным и цельным, у Листа подчас получает внешний характер. Шуберт выбирал из поэтических текстов только такие, которые были родственны ему по духу. Лист куда более всеяден и стремится к музыкальному воплощению различных поэтических текстов. Для Шуберта народная песня означала все; она являлась альфой и омегой его несравненного песенного искусства. Связи Листа с народной песнью были менее глубокими и не столь органичными; порой они даже едва ощутимы. У Шуберта драматизация песни определяется прежде всего усилением внутренней выразительности; у Листа она тесно связана с условно-театральными приемами ораторского склада. У Шуберта мы встречаемся с подлинным синтезом вокального и инструментального планов (голос и фортепиано образуют органическое единство). У Листа этот синтез нередко нарушается, и фортепианная партия, сама по себе неизменно яркая, красочная и мастерски изложенная, в некоторых случаях выпадает из общей связи; только в результате многочисленных переработок песен Лист добивается в последних редакциях гармонического слияния двух планов. Лист также гораздо смелее идет по пути разрушения строфической формы; традиционная куплетность им решительно отметается, превыше всего он ставит "романтическую свободу выражения". Мелодия в романсах и песнях Листа вообще не играет столь самостоятельной роли, какую она играла у Шуберта. У Листа все чаще на равных правах выступают отдельные составные части музыкального целого, в поочередной смене: гармония, ритм, интонация, краски голоса и фортепианного сопровождения, цезуры, ударения и т. п. Его песни — образец с в о б о д н о г о слияния всех этих элементов, слияния поэтического сюжета и музыкального воплощения; они одновременно и эмоционально-психологические, и живописно-изобретательные, они органично и естественно передают словесный текст со всеми его смысловыми оттенками. Отсюда — широкое использование возможностей вокала; человеческий голос у Листа — это гибчайший инструмент, регистры которого он использует отнюдь не с меньшим мастерством, чем регистры фортепиано, — во всем объеме, со всеми тембровыми, динамическими и эмоциональными оттенками.

Особенно интересны его динамические находки — от нарастаний и спадов в пределах больших мелодических построений до своеобразной "игры" одним и тем же звуком (филирование, резонирование). Лист был одним из первых, а может быть и первым, кто сознательно связал воспроизведение звука с динамически живописной, наподобие игры света и тени, филировкой. На редкость изобретателен был Лист и в декламационном отношении; его комбинации отдельных слогов, гласных и согласных гораздо смелее и свободнее, чем у его предшественников, и главное, они, как правило, служат наиболее полному раскрытию вокальных возможностей. Немалое значение в этой связи приобретает у Листа гармонический элемент — особенно там, где композитор "живописует" звуками, где он "грунтует" звуками фон. Можно, разумеется, отметить и известные конструктивно-художественные несоответствия, свойственные

романсам и песням Листа. Например, противоречие между длиной текста и протяженностью музыки: часто, для того чтобы сблизить эти два составных элемента, Листу приходится повторять отдельные слова и даже целые строки текста. Или противоречие между ударениями, падающими на отдельные слоги и слова, и ударениями, падающими на вершины музыкальных фраз. Или, наконец, противоречие между поэтическим смыслом текста и несколько театральным характером его музыкального воплощения. Но эти противоречия порой не столько вредят романсам Листа, сколько сообщают им особую привлекательность и неповторимость.

В совершенстве овладевает Лист и техникой хорового письма. От сравнительно простых мужских хоров (a cappella), которые писались им еще в годы странствий, он уверенно переходит к сложнейшим хоровым партитурам (смешанный хор с сопровождением оркестра). В 1850 году появляются хоры к "Освобожденному Прометею" Гердера, в 1855 году "Гранская месса" и "13-й псалом". Наконец, в 1857 году Лист приступает к работе над своей первой ораторией "Легенда о св. Елизавете", стоившей ему больших усилий (оратория сочинялась в течение пяти лет), и сразу же после завершения этой работы — к созданию своей второй большой оратории "Христос".

Мысль о написании "Легенды о св. Елизавете" возникла у Листа еще в 1856 году под впечатлением фресок Морица Швинда в Вартбурге. В 1856 году Лист получил — от Отто Рокетта — текст первых номеров. Однако к непосредственному созданию оратории он вплотную подошел лишь в следующем году (см. 157, III, *92*)[33].

Стремясь к исторической точности, Лист использовал при работе ряд старинных музыкальных тем, которые имели то или иное отношение к средневековому сказанию о св. Елизавете. Эти темы он получил при содействии своих друзей — прежде всего А. Аугуса, М. Мошони, Э. Ремени, Г. Матраи, А. Готшальга, — которым и выразил в специальном примечании к партитуре свою признательность. Впервые оратория была исполнена 15 августа 1865 года в Будапеште под управлением Листа; это исполнение было приурочено к венгерскому музыкальному празднику по случаю 25-летия со дня основания национальной консерватории (оратория исполнялась полностью на венгерском языке). Последующие исполнения оратории состоялись в 1866 году в Мюнхене (дирижировал Бюлов) и в Праге (дирижировал Сметана); в 1867 году оратория впервые была исполнена в Вартбурге (дирижировал Лист).

Считая, что жанр оратории имеет свою специфику, во многом отличную от специфики жанра оперы, — не случайно, например, Лист исходил при разрешении ораториальной задачи из принципов своей инструментальной программной музыки, а не из принципов созданной Вагнером музыкальной драмы, — Лист решительно возражал против постановки своей оратории на сцене (см. 158, VI, *243*; 158a, VIII, *276*). Несмотря на это, сценическая интерпретация оратории все же имела место, например, в Веймаре в 1881 году под руководством Лассена. Оратория шла в сценическом оформлении и в последующие годы, причем на одном из ее представлений, в 1882 году, присутствовал Лист.

Сюжет оратории несложен: венгерская принцесса Елизавета, дочь короля Венгрии Андраша II, выдана замуж на немецкого рыцаря — феодала Людвига Тюрингского, который вскоре погибает в одном из крестовых походов; свекровь Елизаветы — ландграфиня Софья ненастной ночью прогоняет овдовевшую несчастную женщину из замка; Елизавета проводит свои последние дни в пещере, молясь о смерти; оратория заканчивается торжественным апофеозом. Листа, по-видимому, привлекли поэтические образы этого сюжета, его национально-венгерский колорит, а также возможность обращения к средневековому музыкальному материалу. В музыкально-драматургическом отношении "Легенда о св. Елизавете" представляет собой ряд картин-эпизодов, скрепленных между собой партией главной героини. Большая роль при этом отводится основному лейтмотиву, который используется уже в интродукции оратории и является одновременно и лейтмотивом Елизаветы и лейтмотивом крестоносцев: мотив этот, чрезвычайно простой, без резких интонационных сдвигов, плавный по движению, принадлежит к числу григорианских напевов. Не меньшую значимость в музыкальной драматургии оратории имеет и венгерский национальный мотив, который появляется в первой сцене оратории (соло венгерского магната), а затем проходит через всю ораторию как символ Венгрии. Характеризуя вкратце существо и строение своей оратории, Лист пишет 10 ноября 1863 года М. Мошони, что «она предназначена для хора и солистов и состоит из шести вполне законченных, но находящихся в неразрывной связи номеров: 1. Прибытие Елизаветы в Вартбург (N. B. — венгерские магнаты, которые ее сопровождают, появляются с самого начала). — 2. Чудо. — 3. Крестоносцы. — 4. Ландграфиня Софья. — Изгнание Елизаветы из Вартбурга. — 5. Молитва Елизаветы. — Хор бедных. — Ее кончина. — 6. Торжественные похороны святой Фридрихом II Гогенштауфенским; к этому еще добавлены оркестровое вступление (с главным мотивом *E-dur*, легко и мелодически фугированным) и две свободно введенные инструментальные части — „Марш кресто-

носцев" и „Интерлюдия" (после № 5); исполнение оратории целиком длится 2 1/2 часа, — следовательно, она заполняет весь концерт.

Если мое желание осуществится, — продолжает Лист в том же письме не без чувства удовлетворения, — то это произведение впоследствии составит существенный вклад в новую венгерскую музыкальную литературу» (153, *113*)[34].

Примечательно, что каждая из перечисленных Листом музыкальных сцен оратории соответствует какой-либо одной из фресок Швинда, изображающих различные эпизоды из жизни Елизаветы. Это лишний раз подтверждает органическую связь музыки и живописи в творчестве Листа.

Замысел оратории "Христос" возник у Листа в 1853 году, но к работе над ней он приступил значительно позднее, во второй половине 1862 года. Эта оратория имела уже совсем иной характер. Если "Легенда о св. Елизавете" была насыщена подлинно драматическими моментами и соответственно яркими музыкальными характеристиками (в этом отношении особенно примечательна четвертая сцена оратории) и если в ней имело место широкое использование народно-песенных элементов, тем, мелодий, то "Христос" был куда менее выразительным с музыкально-драматической стороны и стоял значительно дальше от народно-песенных источников. В его основу были положены тексты Библии, католической литургии и некоторых латинских гимнов, собранных вокруг К. Витгенштейн и самим Листом (первоначально Лист предполагал привлечь к работе над текстом оратории Г. Гервега и П. Корнелиуса, но вскоре от этого плана отказался). На создание оратории у Листа ушло — с перерывами — пять лет. В результате получилось длинное трехчастное произведение (общей длительностью в 2 1/2 часа), весьма рыхлое в композиционном отношении и неровное по своим музыкальным достоинствам; наряду с яркими эпизодами в нем содержится много вялых, нарочито растянутых сцен. Первая часть представляет собой "Рождественскую ораторию", в свою очередь подразделяющуюся на пять картин-эпизодов: сначала идет небольшое оркестровое вступление, которое прямо (*attacca*) вводит в пастораль (с появлением ангелов), исполняемую оркестром, солистами и хором; затем следует гимн Stabat Mater speciosa (для хора и органа) и две оркестровые пьесы — "Пение пастухов" и марш "Поклонение волхвов" — примерно одинаковой длительности. Вторая часть, названная "По Епифанию", открывается эпизодом "Таинства", который исполняется солистом (баритон), хором и органом; за ним следует Pater noster (хор и орган); обе эти пьесы написаны Листом раньше всей оратории и уже в готовом виде включены в нее. Далее идут эпизод для хора и оркестра "Основание церкви" (также сочиненный раньше) и пышная оркестровая пьеса с короткой вокальной интерлюдией "Чудо". Завершается вторая часть пьесой для солистов, хора и оркестра "Въезд в Иерусалим". Третья часть оратории, озаглавленная "Страсти и воскрешение", начинается с "Tristis est anima mea" для баритона и оркестра; затем следует крайне растянутый гимн-хорал (длительностью свыше 30 минут) "Stabat Mater dolorosa"; короткий — всего лишь на 3 минуты — пасхальный гимн "O filii et filii", предназначенный для женского или детского хора и гармониума (органа), приводит к триумфальному финалу для солистов, хора, органа и оркестра "Resurrexit". Характерно, что даже в этой "наиболее религиозной" по содержанию оратории Лист использует те же жанры и формы, что и в произведениях на светскую тематику. Эту особенность Листа неоднократно отмечали многие музыканты, в том числе Балакирев, Римский-Корсаков и Бородин. Не менее характерно и то, что в сфере гармонии наличествуют те же приемы и средства, которые имеются, скажем, в сонате *h-moll* и в "Фауст-симфонии". Лист искусно комбинирует различные элементы — от строгих григорианских напевов до романтически приподнятых оркестровых красок.

Интересно отметить, что и в веймарские годы Лист отдавал предпочтение мужскому хору. Он любил звучность мужского хора, считал ее наиболее подходящей для выражения многих своих замыслов и остался верен этому убеждению до конца дней. Мужские хоры встречаются в изобилии как в его духовных, так и в светских произведениях — как в больших, так и в малых формах.

Продолжалась в Веймаре и интенсивная транскрипторская деятельность Листа. В это время создается ряд переложений песен Бетховена, Вебера, Шумана, Мендельсона, Роберта Франца, симфонических и оперных произведений (в том числе увертюры к опере "Тангейзер"), камерных ансамблей (септет Гуммеля и др.). В большом количестве встречаются свободные обработки инструментальных сочинений ("Венские вечера" Шуберта и др.) и фантазии, парафразы, иллюстрации на мотивы из опер (от "Эрнани" и "Пророка", сделанных в 1849 году, до "Риголетто" и "Трубадура", возникших в 1859 году). Лист делает также переложения своих собственных симфонических произведений и 9-й симфонии Бетховена (для двух фортепиано), обрабатывает

для фортепиано с оркестром фантазию *C-dur* Шуберта и полонез *E-dur* Вебера, пишет фантазию на мотивы из "Афинских развалин" Бетховена. Его мастерство в обращении с чужим музыкальным материалом неуклонно возрастает; он в полном смысле слова творит не только свою музыку, но и музыку других.

Наконец, в веймарские годы он продолжает работать над своими оперными эскизами. В начале 50-х годов он много времени уделяет "Сарданапалу" (опера на текст Байрона); в 1856—1858 годах неоднократно возвращается к мысли о сочинении венгерской национальной оперы ("Янош"); несколько позднее задумывает писать оперу "Жанна д'Арк". Однако все эти оперные планы Листа не получили осуществления: "Сарданапал", несмотря на многолетнюю работу, так и остался незаконченным (см. прилож. 123 к главе 3)[35]; "Янош" и "Жанна д'Арк" не вышли из стадии замысла (см. гл. 5).

Вопрос о том, почему Лист, несмотря на все свои многочисленные попытки, так и не написал ни одной оперы (за исключением детской одноактной оперы "Дон Санчо"), сравнительно легко разрешается при внимательном анализе того пути, который проделал Лист в веймарские годы. Лист, как мы знаем, неуклонно стремился к созданию инструментальной программной музыки (и это было его главной целью); даже оратории, которые Вагнер, исходя из эстетических принципов своей музыкальной драмы, как-то назвал "бесполыми оперными эмбрионами", Лист рассматривал как произведения, прежде всего углубляющие и расширяющие симфоническую программность. Жанр оперы лежал в стороне от этой столбовой дороги, и Лист, занятый до предела, не мог уделять ему достаточно внимания и времени. К тому же он, по самому складу своего дарования, не был оперным композитором, каким, скажем, был его друг Вагнер. По мнению Листа, условности оперной сцены связывают фантазию композитора, лишают ее "волшебства перспективы", "игры полутеней", свободы психологических переживаний, так что не всякий может к ним "приспособиться" (291, V, *212*).

Уже из этого краткого и далеко не полного перечня трудов Листа видно, как напряженна и глубока была его творческая работа в Веймаре, как бесконечно обширны и разнообразны были его художественные устремления, как поднялся, окреп и созрел его творческий гений. Именно в Веймаре Лист стал самим собой — тем гениальным творцом, которого все мы знаем. Здесь были окончательно продуманы, уточнены и практически применены принципы его эстетики, выкристаллизовавшиеся в процессе многогранной художественной деятельности. Здесь, в непрестанной борьбе с музыкальными ретроградами и формалистами, утверждал он свой до дерзости смелый новаторский стиль.

Каковы же были особенности творческого метода Листа? В чем заключались его своеобразие и сила? Каковы были общие эстетические нормы и принципы, руководившие им в его творческой работе? Предлагалось немало формул, претендовавших на исчерпывающее разрешение этих вопросов. Между тем ни одна из них не покрывала собой всей суммы специфических черт творческого метода Листа. Многие же формулы попросту грешили произвольностью и ошибочностью.

Раньше всего сложилось искаженное представление об эстетических принципах Листа. Не всегда учитывая внутреннюю противоречивость многих литературных сочинений (Лист здесь, как и во всем другом, то поднимается к самым вершинам мысли, то срывается и попадает в объятия тривиального и ложного), исследователи листовского творчества уделяли чересчур большое внимание его общим философским рассуждениям об искусстве — о бесконечном запредельном мире идей, о вечности и неизменности этого мира, о "божественной сущности" искусства, об абсолютно прекрасном и т. п.

Конечно, эти рассуждения — абстрактные и расплывчатые, повторяющие излюбленные доводы всех идеалистов начиная с Платона, — отнюдь не являются основой основ листовской эстетики.

Существенно важные эстетические взгляды Листа вырабатывались не в порядке заимствования у того или иного мыслителя, а в реальном процессе его столь рано

начавшейся художественной деятельности. Эти взгляды представляют собой закономерный вывод из его разностороннего творческого труда. Не следует забывать, что отправной точкой художественного развития Листа являлось творчество прогрессивных мастеров музыкальной классики, в частности Бетховена, что он ставил своей главной целью реализацию их передовых устремлений, причем ставил по-своему, в соответствии с изменившимися условиями. В сущности, Лист был одним из художников, принявших высокие эстетические принципы искусства Бетховена, которое всегда оставалось для него высшим художественным идеалом, величайшим образцом для творческого усвоения и преломления. Не туманное философствование лежит в основе музыкальной эстетики Листа, а вполне действенное стремление возвысить различные жанры до идейного и художественного уровня бетховенского искусства. Отсюда ясное понимание этической роли искусства, его общественных целей. Отсюда демократичность творческих позиций Листа, его непреклонная борьба с формализмом. Отсюда и редкая проницательность Листа, его неизменное чувство нового.

В самом деле, для Листа прежде всего несомненно, что искусство играет исключительную по своему значению роль в человеческой жизни. Искусство, в его глазах, не является только украшением жизни, "антрактом" ("Zwischenakt"), отдохновением и приятной забавой; оно имеет гораздо более высокую цель — будить и оживлять дремлющие в человеке чувства и страсти, «очищать и обогащать чувства человека... пробуждать его лучшее „я"».

Искусство является важнейшим социальным фактором, связывающим и объединяющим людей; оно не может развиваться само по себе, обособленно от всей человеческой жизни; оно "находится в постоянном соотношении и взаимном влиянии со всем содержанием этой жизни". Искусство, по мнению Листа, один из языков, которые человеческая мысль и чувство создают себе, смотря по потребности; музыка — наиболее универсальный язык, передающий чувства "равным образом всем сердцам" (291, III, *148—149;* V, *196;* IV, *161*).

В соответствии с этим Лист ставит перед художником чрезвычайно большие и широкие задачи; он считает недопустимым, чтобы сам художник оказался ниже тех высоких общественных целей, которым служит искусство. Художник — глашатай, которому доверены тайны будущего; он должен *учить и воспитывать* людей, помогать им, вести их вперед. И его первый долг — отказаться от пустой и тщеславной роли "увеселителя публики", смотреть на искусство "не как на удобное средство для эгоистических выгод и бесплодной славы, а как на завлекающую силу, сближающую и связывающую людей". Цель художника "не в себе, а вне себя": воспитывать и зажигать "энтузиазм к прекрасному" (ibid., II, *111*)[36].

Для осуществления этих "первоочередных" задач художнику приходится неустанно работать над возвышением и совершенствованием своей личности. Он должен "поднять свою собственную жизнь до того высокого достоинства, которое требуется от подлинного художника", и "господствовать над общественным мнением при помощи благородства глубоко осмысленной жизни" (291, II, *111*). Он должен уметь "приводить в строгое соответствие свои думы и дела". Он обязан быть всесторонне образованным человеком, знать много вещей, лежащих вне области его искусства: "...для художника больше недостаточно одного лишь специального образования, односторонних способностей и односторонней науки, ибо вместе с художником должен возвышаться и образовываться человек"; "...он должен прежде всего образовать свой ум, научиться мыслить и судить, словом, должен *иметь идеи, чтобы струны своей лиры привести в соответствие со звучанием времени*" (ibid., V, *185, 204*). К музыканту это относится в не меньшей мере, чем ко всякому другому художнику. Он также не имеет права, прикрываясь спецификой своего искусства, оставлять в "гибельном бездействии" свой разум, изолировать его от "прочих сфер человеческой деятельности". Разве не ясно, что чем вдумчивей, образованней и просвещенней будет музыкант, тем тоньше, глубже и поэтичней будут чувства и мысли, вкладываемые им в свое искусство. Музыкант не может оставаться только при своем ремесле: он обязан быть разносторонним[37].

Нет сомнения, что Лист должен был жестоко страдать, видя уродование и оскудение человеческой личности в современном обществе. Ведь "духовное одичание", о котором он не раз писал в самых мрачных тонах (ibid., IV, *141*), становилось не только уделом фабричных рабочих, но и людей интеллектуального труда — художников, артистов, ученых, к которым он не без гордости себя причислял. Его мечты о всестороннем гармоническом развитии личности художника, о таком художнике, который бы сумел объединить в высшем мастерстве все умение профессионала с совершеннейшим развитием человека, оказывались беспочвенными. Художники все меньше и меньше становились способны к сопротивлению тем нравственным и профессиональным уродствам, которые влекло за собой разделение труда и капиталистическая эксплуатация: большинство из них превращалось, говоря словами Шиллера, в "отпечаток своего занятия", в ловких специалистов, не думающих ни о чем другом, кроме своей узкой профессии, успеха и наживы. "Былого социального искусства больше не существует, нового еще нет, — с грустью констатирует Лист. — Кого мы встречаем по большей части в наши дни? Скульпторов? Нет, фабрикантов статуй. Живописцев? Нет, фабрикантов картин. Музыкантов? Нет, фабрикантов музыки. Всюду есть ремесленники, и нигде нет художников. И в этом жестокие муки для тех, кто родился гордым и независимым, как истое дитя искусства. Он видит вокруг себя эту свору ремесленников, внимающих прихотям толпы и фантазиям невежественных богачей-фабрикантов и отдающих себя им в услужение, склоняющихся перед каждым их взглядом, склоняющихся до самой земли и все еще считающих свои поклоны недостаточно низкими" (291, II, *137*; ср. 294, *115*)[38]. С такими "художниками" Лист не желал иметь ничего общего. Он не хотел быть на положении лакея и воспевать мелкие страсти буржуа. Неукротимо вел он борьбу за нового художника, за уничтожение рабского положения искусства. Он не уставал напоминать, что искусство должно быть содержательным и возвышенным, должно отражать самые глубокие и всеобщие интересы человечества.

Никогда Лист не мог примириться с какой бы то ни было бессодержательностью в искусстве. По его мнению, самое пышное, красочное одеяние, сделанное рукою самого выдающегося мастера, не может по-настоящему воздействовать, если оно облекает тощий идейный скелет. Форма не является целью искусства; форма ради формы, форма, ничего не выражающая и из средства превращающаяся в цель, — пустоцвет. "Культивировать форму ради нее самой, — пишет он, — является делом ремесла, а не искусства. Кто это делает, пусть называет себя художником, но на самом деле он занимается лишь ремеслом. Творить настоящее искусство — это значит создать и применить форму для выражения чувства и идеи" (ibid., IV, *141*).

Однако Лист далек от мысли сколько-нибудь преуменьшить значение мастерства, важности овладения формой. Напротив, он не раз подчеркивает, что форма должна отшлифовываться очень тщательно, примыкать к содержанию и выявлять его. "Каждый недостаток формы является как бы чадом, мутящим чистый кристалл сосуда, и наводит туман, заволакивающий блеск и сияние идей. Поэтому мастерское овладение формой составляет существенную потребность значительного художника" (ibid., *140*). Это, пожалуй, одно из самых глубочайших суждений о форме: форма не является чем-то внешним по отношению к идее произведения, а составляет с последней одно органическое целое, и овладение ею, хотя и весьма существенно, недостаточно для большого художника. Это находит себе дополнение в критических суждениях Листа: искусство (а вместе с ним и форма) бесконечно прогрессивно и не имеет непереходимых пределов, путь развития его тот же, что и у природы, то есть вечное преобразование и обновление. "Звезды небесные, — говорит он, — приближаются и удаляются, возникают и исчезают на нашей планете породы и виды, и все это происходит в силу условий, которые в плодотворнейшей и всегдашней смене времен порождают века и заставляют их снова угаснуть. Так и в искусстве. Оплодотворяющие и живительные звезды его великого царства постепенно утрачивают свой блеск, охладевают, и новые светила, излучая юность, начинают гордо сиять на его небосклоне. Погибают целые искусства, и об их былой жизни мы узнаем лишь по скелетам, что

остались от них, скелетам, которые вызывают у нас цепенящее удивление, подобно человеку допотопных времен. При посредстве скрещения и слияния возникают новые, дотоле неизвестные жанры, которые, разрываясь и смешиваясь в свою очередь с другими, идут навстречу своему закату, совершенно так же, как в животном и растительном царстве исчезают целые виды и взамен их появляются новые. Здесь нет места сомнению: порожденное человеком искусство, будучи шедевром его, куда он вложил все свои мысли и чувства, подобно тому как он сам есть порождение природы и является шедевром этой последней, — не может избегнуть превращений, которым подвержено все созданное от века!" (ibid., *36—37*). Это движение вперед в области искусства, — Лист указывает, что оно может происходить очень спокойно, "с медлительностью крота", и крайне бурно, "в вихрях революционных очистительных бурь" (ibid., *39, 42*), — всегда налицо. Поэтому смешно желать, чтобы искусство окаменело в какой-либо одной определенной форме. Это так же невозможно, как невозможно остановить развитие вселенной: ни одна форма искусства не в состоянии устоять перед действием времени (ibid., *40*)[39].

В свете сказанного становится понятно, почему Лист так решительно стоял за устранение шаблонов, к которым люди привыкли, за освобождение искусства "из-под власти рабских правил общепринятого": эстетический догматизм был глубоко чужд ему. "...Художественное освобождение индивидуального содержания от схематизма, — писал Лист Гансу Бюлову, — было, есть и будет нашей главной задачей" (82, *179*). Лист ставил своей целью борьбу с формализмом. Лист постоянно искал новые музыкально-выразительные средства для передачи нового художественного содержания. Подобно Гюго, он признавал только правила, "вытекающие непосредственно из адекватных взаимоотношений чувства и формы" (676, *134*). Вот его выводы: в искусстве нет ни принципов, ни методов, ни правил, ни законов, которые были бы хороши или плохи сами по себе. Все законы и принципы создаются a posteriori (на основании опыта). Существует некий "таинственный принцип равновесия между чувством и формой" ("ein geheimnisvolles Prinzip des Gleichgewichts zwischen Gefühl und Form"), который и решает, в конечном счете, вопрос о ценности и уместности той или иной формы, тех или иных приемов и средств, применяемых художником (291, VI, *287*; ср. 676, *134*).

Сравним с этим предисловие Гюго к "Кромвелю": "Нет ни правил, ни образцов, или, вернее, нет иных правил, кроме общих законов природы, господствующих над всем искусством, и частных законов для каждого произведения, вытекающих из требований, присущих каждому сюжету. Одни — вечные, внутренние, и они остаются, другие — меняющиеся, внешние, и они служат только однажды. Первые — это сруб, составляющий опору дома, вторые — леса, которые служат для постройки его и при каждом новом здании возводятся вновь" (607, 1, *37*; см. также 608, *753—754*).

И Лист требовал "полной свободы выбора формы". Пытаться укладывать вдохновение и фантазию в прокрустово ложе заранее определенной формы и утверждать, что форма эта — совершенство, казалось ему гибельным заблуждением. Но в этом осуждении старых канонов, форм и приемов не было и тени анархических разрушительных тенденций. Лист любил хорошо обдуманную композицию. Несмотря на постоянное стремление к "нарушению традиций музыкальной речи", он с исключительным упорством и тщательностью отделывал свои произведения, ревностно заботился о совершенстве их формы.

Он был далек от какого бы то ни было пренебрежения к классике и всегда решительно протестовал, когда ему пытались приписать нигилистическое отношение к наследию старых мастеров. В этом смысле чрезвычайно показателен один разговор, который произошел у него с немецким историком Л. Ранке. "Верно ли, — спросил Ранке, обращаясь к Листу, — что вы хотели ниспровергнуть классическую музыку?" "Дорогой профессор, — отвечал Лист, — неужели же вы меня принимаете за глупца" (цит. по: 365, *64*). Изучение прошлого представлялось Листу необходимостью, если только оно направлялось "не на рабское подражание беспрестанно меняющимся формам" (291, V, *185*)[40]. Смешно надеяться "собрать жатву на полях, уже скошенных

великанами"; надо стремиться не подражать их делам, а "продолжать начатый ими труд, создавая для новых идей новые формы..." (291, IV, *59—60*). Настоящим художником нельзя быть, не изобретая нового: "...совершенство последователя никогда не может подняться до заслуг изобретателя" (676, *134*)[41].

Вместе с тем Лист крайне отрицательно относился ко всякого рода формалистическим ухищрениям. Изобретать новое ради нового, находить удовлетворение в охоте за какими-то экстравагантными оборотами и сочетаниями казалось ему шарлатанством: "...экстравагантность, — любил говорить он, — более раздражает и более невыносима, чем монотонность" (676, *135*). Не всякое новшество, по его мнению, ценно, ибо далеко не всегда лучшее прокладывает себе дорогу; подчас превосходные художественные приемы вытесняются модными трюками весьма низкого качества. Новое хорошо только тогда, когда оно лучше старого, когда оно закономерно и оправдано поэтическим содержанием произведения. Более того: он полагает, что формалисты вообще не в состоянии создать новые формы в искусстве; самое лучшее, что они могут сделать, — это использовать и развить путем комбинирования старые средства. "...Обогащать форму, развивать ее, придавать ей большую гибкость — призвание тех, кто пользуется ею лишь в качестве средства выражения, языка, кто отливает ее лишь в соответствии с требованиями выражаемой при ее посредстве идеи. Формалисты, напротив, могут только использовать, развить, упорядочить и при случае переработать то, что достигнуто первыми, и ничего лучшего, ничего более разумного сделать не в состоянии" (291, IV, *50*). В свете этого понятно, почему Лист не делал различия между формализмом и ремесленничеством в искусстве: для него тот, кто ценит лишь оформление материала, как раз и является ремесленником и "никем больше".

Непримиримость, с которой Лист относится ко всему, что связано с формализмом в искусстве, сказывается и на его оценке музыкальной критики. Главная задача критики, по его мнению, — это постичь при помощи разбора поэтическое содержание художественного произведения или (если дело идет об артисте-исполнителе) содержание и характер интерпретации. Не подлежит сомнению, наилучшим образом осуществить эту задачу может тот, кто сам является художником[42]. Лист считает явно несостоятельной критику общего характера, занимающуюся лишь "наклеиванием ярлыков"; резко и убежденно выступает он против критиков, которым "неведома профессиональная сторона дела". С другой стороны, он едко иронизирует над представителями "специальной", "ученой" критики, которая понуро "тащит свой научный багаж" и "ведет мелочную торговлю анализами, выполненными с помощью хирургических (а частенько и кухонных) ножей и микроскопов". Язык этой критики состоит из "отвратительного жаргона"; он "угрожает розгами и кнутом", "тщится изобразить жадное до человеческого мяса чудовище и устрашает творцов искусства как пугало жаворонков на пшеничном поле" (291, IV, *119*)[43]. Лист гневно обрушивается на буржуазную критику, потерявшую совесть и честь и попавшую в руки "менял и ростовщиков". "Эта критика, — пишет Лист, — учредила своего рода застенок, где ежечасно... вздергивает намеченную жертву на дыбу, втискивает ее в прокрустово ложе, натягивает на нее испанские сапоги и налагает оковы, щиплет, терзает, пригвождает к столбу, чтобы издеваться над ней и бичевать ее и, в конце концов, проволочить с позором по улице" (ibid., *121*)[44]. Лист предлагает решительно покончить с тиранией продажной критики. Настоящая критика должна внутренне отвечать за состояние искусства, бережно и страстно отыскивать то главное зерно, которое может дать ростки будущего. Критика должна служить посредником между композитором и слушателем, помогать композитору в его трудной работе, содействовать его творческому росту, быть критикой обсуждения, а не критикой осуждения, носить "высокопрофессиональный характер" (что означает не формальную ловкость, а способность проникнуть в идейную и эмоциональную сущность произведения) и, наконец, последовательно бороться со всеми проявлениями бессодержательного искусства. Следовательно, Лист отнюдь не сводит критику к "акту одобрения или неодобрения". Он призывает критиковать всегда по существу, "нелицеприятно" и "добросовестно", "ни к кому не подлизываясь, не расшаркиваясь, не низкопоклонничая". Иными сло-

вами, он ратует за то, чтобы "по-настоящему возвысить ценность произведений, распознать, а также найти их слабости и скрытые прелести там, где следует..." По его мнению, критика не равнозначна порицанию, а равнозначна оценке; она должна быть осмысленной и основательной, не мелочной, а значительной, не злобной, а справедливой, не близорукой, а дальнозоркой, — последнее особенно важно, "когда речь идет о тех произведениях искусства, которым и без того предстоит бороться с трудностями, постоянно сопутствующими появлению новых форм, и которые именно вследствие этого имеют право на признание того нового, что они с собой приносят" (ibid., *119* и д.).

Исходя из подобных эстетических принципов (в частности, из концепции неразрывности содержания и формы), Лист в своем творчестве, прежде всего, стремился создать новую форму и применить ее "для выражения чувств и идей" (156а, II, *355*). Известно, как блестяще разрешил он эту задачу в своих симфонических поэмах. Новая форма была создана им благодаря совершенно особому отношению к музыкальному творчеству, благодаря органическому слиянию музыки с другими искусствами. Именно поэтическая программность и явилась тем средством, с помощью которого был нанесен удар по формальной музыкальной логике и поколеблено представление о музыке как о "чистом, абсолютном искусстве звуков". Программность открыла музыке новые пути, усилила ее идейное и эмоциональное воздействие, сделала ее более доступной широкому кругу слушателей.

Как же понимал сам Лист программность? В чем видел он ее отличительные признаки? Какие общие требования предъявлял он к программным сочинениям?

Известно, что главной задачей своего творчества Лист наряду с "освобождением индивидуального содержания от схематизма" считал "обновление музыки путем ее внутренней связи с поэзией" (157, III, *135*). От этого обновления ждал он "свободного развития музыкального искусства", в нем видел он путь к "великому слову музыки будущего". Программность служила ему средством для органического соединения поэтического и музыкального, обоснованием новых законов музыкальной логики; она являлась как бы своеобразной "поэтической формулировкой основной концепции произведения".

В самом деле, по мнению Листа, программная музыка прежде всего предполагает наличие "объявленной программы" или, как он еще говорит, "изложенного общедоступным языком предисловия" к сочинению. С помощью такого словесного предуведомления композитор: а) разъясняет слушателю содержание музыки, обращая его внимание "не только на музыкальную ткань, но равным образом и на идеи, выраженные ее очертаниями и последовательностями", б) дополняет это содержание поэтическим отображением тех сторон действительности, которые сравнительно менее доступны музыке, в) направляет внимание публики по определенному руслу, стремясь "предохранить своих слушателей от произвольного поэтического истолкования и наперед указать поэтическую идею целого, навести на ее главнейшие моменты", г) заставляет воспринимать музыку в единстве с другими искусствами, то есть приобщает слушателя к высотам художественной культуры, "просвещает его, обогащает его духовный мир" (291, IV, *21* и д.). Естественно, что такое программное предуведомление не может быть чем-то внешним по отношению к музыкальному произведению; оно является не "наростом", не "украшением" и не "зазывной дудкой издателя", а поэтической необходимостью; оно должно иметь определенные сюжетно-изобразительные предпосылки в самом произведении. "...Программа или название, — говорит Лист, — оправдывают себя лишь тогда, когда они — поэтическая необходимость, неотъемлемая часть целого, для понимания которого они незаменимы" (ibid., IV, *27—28*); программа возникает органически, а не приделывается к произведению после его возникновения. В противном случае неизбежно возникают натяжки, вульгаризация, навязывание слушателю нарочитых словесных определений, словом, "чудовищные злоупотребления", которых композитор, по мнению Листа, должен всячески остерегаться.

Следовательно, Лист распространяет на программность свой прогрессивный принцип неразрывности содержания и формы. Если форму художественного произведения можно хорошо и правильно проанализировать только учитывая, насколько

полно и совершенно воплощено в ней содержание, то программное сочинение может быть справедливо оценено лишь с позиций того, как оно воплощает поэтическую концепцию. Программная музыка является, по глубочайшему убеждению Листа, новым, "доселе неведомым жанром", "новым полушарием" музыкального искусства. При этом Лист далек от мысли отождествлять словесно сформулированную программу с содержательностью музыкального произведения. Он отлично понимает, что программа раскрывает лишь некоторые, хотя и существенные, стороны музыки, что она никогда не исчерпывает содержания целиком; он также знает (и неоднократно напоминает об этом), что программы может и не быть в весьма значительных по содержанию музыкальных произведениях. Он вовсе не сводит, как это пытались представить его противники из формалистического лагеря, роль музыки к пояснению мысли, к усилению воздействия слова и меньше всего стремится придать музыкальному искусству иллюстративный характер. Он не перестает утверждать, что музыка имеет свою специфику (при этом он даже впадает в крайности, говоря о какой-то "тайне" и "волшебстве" музыки, о "чистом пламени чувства, переносящемся от сердца к сердцу", о "единственном достойном неба искусстве" и т. п.) и что программность вовсе не разрушает этой специфики, а напротив, усиливает ее, заставляя действовать одновременно и мысль и чувство, помогая передать музыкальными средствами все богатство психологических переживаний человека. Вместе с тем Лист убежден, что по мере дальнейшего развития музыка "все увереннее и победоноснее будет двигаться по пути программности"; рано или поздно программная музыка, "тесно связанная с музыкальной драмой, ораторией и кантатой" и имеющая "общую с ними поэтическую основу", станет основной движущей силой инструментального искусства. Вот почему превращение инструментальной музыки в музыку программную Лист считал главным делом своей жизни, тем делом, которое он воспринял — и это надо особенно подчеркнуть — от обожаемого им Бетховена. Вообще Лист часто и охотно говорил о прогрессивных традициях программной музыки, имеющей в силу своей общедоступности и реальной изобразительности музыкального языка глубокие корни. "Враги программы, — писал он, — в глазах которых она является осквернением искусства, не могут более отрицать, что предварительные опыты с программной музыкой имели место задолго до нашего времени и что ее быстрое распространение блестящим образом доказывает наличие в ней жизнеспособности, претендующего на жизнь принципа"[45].

Итак, по мнению Листа, программность может быть оправдана лишь в том случае, если она является поэтической необходимостью. Программность не скрепляет "внешним образом" музыкальные картины, а проникает в них "изнутри", конструирует их строго определенным образом. Она становится основным поэтическим средством, определяющим строение музыкального целого, тематическое развитие, группировку музыкальных мыслей, детали колорита. Для Листа действительно не существовало иного: он мог творить только в этом аспекте. Он был всецело вдохновлен идеей, что поэзия и музыка вышли из одного корня и первоначально были неразделимы, что они дополняли друг друга, составляя как бы целостное проявление художественных идеалов человека, и, "разделившись позже, сохранили это взаимное притяжение". Лист был твердо убежден в возможности адекватного выражения поэтического замысла музыкальными средствами и усматривал свою главную миссию в том, чтобы соединить то, что прежде было нераздельно: поэзию и музыку.

Именно единство поэтического и музыкального составляло исходную точку Листа и обусловило его программные тенденции. Это было отмечено еще в свое время Бренделем и Полем, сделавшими вообще чрезвычайно много для пропаганды идей Листа, а также Вагнером, метко определившим, что в Листе "законченный музыкант является одновременно мыслящим поэтом". Но, к сожалению, никто из них не вскрыл, как это единство отразилось на конкретных приемах листовского творчества. И Брендель и Поль занимались больше общими проблемами программной музыки, чем анализом средств выражения; Вагнер же мало занимался теоретической разработкой этих вопросов. А между тем последовательное проведение поэтического обновления музыки неуклонно вело к коренной ломке законов и правил, к выявлению новых

композиционно-технических средств. Лист не мог не порвать с прошлым и не стать создателем новых оригинальных принципов творчества, отчасти сходных, отчасти отличных от принципов других новаторов.

В самом деле, даже в тех принципах, в которых Лист как будто сходился с Вагнером и Берлиозом (например, лейтмотивизм, программность), он оставался вполне самобытным. Если Вагнер чаще всего основывается в своей системе лейтмотивов на сопоставлении обособленных, резко контрастирующих между собой тем, которые путем комбинирования сближает друг с другом, то Лист исходит обычно из единого тематического эмбриона, который он путем сложного варьирования развертывает в ряд совершенно различных по своему характеру тем: Вагнер идет от частного и единичного к общему, Лист, наоборот, от общего к частному и единичному[46].

Если Берлиоз весьма близок к натуралистическому истолкованию программности и стремится к созданию своеобразной музыкальной живописи, то Лист видит в программности прежде всего средство передачи идей и чувств; он восходит к раскрытию внутреннего мира героя, к раскрытию глубоких жизненных коллизий, душевных волнений. Берлиоз выбирает те ситуации, образы, которые легко поддаются иллюстрации, и не особенно заботится о внутренней психологической связи одного эпизода произведения с другим; Лист (у которого не было такой способности, как у Берлиоза, живописать звуками внешние явления жизни) выбирает ситуации и проблемы, полные глубокого идейного смысла, и стремится к их связному композиционному развитию. Берлиоз больше идет от конкретной жизни, из которой черпает свои музыкальные образы, Лист — от поэтических идей, которые раскрывает и конкретизирует в чувственных музыкальных образах.

Достаточно сравнить, например, "Осуждение Фауста" Берлиоза и "Фауст-симфонию" Листа: различие в понимании программного метода творчества сказывается здесь с предельной ясностью. Берлиоза мало интересует философская сторона сюжета; все чувства и мысли Фауста для него лишь повод к изображению той или другой музыкально-живописной картины. Одиночество Фауста он выражает в картине унылой венгерской степи, разочарование и скептицизм его — в картине пустынного берега Эльбы. Композитор сам откровенно говорит об этом: "Почему, спрашивают обычно, автор заставил своего героя отправиться в Венгрию? Потому, что ему хотелось, чтобы он послушал немного инструментальной музыки из венгерских мелодий. Он бы заставил его поехать куда угодно, если бы нашел для этого малейший повод" (47). Подход Листа к "Фаусту" прямо противоположен. Он интересуется прежде всего философской и психологической стороной сюжета. Цель его — изобразить в музыке три символических образа — Фауста, Маргариту и Мефистофеля. Симфония так и называется: «„Фауст"-симфония в трех характерных картинах [портретах] по Гёте» (1-я часть — "Фауст", 2-я часть — "Гретхен", 3-я часть — "Мефистофель"). Причем эти три образа-портрета трактуются Листом весьма отвлеченно: Фауст — воплощение земных сомнений и мятежных порывов, Маргарита — небесной чистоты и невинности, Мефистофель — воплощение скепсиса и зла, символ отрицания. Таким образом, если Берлиоз стремится максимально насытить музыку "Фауста" живописно-иллюстративными моментами, то Лист, наоборот, пытается придать ей психологически-образный характер, избежать какого бы то ни было натурализма. Бетховенское "Больше выражения ощущений, чем живописности" ("Mehr Ausdruck der Empfindung als Malerei") поэтому ближе к Листу, чем к Берлиозу.

Характерно, что и Лист и Берлиоз рассматривают симфонии Бетховена как отправную точку для развития своего программного симфонизма. Однако подходят они к ним по-разному. Берлиоз видел в бетховенских симфониях конкретную "программную изобразительность" и гениальное использование словесного текста (9-я симфония); Лист находил в них прежде всего величайшее художественное обобщение философских идей. Берлиоз, отталкиваясь от Бетховена, шел по пути к программной драматической симфонии с иллюстративным изображением конкретных внешних событий и картин, Лист — к программной философской симфонии со всеми вытекающими отсюда последствиями. Берлиоз стремился преимущественно к музыкальным кар-

тинам, подчас не связанным между собой психологическим и конструктивным развитием, Лист — к сюжетно-психологической образности ("характеристической картинности"), в которой хотя и обобщал события человеческой жизни, но чаще всего в форме отвлеченных размышлений.

В свете этого ясна ошибочность распространенного еще до сих пор мнения, что Лист — верный последователь программного метода Берлиоза. Даже в тех произведениях, где Лист как будто в наибольшей степени приближается к Берлиозу (как, например, в двух эпизодах из "Фауста" Ленау — "Ночном шествии" и "Мефистовальсе"), он все же не идет по пути великого французского симфониста. Да и сама идея программной музыки вряд ли могла быть заимствована им у Берлиоза, так как возникла у него до знакомства с "Фантастической симфонией" ("Революционная симфония" — первый и не совсем удавшийся опыт Листа в области программной музыки — относится к лету 1830 года; знакомство с "Фантастической симфонией" и личная встреча с Берлиозом — к концу 1830 года). По словам самого Листа, эта идея в столь же малой степени есть изобретение Берлиоза, как и других композиторов XIX столетия, ибо уже Бах в своем "Каприччио на отъезд возлюбленного брата" дал великолепный, классический образец программной музыки[47]. Конечно, творчество Берлиоза оказало на Листа немалое влияние. Искусство Листа многим обязано Берлиозу (в старости Лист сам признавался, что как в особом отношении к музыкальной форме, так и в усовершенствовании оркестровой техники он следовал примеру Берлиоза). Но значимость данных заимствований, и принципиальных и частных, ограничена.

Из этих сравнений достаточно ясны основные тенденции программного метода Листа. Лист не склонен изображать картины внешнего мира в натуралистическом аспекте. Подобно Гюго, он до известной степени утверждает романтическое отношение к действительности. "Нет сомнения, — говорит он с полной убежденностью, — что вещи, принадлежащие лишь объективно внешнему познанию, не могут иметь с музыкой каких-либо точек соприкосновения. Самый последний ученик живописи ландшафтов при помощи нескольких штрихов мела передает более верно какой-нибудь вид, чем музыкант, оперирующий всеми вспомогательными средствами самого искусного оркестра. Но эти же вещи, коль скоро они вступают в соотношение с духовным миром и, если так можно выразиться, субъективируются до грез, до выявления и подъема чувств, приобретают своеобразное родство с музыкой..." (291, II, *104*). Эта, высказанная им еще в молодости глубокая мысль в зрелые годы, вероятно не без помощи К. Витгенштейн, была философски обоснована в духе идеализма и получила законченное выражение в известном положении, что содержанием художественных произведений являются не предметы объективного мира, а лишь выражение отношения к ним субъекта, то есть переживание, а не переживаемый объект. Так, рассуждая об отличии современной "романтической" эпопеи от классической (а к современным эпопеям Лист относит такие произведения, как "Фауст" Гёте, "Каин" и "Манфред" Байрона, "Дзяды" Мицкевича), Лист пишет: "Современная эпопея, напротив, скорее воспитывает природу, чем описывает ее. Здесь раскрываются ее сокровенные связи и отношения с нашей душой. Она почти перестает быть объектом... Основой и целью поэмы не является более изображение деяний героя, но изображение аффектов, страстей, властвующих над его душой. Гораздо важнее показать, как герой думает, чем каковы его действия" (291, IV, *54*). Правда, и в данном случае следует учитывать, что Лист, проводя настойчиво свою мысль, одновременно вполне справедливо выступает против натуралистического истолкования программности; но ограничение сферы программной музыки здесь все же налицо.

Несомненно, что именно этими взглядами определялось отношение Листа к выбору поэтических сюжетов для музыкальных произведений. Он говорит о том, что программная музыка лучше всего передает «поэмы, которые мы за недостатком названия могли бы именовать „философскими эпопеями“ и среди которых самым гигантским является гётевский „Фауст“» (ibid., *52—53*); в указанных поэмах, по его мнению, находят наивысшее выражение психологические коллизии, аффекты и страсти — "сжатое и напряженное, перенесенное в иной план действие приобретает сим-

волическое сияние..." (ibid., *54*). Лист также решительно возражает против использования в музыке сюжетов и словесных текстов, имеющих исторически-повествовательный характер. В одном из своих писем (к неизвестному лицу), относящемся к 1848 году, он, например, прямо пишет: "Разрешите мне обратить Ваше внимание на следующий пункт; он очень строг и даже категоричен: поэтический текст должен быть скорее в манере Байрона, чем Вальтера Скотта, в таком жанре, который бы не был жанровым (d'un genre enfin qui soit peu de genre). Пожалуйста, не примите это за излишнее самомнение с моей стороны, это скорее скромность, потому что я убежден, что легче мимоходом взять крутой островок, чем плыть к тем счастливым берегам, где царит умеренная температура..." (461, *367*). Жизненно напряженные, "крутые", "сложные" психологические ситуации постоянно привлекали творческое внимание Листа.

Этим же во многом определялось и эстетическое отношение Листа к природе: не объективный натурализм, а стремление найти в природе отражение своих радостей и горестей, стремление растворить окружающий внешний мир в мире "поэтических и интимных чувств". "Впечатления и поэтические переживания" ("Impressions et Poésies") — так назвал Лист первую часть своего "Альбома путешественника". И это не случайно. Природа никогда не существовала для него, как и для других романтиков, сама по себе, безотносительно к человеческим скорбям или радостям. Природа возбуждала его чувства и мысли, восхищение ее красотами теснейшим образом соединялось у него с внутренними переживаниями, с настроениями: он как бы вплавлял свое "я" в гармонию природы. Живопись ради живописи никогда не увлекала его. Даже такие, казалось бы, чисто натуралистические пьесы, как "На Валленштадтском озере", "У родника", "Эклога", "Гроза", "Женевские колокола", и те овеяны дымкой мечтательных размышлений, осложненных теми или иными психологическими коллизиями. Так, например, "Женевские колокола" с эпиграфом из Байрона — "Я больше не живу в себе самом, я часть того, что вижу" есть нечто абсолютно новое в ряду музыкально-пейзажных произведений. Это попытка выразить музыкальными средствами новое, романтическое отношение к природе[48]. То же самое можно сказать и относительно таких произведений Листа, как "Гроза", где бури природы уподоблены бурным чувствам, кипящим в груди человека, где гроза выражает страсти человеческой души, "На Валленштадтском озере", где горное озеро с его "прозрачной глубиной и тишиной" противопоставляется "житейскому водовороту", "У родника", где заимствованный из Шиллера эпиграф — "В шелестящей прохладе начинаются игры юной натуры" — довольно точно выражает основную идею произведения (не натуралистическое изображение плещущего серебристой влагой источника, а раскрытие внутреннего мира юноши), и "Эклога", в которой дано изображение пробуждающегося дня (как символа жизни) в горах после ночной грозы[49]. Все эти произведения, как и многочисленные пейзажные зарисовки, встречающиеся в симфонических поэмах, ораториях и романсах, свидетельствуют о том, что Лист в своем понимании природы был ограничен романтическим восприятием действительности. Подобно Руссо, Байрону и Гюго, он относится к природе прежде всего как к импульсу п е р е ж и в а н и я. При всем разнообразии пейзажно-психологических произведений и отдельных пейзажных ситуаций, Лист в своем эстетическом подходе к природе чрезвычайно однотипен. Всякая имитация природных явлений служит у него лишь средством для выражения внутреннего мира. В плеске волн, в шелесте листьев, в грозе и буре, в сверкающих каскадах фонтанов — всюду звучит голос его чувств; все служит ему для усугубления психологичности переживания[50].

Не менее существенной стороной программного метода Листа было своеобразное и противоречивое сочетание устремлений к программной конкретности (преимущественно психологического типа) с несколько отвлеченным характером воплощения ее в музыкальных образах. Лист не только тяготеет в своих произведениях к обобщенным ситуациям, но и сам процесс своего творчества строит на рациональной основе: дедукция является душой его творческого метода. От отвлеченной идеи, как бы отображающей сложные психологические коллизии, он идет к единичным конкретным осо-

бенностям произведения. Эта идея определяет у него и сюжет и музыкальную структуру произведения; частные музыкальные образы служат лишь средством для ее раскрытия.

Можно привести целый ряд примеров, подтверждающих данные соображения. Укажем на "Фауст-симфонию" и "Данте-симфонию", явно возникшие на основе претворения отвлеченной философско-этической проблематики, или на "Тассо", "Прелюды", "Прометей", "Идеалы" и другие симфонические поэмы. Каждое из этих произведений дает последовательное развитие какой-либо одной идеи, которая в конечном счете и обусловливает все конкретное многообразие музыкальных образов. Так, например, в "Прелюдах" из одной общей проблемы — "Жизнь человека" — Лист выводит ряд частных идей: "Любовь" — "весна человеческой жизни", "Боль" — "жизненные невзгоды и бури", "Мир" — "идиллия сельской жизни", "Победа" — "борьба героя", — которые затем развертывает и конкретизирует в музыкальных образах. В "Прометее" из одной абстрактной проблемы "Страдание и слава" он образует ряд частных сюжетных тем (смелость, упорство, стремление к возвышенной цели, спасение) и воплощает их музыкальными средствами. В этом же роде построены "Тассо" (общая идея — "Жалоба и Триумф"), "Что слышно на горе", "Идеалы" и другие симфонические поэмы Листа, сохраняющие, несмотря на внутреннее разнообразие содержания, принципиальное единство. Сообразно с общей идеей и ее психологической направленностью, Лист выбирает и определенную музыкальную тему в качестве руководящей и с ее помощью объединяет все частности произведения в одно стройное целое[51].

Не случайно придавал Лист такое большое значение предисловиям к музыкальным произведениям: свойственный ему метод творчества делал необходимым хотя бы краткую формулировку мысли, послужившей основой для сочинения. Всеми средствами стремился Лист заинтересовать слушателя идеями, из которых выросло произведение, раскрыть ход своих мыслей. Он хотел, чтобы слушатель, говоря известными словами Гюго, "не только съел плод дерева, но и подумал о его корнях", то есть хотел сразу же указать ему направление своих идей, ту точку зрения, с которой он сам смотрел на произведение (см. 291, IV, *57*)[52]. Словно оправдывая себя и предупреждая выпады враждебной критики, Лист писал еще в молодости: «...далеко не излишне и во всяком случае не „смешно", как это многие утверждают, если бы композитор в нескольких строках намечал как бы духовный эскиз своего произведения и, не впадая в мелочные разъяснения, даже утаивая подробности, высказывал бы только мысль, идею, послужившую ему основой для сочинения» (ibid., II, *130;* ср. 294, *106*). Он сознательно подчинял как процесс творчества, так и процесс восприятия организующей воле разума. Даже в наиболее непосредственном виде искусства — в искусстве импровизации, которым он владел как никто, — у него всегда проскальзывало нечто рациональное: умение подчинить все богатство своей фантазии одной руководящей идее.

Свою склонность к отвлеченной мысли, как и пристрастие к обобщенно-психологическим ситуациям, Лист пытался не раз объяснить спецификой музыкального искусства. Он утверждал, что музыка, несмотря на всю свою чувственную прелесть, имеет дело преимущественно с общим и типическим, а не с конкретным и единичным и что поэтому музыканту приходится мыслить более абстрактно, чем самому абстрактному поэту. И в этом, бесспорно, есть доля истины. Но склонность к отвлеченному мышлению, причудливо сочетавшаяся у Листа с огромной непосредственной эмоциональной силой, все же вызывалась в основном другими причинами. Прежде всего она была следствием глубокого разочарования Листа в окружавшей его действительности, следствием неумения его связать свои мечты с познанием реальной жизни: она была порождена его противоречивой социальной природой. С другой стороны, она коренилась в самом типе его художественной одаренности, в характере темперамента, в своеобразии его натуры, духовный склад которой, несмотря на наличие богатейшей интуиции, был все же умозрительным. Именно эти (а не другие) причины обусловили абстрактные тенденции его творческого метода, оригинальное пере-

плетение чувственно-страстных порывов, психологической мечтательности, экзальтированности и углубленной рефлексии.

Однако было бы ошибочно придавать отвлеченности творческих устремлений Листа чрезмерно большое значение и, главное, понимать ее односторонне и упрощенно на основании одного только анализа программных предисловий и высказываний. Ведь не секрет, что абстрактный, подчас идеалистический характер рассуждений Листа (который, кстати, почти всегда присущ ему, когда он пытается в изложении своих программных взглядов "абстрагироваться" и "философствовать"), как раз в силу особенностей его натуры, далеко не во всем соответствует собственно музыкальным намерениям, тематическому материалу и средствам воплощения. Убедительным примером могут служить хотя бы симфонические поэмы "Прометей", "Мазепа", "Тассо" и "Прелюды".

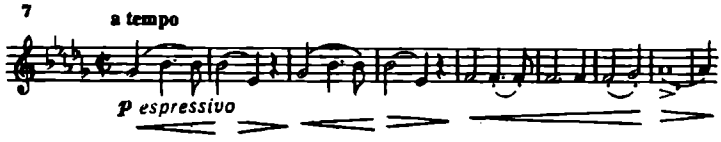
Например, в словесной программе к "Прометею" со всей силой сказывается склонность к туманному философствованию; в ней заметно преобладает тенденция к религиозному смирению, акцент нарочито сделан на "исполнении дела милосердия", на "приходе великого дня", — словом, первоисточник (драматические сцены Гердера) истолкован и переосмыслен в плане отвлеченно-идеалистическом[53]. В музыке "Прометея", необычайно яркой, выразительной, полной увлечения и страсти, напротив, господствует стремление к конкретно-сюжетной реалистической изобразительности. В программе мы встречаемся с религиозно-эстетической проповедью, искажающей героический миф о Прометее; в музыке — с реалистическими картинами и героическими образами, подчеркивающими действенную роль Прометея (в духе просветительских устремлений Гердера).

Через все произведение последовательно проводится основная тема Прометея, символизирующая его мужество, его несгибаемую волю. Уже после первых тактов (энергичное *crescendo* на тремоло виолончелей, контрабасов и литавр) эта тема сразу же утверждается мощным tutti оркестра. Чеканная, лаконичная, упругая по ритму, она словно призывает к борьбе:

Последующее развитие темы осуществляется путем страстных взлетов и порывов. Кульминационная точка дана в низвергающемся, подобно лавине, стремительном пассаже, который передает состояние напряженной тревоги, беспокойства:

Резким контрастом звучит непосредственно следующий затем скорбный речитатив, тематически связывающий музыку симфонической поэмы с музыкой хоров, написанных Листом к тем же драматическим сценам Гердера (в частности, с "Хором дриад", текст которого говорит о страданиях прикованного к скале Прометея):

Все эти темы, дающие музыкальную характеристику Прометея, мастерски разрабатываются Листом в сонатном аллегро. К ним в процессе разработки присоединяется еще полная благородства певучая мелодия, как бы олицетворяющая идею справедливости, в которую непоколебимо верит Прометей:



Напряженное психологическое состояние (рождающуюся у Прометея готовность к борьбе) Лист воссоздал в музыке с помощью взволнованной героической фуги, построенной на ритмически упругой, острой и четкой теме:

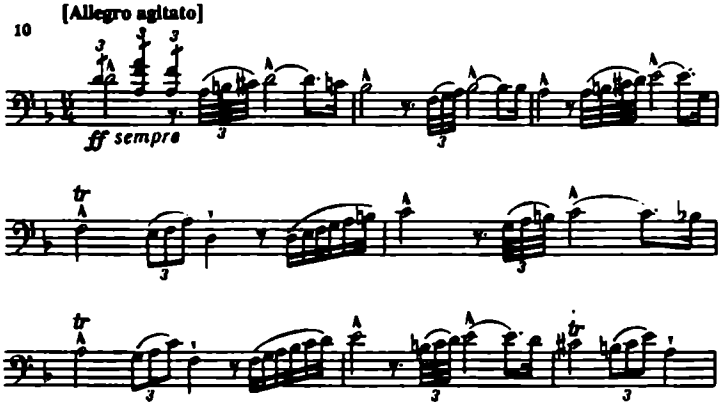
Тема фуги, распадающаяся на два элемента, разрабатывается Листом с исключительным контрапунктическим мастерством; она появляется в различных производных формах — увеличенной, уменьшенной и обращенной.

Последовательное внедрение хроматизмов и нагнетание ладогармонической неустойчивости создают — в ходе полифонического развития — все большее и большее напряжение. Завершается фуга мощным нарастанием, приводящим к повторению музыкальных образов вступления. После репризы и финальной стретты наступает грандиозное по мощи и яркости звучания ликующее заключение. Долгим мукам Прометея приходит конец; титаническое упорство его увенчивается победой.

В словесной программе к "Мазепе" (а этой программой служит одноименное стихотворение Гюго из цикла "Восточные мотивы") и в дополнительном пояснении, содержащемся в печатной программе, предпосланной первому исполнению поэмы, эпизод с мчащимся на коне привязанным Мазепой истолкован сугубо символически, как проявление "превратности судьбы". В музыке, хотя и заключающей в себе некоторые черты символизма, рисуется вполне реалистическая картина: здесь и ошеломляющие удары гигантской плети, от которых ставшая на дыбы взбешенная лошадь сразу срывается с места, и дикая стремительная скачка, и падение — причем все это выражено музыкальными средствами с исключительной пластичностью и рельефностью.

Резко и пронзительно звучит, воссоздавая одновременно и удар плети и вопль привязанного к коню человека, диссонирующий аккорд духовых инструментов, подчеркнутый ударом тарелок:

Далее с поразительной силой и мастерством рисуется в музыке картина дикой, стремительной скачки (разнообразное и изобретательное использование звучания струнных инструментов). И на фоне бурного движения, в которое постепенно вовлекаются все группы оркестра, появляется суровая, гордая тема, рисующая мужество переносящего тяжелые испытания человека:



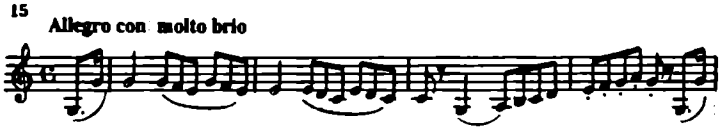
Эта тема является основной и в процессе развития подвергается всевозможным превращениям; подчас ее волевой, героический облик смягчается, и она приобретает характер жалобы:

Но еще не покинули силы коня, и не сломлена воля человека. Вновь охватывает их бешеный прилив энергии. И вновь проводится (дважды) основная тема в вихре стремительного движения. Наконец иссякают последние силы; падает измученный конь. Движение музыки резко замедляется и словно застывает на выдержанном аккорде. Следуют несколько приглушенных ударов литавр, затем долгая пауза. Звучит сумрачный речитатив, построенный на обрывках основной темы, прерываемой выразительными паузами. Близок конец... Но человеческое мужество все же побеждает. На фоне тремоло струнных раздаются победные звуки фанфар, сначала одной, затем двух, наконец трех — и начинается ослепительный триумфальный марш, построенный на двух темах (из которых вторая имеет ярко выраженный национальный венгерский колорит):

Не ясно ли из всего сказанного, что и в этой симфонической поэме, быть может, наиболее символичной по замыслу, характер программного стихотворения находится в разительном несоответствии с музыкальным воплощением.

В словесной программе к "Тассо" одноименная драма Гёте, послужившая, как известно, Листу отправной точкой в работе над симфонической поэмой, также переосмыслена в отвлеченном плане; об этом свидетельствует хотя бы подзаголовок "Жалоба и Триумф" ("Lamento e Trionfo") и начало предисловия: "Нашим стремлением было передать музыкой вопиющее противоречие: не признанный при жизни гений после своей смерти озаряется сиянием славы, которая своими уничтожающими лучами поражает его гонителей"[54]. В музыке это переосмысление хотя и нашло отражение, но отнюдь не столь последовательно и убежденно, как в программе: в ней воплощен как бы внутренний мир великого итальянского поэта, личность которого была во многом родственна Листу, и воссоздана окружавшая его бытовая обстановка. Желая глубже воплотить образ страдающего художника, певца своего народа, Лист берет в качестве основной музыкальной темы записанную им в годы странствий по Италии печальную мелодию венецианских гондольеров:

В различных метаморфозах, которые претерпевает эта тема (Лист использует ее то целиком, то по частям), показаны порой диаметрально противоположные жизненные коллизии и психологические состояния. Здесь и образ Тассо, предающегося в темнице мрачным размышлениям и как бы жалующегося на свою горестную судьбу, его отчаяние, гневный протест, порыв к освобождению. Здесь и любовные чувства Тассо, и его жизнь при феррарском дворе (Лист рисует картину придворной жизни с помощью грациозного менуэта), наконец, — посмертное признание гения Тассо, посмертная слава художника. Светло и празднично звучит преображенная мелодия венецианских гондольеров:



Она проходит в разных группах оркестра и путем постепенного нарастания приводит к грандиозной заключительной кульминации, в которой передается ликование народного празднества, прославляющего великого поэта. Мощно и победно звучит (у медных инструментов) основная тема Тассо:

Снова, как мы видим, отвлеченная проблематика программы во многом расходится с живыми, реалистически сочными, конкретными образами поэмы.

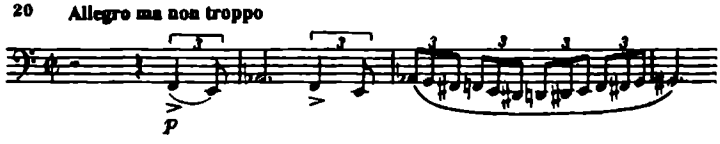
В словесной программе к "Прелюдам" акцент сделан на религиозно-мистической идее, согласно которой все земное — преддверие потустороннего (истинного и вечного) мира; человеческая жизнь со всеми ее радостями и страданиями рассматривается как ряд "прелюдий" к будущей "идеальной" загробной жизни, к тому "неведомому гимну, первую торжественную ноту которого возьмет смерть"[55]. В музыке, напротив, с поразительной жизнеутверждающей силой воссозданы картины самой жизни (любовь, буря, пастораль, героика); потустороннего и мистического нет и в помине; дано правдивое отображение человеческой жизни, светлое, оптимистическое начало, которое в широко развернутом заключительном эпизоде достигает апогея.

Поэма начинается медленным вступлением, построенным на спокойной, величавой фразе:

Эта мелодия звучит, по образному выражению Серова, "как утренний свет, когда денница едва забрезжилась на горизонте" (786, 3, *1234*); она словно символизирует пробуждение жизни. Постепенно звучность усиливается, вступают медные инструменты и стремительное *crescendo* приводит к энергичному и величественному *Andante maestoso*:

Этот эпизод, в котором господствует особая торжественность настроения, сменяется нежной мечтательной темой, символизирующей любовь, весну и лучшую пору человеческой жизни:

Далее Лист рисует жизненные невзгоды и бури. Сумрачно начинают виолончели полную тревоги и настороженности тему, вытекающую, как и все прочие темы поэмы, из основного мотива:



Движение постепенно ускоряется и доходит до бурного *Allegro tempestoso*, "до неистовых порывов урагана". С исключительной силой воплощает Лист в музыкальных образах страдания человеческой жизни, приходящие на смену безоблачному счастью; Лист как бы показывает первое столкновение человека с трудностями жизни. Затем наступает передышка; человек находит отдых на лоне природы. В музыке это воплощается в грациозном пасторальном эпизоде:

Постепенно характер музыки становится все более и более энергичным. Тема любви звучит все полнокровнее, пасторальные безмятежные интонации превращаются в волевые, мужественные. Наступает *аллегро* воинственного характера; на фоне стремительных пассажей скрипок появляется (у труб и валторн) основная тема в новом героическом облике:

Со свежими силами вступает человек в борьбу. Поэма завершается повторением первого *Andante maestoso*, непосредственно примыкающего к героическому маршу. Человек победил; в борьбе обрел он право на жизнь; через борьбу пришел он к утверждению себя как личности.

В музыке поэмы, таким образом, полностью отсутствует религиозно-мистическое начало, которым, несомненно, проникнуто предпосланное музыке программное пре-

дисловие. Это проницательно отметил еще Серов, писавший о "Прелюдах" так: "В светлых местах фантазии — все ясно, красиво и полно жизни... в серьезных и мрачных — глубокая правда психологическая..." (там же, *1235*). Характерная деталь! Музыка "Прелюдов" была создана задолго до того, как у Листа возникла мысль соединить ее с одноименным стихотворением Ламартина (это стихотворение является пятнадцатым по счету в цикле "Вторых поэтических размышлений" — "Secondes meditations poetiques"). Первоначально она была задумана (и частично осуществлена) как вступление (увертюра) к мужским хорам, написанным на текст стихотворения французского поэта Жозефа Отрана "Четыре стихии" ("Земля, Ветры, Волны, Звезды") еще в 1844 году[56]. Если бы этот первоначальный план был доведен Листом до конца, то вряд ли ему пришлось бы впоследствии снабжать свою увертюру иной программой. Однако Лист в силу целого ряда причин вынужден был прервать работу, и когда в переработанном виде увертюра была опубликована как самостоятельное произведение, Лист совсем умолчал о связи ее со стихами Отрана. Ему, по-видимому, показалось неудобным, да и ненужным приложить эти стихи к партитуре. Зато он попытался найти стихотворение, которое могло бы подойти к уже готовому сочинению, и, как это ни странно, нашел его (или думал, что нашел) в одном из ламартиновских поэтических размышлений ("Les Preludes"). Трудно себе представить более неподходящий выбор. Если прочесть это нудное, бесконечно длинное и проникнутое мистическим настроением стихотворение Ламартина, то при всем желании, кроме отдельных общих ассоциаций (вроде сравнения военных событий с битвой жизни), в нем нельзя обнаружить ничего похожего на "Прелюды" Листа. Получается нечто противоестественное и, пожалуй, не имеющее прецедента в музыкальной истории. Произведение, которому придан подзаголовок "по Ламартину" ("d'après Lamartine"), в сущности, не имеет ничего общего с этим автором. Связь с Ламартином установлена Листом чисто искусственно: путем добавления специального предисловия, находящегося в разительном несоответствии как со стихами Ламартина, так, особенно в своей первой части, и с самой музыкой симфонической поэмы (факт, который игнорировался подавляющим большинством биографов Листа). Когда мы, например, читаем у Римана, человека энциклопедически образованного и искушенного в вопросах музыкального анализа, что "Прелюды" принадлежат к числу тех программных сочинений, которые "поневоле должны копировать все детали стихотворения" (383, *419*)[57], то позволительно усомниться в том, читал ли он вообще стихотворение Ламартина. Еще большее сомнение и недоумение возникает у нас тогда, когда мы читаем в книгах о Листе, как "вдохновенно" заканчивает Лист свою поэму "торжественной нотой" смерти, как мастерски воссоздает он в поэме образы "искупления", "спасения" и т. п. Нет, это далеко не так; не смерть, а жизнь побеждает в этом, быть может, наиболее оптимистическом произведении Листа. Каждый образ поэмы порожден жизнелюбием, все они в совокупности повышают интерес человека к себе самому и ко всему окружающему. Упоение жизнью, ее изобильными соками, ее красками, звуками, формами стоит в центре внимания художника. И только с помощью идеалистического фантазирования, направленного рукой К. Витгенштейн, могла произойти в словесной программе столь печальная метаморфоза, породившая многочисленные заблуждения в музыкально-критической литературе.

Даже в тех симфонических поэмах, где, казалось бы, Лист был ближе всего к полному органическому претворению программных замыслов, его музыкальные намерения не всегда соответствуют программным предисловиям. Например, приступая к созданию симфонической поэмы "Орфей", Лист, несомненно, был весьма далек от какого бы то ни было последовательно-сюжетного истолкования античного мифа о великом фракийском певце Орфее. Меньше всего думал он о судьбе легендарного поэта и певца, об утрате им любимой супруги Эвридики, о нисхождении его в преисподнюю и т. п. Для Листа Орфей был прежде всего обобщенным образом, символом искусства, исцеляющим раны человечества, олицетворяющим собой идею гуманизма, идею художественного воспитания народа. Даже горестный плач Орфея об утраченной Эвридике полон для Листа глубокого символического смысла. Это

скорбь великого искусства, олицетворяемого Орфеем, по утраченному идеалу, олицетворяемому Эвридикой. Лист видит глубочайшую трагедию в том, что Орфей (искусство) может вызволить Эвридику (идеал) из царства теней, но не в состоянии сохранить ее на земле. Таким образом, Лист хочет по-своему переосмыслить античный миф и возвысить его в симфонической поэме до глубочайших философских обобщений. И он делает это не только в словесной программе, представляющей собой сгусток умозрительно-выспренних рассуждений, но и в самой музыке, где пытается передать звуками саму сущность искусства. И что же? Несмотря на все абстрактные устремления Листа, музыка симфонической поэмы далеко не во всем соответствует ее отвлеченной программе. Она не умозрительна, не надуманна, а, напротив, полна непосредственных человеческих эмоций (вспомним хотя бы эпизоды *Lento E-dur* и *Andante con moto C-dur*). Ее колорит необыкновенно тонок, изящен и в то же время блестящ; в нем и яркость, и нежность, и сила, и мягкость; в нем своеобразная, чисто чувственная прелесть.

То же самое можно сказать и о симфонической поэме "Что слышно на горе". В качестве программного предуведомления к поэме Лист использовал одноименное стихотворение Гюго, весьма пространное и высокопарное, причем присоединил к нему еще следующее назидательное пояснение: "Поэт внимает двум голосам: один — неизмеримый, величественный, невыразимый, воспевающий красоту и гармонию Создателя; другой — глухой, преисполненный вздохов, стенаний, рыданий, криков возмущения и проклятий. Первый — голос Природы, второй — голос Человечества. Эти голоса перемежаются сперва вдали, потом, приближаясь, сплетаются, смешивая свои звуки... пока наконец размышления глубоко взволнованного поэта не приводят его к молитве". Музыка поэмы, хотя и следует основной поэтической идее — противопоставлению двух голосов, — отнюдь не рассудочна; особенно хороша она в первой половине поэмы, где из неопределенного шума развиваются темы двух голосов, которые потом сплетаются, перекрещиваются и разрабатываются с достойным подражания мастерством: не словесная программа господствует над музыкой, а музыка над программой.

Приходится также иногда считаться с тем, что оформление своих программных предисловий Лист часто поручал другим лицам. Так было, например, с задуманным им предисловием к циклу "Венгерских рапсодий", которое он просил написать М. д'Агу и которое так и не было написано (см. 108, II, *368—369*). Так было с предисловием к симфонической поэме "Héroïde funèbre", которое с благословения Листа было, к сожалению, написано К. Витгенштейн. Последняя оскопила и мумизировала идею Листа, превратив симфоническую поэму, написанную в виде траурной оды героям революции, в мистическую картину скорби по погибшим людям, независимо от того, "под какого цвета знаменами они шли". Читая это полное нелепостей и напыщенных фраз предисловие, не знаешь, чему больше удивляться: бредовой ли фантазии К. Витгенштейн или всепрощающему сердцу влюбленного Листа. Так было и с различными отдельными высказываниями Листа о других симфонических поэмах, на которых лежит явный отпечаток "литературной правки" мистически настроенной княгини[58].

В этом свете становится ясно, что отвлеченным рассуждениям Листа, содержащимся в его программных предисловиях и литературных статьях, нельзя придавать чрезмерно большого значения; каждый раз необходимо учитывать их своеобразный генезис и степень их соответствия конкретным музыкальным образам, то есть знать, в какой мере они раскрывают д е й с т в и т е л ь н у ю поэтическую концепцию произведения, его сюжетное развитие. Из-за острых, таящихся в самой глубине противоречий у Листа словесная программа не только полностью (адекватно) не отражает действительной поэтической программы (той самой, о которой Лист говорит как о "поэтической необходимости"), но подчас, как мы это видели на примере "Прелюдов", разительно расходится с ней, представляя собой как бы субъективную интерпретацию объективного содержания. Вот почему особенно важно воспринимать про-

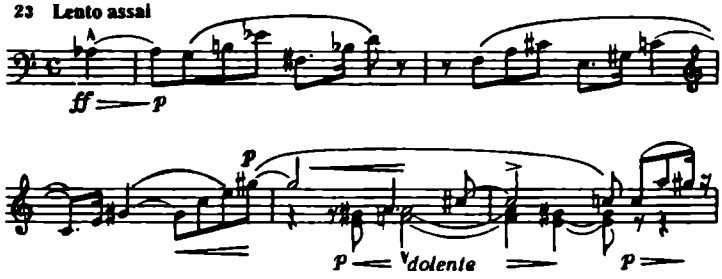
граммные замыслы Листа не изолированно, в отрыве друг от друга, а в органической связи, исходя из основной темы его творчества.

Что такое главная тема творчества? Есть ли она у композиторов, и каково ее значение для частных, отдельных тем-замыслов? Как-то на эти вопросы лаконично ответил Бородин, сказавший в разговоре с одним из своих друзей: "Собственно, у всякого композитора существует только одна основная музыкальная тема, и все его творчество представляет собою ряд вариаций на эту тему" (см. 630, *248*). Так было и с Листом. Несмотря на то что он писал много, быть может, даже чрезмерно много и откликался на самые разнообразные события жизни, у него все же, несомненно, господствовала одна "своя" творческая тема. Его с особой силой привлекал определенный круг мыслей, чувств, событий, и даже если он увлекался другой тематикой (что бывало нередко), на его произведениях все равно лежал отблеск "главной темы". Часто пытались определить эту тему как своеобразную антитезу "чувственности и святости", "соблазна и искупления", как борьбу "чистого и греховного", "небесного и земного", не понимая того, что она являлась производной и в силу этого никак не могла быть "главной темой" творчества. В свои произведения Лист вкладывал как основную тему творческого задания концепцию подвига человеческой жизни, идею человеческой деятельности, организующей развитие общественной жизни, идею прогресса человеческой культуры[59]. Главная тема творчества Листа — это тема гуманизма; в нее в качестве составных частей входят и тема величия (вознаграждения) жизненного и творческого подвига человека, и тема конечного торжества доброго начала, и тема борьбы за грядущую свободу и счастье человека, и многое другое. Да, Листа долго, можно сказать всю жизнь, волновала проблема непрерывного поступательного развития человека, роста его до такого совершенства, которое бы делало человека поистине бессмертным, до такого идеала, который создает в своих мечтах сам человек. К этой теме Лист постоянно возвращался в своих произведениях: на эту тему писал он, в сущности, ряд вариаций. "Тассо", "Прометей", "Прелюды", "Что слышно на горе", "Идеалы" и многие другие произведения Листа — это все разнообразные попытки воплотить средствами своего искусства одну и ту же тему. В "Тассо", например, отображена идея мирных побед культуры и искусства, идея конечного вознаграждения и триумфа человеческого подвига. В "Прометее" воспевается "человеческая отвага", "упорство несокрушимой энергии", преодолевающее нечеловеческие муки и страдания. В "Прелюдах" воплощены различные картины самой жизни, героика победы, торжество человеческого подвига. "Что слышно на горе" выражает раздумье и скорбь художника о печальном уделе человечества, обреченного на тяжкие страдания; "Орфей", олицетворяющий идею гуманности (искусство, исцеляющее раны человечества), варьирует тему художника, двигающего общество вперед по пути к совершенству, и т. д. Мысль о развитии человечества через вечное стремление к совершенству, повторяем, была одной из самых любимых и постоянных мыслей, от которой Лист не отказался до последней минуты жизни, и именно она-то составляла главную тему его творчества. Она была как бы стволом, на котором размещалась богатая многолистная крона. Она определяла точку зрения Листа на те или иные события. Она связывала всю его разнообразную творческую работу в единое целое.

Однако противоречивость натуры Листа отразилась в полной мере и на понимании им этой главной темы и на разрешении ее. Лист настойчиво варьирует тему гуманизма, но при этом у него невольно нарастают сомнения: вера в идеалы гуманизма, в нравственное совершенствование сопровождается жесточайшим неверием в силы человека, насмешливо-ядовитым скепсисом; действенные порывы к активному созиданию сочетаются с созерцательными, подчас безысходными размышлениями. В этом смысле глубоко показательны такие вершины творческой мысли Листа, как "Фауст-симфония" и соната *h-moll*. Страстное влечение к возвышенным деяниям и неукротимое стремление вперед уживаются здесь с разъедающей рефлексией и горькими сомнениями, подвергаются разрушающему действию саркастически едкого, "мефистофельского" начала; героика жизни и пафос борьбы сочетаются с неразре-

шенными сомнениями и скептическими размышлениями о сущности и смысле жизни.

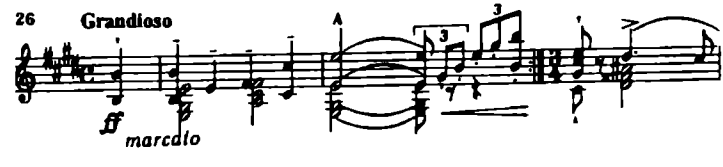
Уже первая, поистине гениальная тема "Фауст-симфонии", построенная на увеличенном трезвучии, с редкой психологической убедительностью рисует опустошенность, вечную неудовлетворенность и гложущие душу сомнения Фауста, его презрение к жизни:



Из этой темы, которую иные даже называют первой сознательной додекафонической мелодией в истории музыки, органически возникает другая, знаменующая стремление человека к бесконечному знанию и к возвышенным деяниям, его борьбу за свободу:

Затем следует мелодия, носящая страстно-напряженный характер (жажда неизведанного счастья):

далее тема любви (см. нотный пример 43) и тема героического подвига, символизирующая человеческое мужество, гордое сознание собственных сил:



Психологическая противоречивость музыкальных образов, составляющих ядро первой части симфонии, подчеркивается второй частью, где светлый и чистый образ Маргариты противопоставлен вечно сомневающемуся и неудовлетворенному Фаусту, и особенно третьей, носящей название "Мефистофель". В этой части нет собственных музыкальных тем; все темы ее представляют собой пародии, карикатурные метаморфозы тем Фауста; они раздроблены, расчленены, расколоты и приобретают гротескный иронически-причудливый характер. Первоначальные темы искажены подчас до неузнаваемости: Мефистофель — изнанка Фауста. То раздаются (в самом начале) взрывы холодного, уничтожающего смеха, то в искаженном виде преподносится тема безграничного фаустовского стремления, то в саркастически едком, эффектном фугато "осмеиваются" все лучшие помыслы человека. Это фугато, пожалуй, лучше и ярче, чем все другие эпизоды симфонии, передает проникнутый всеразъедающим скепсисом и иронией образ Мефистофеля. Сама тема, воспроизводящая в искаженном виде тему Фауста, с ее острыми интонациями нисходящей большой септимы и восходящей уменьшенной, неустойчивостью и напряженностью, тональный план ее проведения более свободный, чем обычно, мелодико-гармоническая структура, широкие хроматические скачки, смелые сочетания голосов — все способствует раскрытию основного саркастического образа.

Подобного рода полярность свойственна не только "Фауст-симфонии", но и родственной ей сонате *h-moll*. Эта же полярность сказалась и на драматургии целого ряда других крупных сочинений Листа; она лишила его г л а в н у ю т е м у цельности, придала ей, как и всему творчеству в целом, характер раздвоенности и внутренней противоречивости.

Не желая отказаться от своей оптимистической позиции и веры в гуманистически идеалы, Лист с годами приходит к мысли о победе этих идеалов, но уже не на земле, а на небе. Так раскрывается оборотная сторона листовского оптимизма, листовских восторгов. Так возникают "погребальная героика" и "небесное утешение", создаются многочисленные церковные произведения; пишутся морализирующие заключения к ранее написанным произведениям, например, заключительный хор к "Фауст-симфонии", — которые, кстати, не в силах разрешить острые противоречия и лишь нарушают цельность художественного замысла[60].

Внутренняя противоречивость подтачивала не только главную тему творчества, но и самый программный метод Листа, служивший ему, как мы видели, средством демократизации музыкального искусства, взаимопонимания между художником и публикой, средством философско-психологического постижения жизненного процесса и установления тесного единения между различными искусствами.

*

В своем творчестве Лист руководствовался сравнительно небольшим числом принципов. К таковым следует отнести: принцип "равновесия между чувством и формой", принцип монотематизма, принцип "характерности мотивов", принцип декламационности, принцип колорита и принцип "свободного ритма". Названия эти условны, но они все же помогают уяснить существо дела. Нам могут, конечно, возразить: разве можно говорить о принципах художника, который всю жизнь свою боролся с деспотизмом систем, правил и канонов? Не только можно, отвечаем мы, но и должно. Ибо Лист, при всем своем отрицательном отношении к академическим законам и правилам, был по-своему систематичен в творчестве. Только принципы его

были бесконечно далеки от всякого рода условностей и штампов; они свободно развивали прогрессивные традиции, созданные классической музыкой. Они как бы непосредственно вырастали из его безостановочно эволюционирующего творчества, из его своеобразного поэтически-сюжетного ("поэмного") мышления.

Принцип "равновесия между чувством и формой". Стремление Листа к соединению поэтического и музыкального, а также к отвлеченно-философскому постижению жизненных событий и вызывавшаяся этим необходимость особой формы обусловили отрицательное отношение его ко всякого рода априористическим формальным конструкциям. Со всей решительностью возражал он против насильственного втискивания фантазии художника в заранее определенные формальные схемы и осуждал тех музыкантов, которые уверовали в традицию "как в догму, вне которой нет спасения" (676, *27*). Установление отношений и связей между отдельными частями и элементами произведения, группировка этих элементов в единое музыкальное целое, повторение эпизодов не мыслились им иначе, как с помощью поэтически-философской идеи.

"В так называемой классической музыке, — писал он, обосновывая свой взгляд на музыкальное формообразование, — повторение и развитие тем подчинено ряду формальных правил, почитаемых в качестве неоспоримых, хотя композиторы, писавшие эту музыку, не руководствовались ничем другим, кроме своей фантазии, и сами находили и устанавливали формальный порядок, который теперь склонны выдвигать как закон. В программной музыке, напротив, повторение, смена, изменение и модуляция мотивов определяются их соотношением с поэтическим замыслом. Здесь одна тема не влечет за собой, как это требуется правилами, другую, здесь мотивы обусловливаются не последовательностью стереотипных сближений или противоположностью тембра, и колорит, как таковой, не определяет группировки идей. Все исключительно музыкальные соображения — хотя ими отнюдь не пренебрегают — подчинены развитию избранного сюжета" (291, IV, *69*).

Лист нисколько не боялся упреков в разрушении музыкальной формы, которые, кстати, ему часто делали, ибо был убежден, что программность может только обогатить музыкальное искусство и усовершенствовать его формы. Он даже как-то, явно впадая в преувеличения, признавался, что "огромное улучшение в построении его произведений было вызвано отказом от традиционной логики" (см. 470). Форма, по его мнению, рождается из поэтической идеи и должна находиться с ней в постоянном равновесии. Всякое нарушение этого равновесия ведет к искажению идеи произведения, обеднению его содержания и несовершенству его художественного оформления (см. 291, IV, *69* и д.)[61].

Конкретные формы, созданные Листом на основе единого программного принципа и объединенные им под общим названием "симфонические поэмы", крайне разнообразны; они никогда не повторяют друг друга; их особенности определяются особенностями поэтической идеи и сюжета.

Например, несомненно, что формальная конструкция "Прелюдов", представляющая собой цепную сюитность-вариационность (со своеобразным использованием характерных черт сонатно-симфонического аллегро), создана в соответствии с основной идеей произведения. В различных "эпизодах" поэмы, как мы видели, развернуты обобщенно-психологические картины человеческой жизни. Здесь и образ мужественной, сильной личности (который условно можно назвать главной партией), и образ любви — "волшебной зари каждого существования" (связующая и побочная партии). Здесь и борьба с жизненными невзгодами — "порывы бури" (разработка), и обращение к природе — "мир и покой деревенской жизни" (пасторальный эпизод), и, наконец, героические устремления (главная партия в репризе — *marziale*). Характерно, что средняя часть здесь идет в темпе *Allegretto*, в то время как обрамляющие части написаны в темпе *Andante*. Лист намеренно избегает привычных схем и норм.

Формальная конструкция "Тассо", с ее чрезвычайно свободным использованием сложного тематического варьирования, также всецело определяется основной поэтической идеей произведения. Аналогично построены симфонические поэмы "Что

слышно на горе", где мы имеем дело с четким чередованием и разработкой двух контрастных идей-образов — природы и человечества, "Прометей", с его энергичной фугированной разработкой, как бы воплощающей неукротимое упорство и отвагу, "Мазепа", где в соответствии с поэтической концепцией последовательно создана характерная для эпохи музыкального романтизма форма, сочетающая принцип рондо с вариационностью. В сущности, каждой своей поэмой Лист утверждал ту, ныне общепризнанную истину, что нет каких-то неизменных "абсолютных" музыкальных форм, что формы должны естественно и непринужденно выражать то или иное содержание, что "план произведения и части его должны быть всякий раз разные, смотря по требованию мысли, сюжета и намерений автора..." (см. 815, 4, *261*).

Основным показателем совершенства музыкальной формы Лист считал ее целесообразность, поэтическую обусловленность и логическую стройность. Если в музыкальном произведении что-либо имеет случайный характер и может быть с легкостью изменено, то оно не может считаться совершенным. В нем все должно быть закономерно, все должно быть строго обосновано художественным замыслом. В силу этого "свободная форма" Листа не есть нечто свободное от всяких правил. Свобода для него равнозначна необходимости, только необходимость эта совсем другого рода, чем у классиков. Форма Листа атектонична: строгий порядок, слаженность и ясная закономерность классических форм ей чужды. Она основана на более свободном построении частей, отклонении от симметрии, преобладании неустойчивости над устойчивостью. Но она отнюдь не расплывчата, не разрыхлена, а, напротив, по-своему конденсирована, уплотнена, сгущена.

Достаточно сравнить сонату *h-moll* Листа с какой-нибудь классической сонатой, чтобы понять это. В классической сонате единичное имеет значение лишь постольку, поскольку оно является составной частью целого; главная идея раскрывается симметрично расположенными и конструктивно четкими партиями. В сонате Листа отдельные части и элементы приобретают как бы самостоятельный характер. На место формально-логического единства классической сонаты здесь выступает единство, основанное на поэтическом содержании, образе, настроении. Закономерности старых форм претерпевают кардинальное изменение и заменяются свободным варьированием, основанным на связно развивающемся процессе эмоционального переживания. Мы видим, что Лист сознательно стремится охватить идею произведения в наиболее индивидуализированном ее проявлении, не искажая ее в угоду издавна установленной схеме. Его сонатная форма есть прежде всего непосредственное выражение поэтического содержания, не ограниченное конструктивными условностями.

В сонате *h-moll* Лист с исключительной глубиной и силой воплотил свои сокровенные взгляды на жизнь, на окружающий мир, на человека. "Герою" сонаты, романтически настроенному, страстному, борющемуся, но не всегда побеждающему, свойственны и любовь, и стремление к идеалам, и смелость; вместе с тем он не свободен от внутренней раздвоенности, противоречивости. (Подобного рода "автобиографические" тенденции были вообще свойственны Листу; вспомним, например, Тассо, чей образ он в значительной степени наделил собственными чертами, или Фауста и Мефистофеля, которые являют нам как бы две стороны противоречивой натуры Листа и в совокупности составляют такой же музыкальный автопортрет художника, как и соната *h-moll*.) Исходя из этой основной идейно-художественной концепции произведения, которую верно почувствовал еще Вагнер (он писал Листу в 1855 году: "...соната без всяких преувеличений прекрасна, велика, достойна любви, глубока и благородна — как ты сам"; 81, II, *65*), Лист развертывает музыкальное содержание сонаты в удивительно гибкой и органичной форме. Соната полна острых драматических конфликтов, напряженных ситуаций, ярких и колоритных эпизодов, подчас противоположных по своим психологическим устремлениям. Здесь и образы героической борьбы, и образы светлой лирики (родственные во многом музыкальной характеристике Маргариты в "Фауст-симфонии"), и образы едкого скепсиса (подобные образам Мефистофеля в "Фауст-симфонии"). Здесь и тяжелые сомнения, и строгое, возвышенное настроение, и любовный экстаз, и скорбь по утраченному идеалу, и страстные (не без

театральности) речитативные возгласы... Избирая форму и средства, чуждые каких-либо композиционных штампов и шаблонов, Лист широко использует в сонате различные тональности (с далеким отходом от главной ладотональности, которая, кстати, играет совершенно иную конструктивную роль, чем у классиков); он прибегает к действенному развитию музыкального образа. Он сознательно избегает одного неизменного общего темпа, одного размера: каждый эпизод, рисующий контрастные ли образы самой жизни, различные ли психологические состояния "фаустовского" человека, обладает присущей лишь ему одному продолжительностью, своим особым темпом, дыханием, порой своим размером. При этом Лист стремится своеобразно сочетать "единство действия" с богатой разработкой деталей. Напомним Гюго, сказавшего как-то, что "единство целого ни в какой мере не отвергает действий второстепенных" (609, *751*), что "необходимо лишь, чтобы эти второстепенные части, умело подчиненные целому, беспрестанно стремились к центральному действию и размещались вокруг него по различным этажам, или, вернее, по различным планам драмы", и что "единство целого — это закон театральной перспективы" (там же). Подобно великому французскому драматургу, Лист никогда не смешивает единства с упрощенностью действия. Он дает правдивое изложение основной поэтической мысли, "перспективно" разрабатывающейся в разных планах и видоизменяющейся в процессе действия, стремится к ярким контрастам (противопоставление образов главной и побочной партий), к применению различных колористических средств (сопоставление регистров, тембров, туше), к введению эпизодов, умело подчиненных целому и как бы оттеняющих центральное действие. Он даже помещает в центре сонаты, после разработки в форме диалога, целую часть (*Andante sostenuto*), являющуюся как бы сонатой внутри сонаты и олицетворяющую собой новый мир мечты, грезы. Словом, он достигает многообразия в единстве. Не распадаясь формально на несколько обособленных частей сонатного цикла, представляя собой органически целостную одночастную поэму со сквозным развитием поэтического содержания и непрерывной музыкальной драматургией, соната в то же время обладает ярко выраженными чертами этого цикла. Она одночастна и вместе с тем трехчастна. Но эта трехчастность особого рода. Мы сталкиваемся здесь с экспозицией, разработкой и репризой не в обычном смысле слова. Ибо главное здесь не в этом расчленении, а в становлении всей формы из одного мотива путем его искуснейшей разработки. Лист скрепляет и связывает отдельные части и эпизоды сонаты, объединяет их в одно неразрывное целое прежде всего с помощью тематического единства. Уже в первых семи вступительных тактах (*Lento assai*), кстати, построенных на венгерской гамме, скрывается зерно главной темы (*Allegro energico*), она стремительно развертывается (с той же ноты *g*, с которой начинается соната) в резко очерченных штурмующих широких октавах. Появляющийся в тактах 14—15 саркастический мотив вместе с главной темой составляет основной строительный материал, из которого складывается, как из кирпичиков, все здание сонаты. И главная и побочная партии, и все промежуточные, а также разработочные эпизоды, речитативы (передающие с помощью гирлянд из уменьшенных септаккордов взволнованную патетическую речь), средняя часть (*Andante sostenuto*), скерцозное, не без демонизма фугато, напористая *stretta* и нежно замирающая кода — все они порождены указанными тематическими элементами, которые в процессе переработки приобретают всевозможные оттенки, подчас видоизменяясь до неузнаваемости, и наподобие крепкого раствора цемента связывают отдельные части и эпизоды сонаты в единое целое.

Вот почему отыскивать в сонате Листа, как и в ряде других его сочинений, следы старых формальных схем, судить о ней, исходя только из классических норм, — это значит, говоря словами Гюго, уподобиться сапожнику, "который захотел бы примерять один и тот же башмак на все ноги" (там же). Форма Листа выходит из круга определенной идеи классического совершенства. В ней нет полной устойчивости, полного формального равновесия и завершения. Она асимметрична, неуравновешенна и, подобно всякому процессу, динамична. Даже там, где Лист, в силу тех или других причин, обращается к классическим нормам, он настолько расширяет и обогащает их,

что они приобретают совсем иной смысл и значение. В сущности, они являются у него скорее внешним моментом, чем определяющим, руководящим началом; в роли последнего выступают новые принципы свободного вариационно-тематического развития, основанные на "равновесии между чувством и формой".

Принцип монотематизма. В тесной связи с "программными законами оформления" находится принцип монотематизма. Этот принцип, занимающий по праву центральное место в новаторских достижениях Листа, заключается, как мы могли в этом убедиться выше на примере сонаты *h-moll*, в сложной вариационной трансформации мотивов, ведущей к образованию из единой тематической основы различных по своему характеру тем. Сам Лист считал подобное превращение тем существеннейшей чертой своей композиционной техники (см. 156, I, *273—275*) и прибегал к нему уже в своих ранних творческих опытах (например, в "Долине Обермана"). Однако не следует отождествлять листовскую систему варьирования мотивов с вариационными приемами классиков. Как справедливо было отмечено в некоторых исследованиях, посвященных специально анализу его композиционного метода, Лист отталкивается не столько от готовых тем, сколько от мотивов, которые он характерно видоизменяет и из которых затем строит более или менее крупные темы (см., например, 211). Все мелодические построения его обычно тесно связаны с главным мотивом, хотя по своему характеру они могут быть бесконечно далеки от него: богатство и разнообразие тем не упраздняет тематического единства, а, наоборот, базируется на нем.

Таким образом, в противоположность классикам, которые клали в основу произведения одну или несколько тем, распадавшихся в процессе разработки на части, Лист исходит из зародышей темы, которой еще предстоит образоваться. Его искусство мотивно-тематической разработки основывается не на технике дробления готовых тем, а на технике развертывания мотивов, на импровизационной игре с ними, на раскрытии их потенциальных возможностей. Он не столько создает темы непосредственно, сколько конструирует их из определенных ведущих мотивов (лейтмотивов). Сам он прямо указывает на эту особенность своего композиционного метода. «„Тассо",— пишет он в одном из своих писем (158a, VIII, *127*), — я конструировал из триоли:

27

а „Прелюды" из

28

Аналогично построены "Прометей" и "Что слышно на горе", темы которых возникают в самом разнообразном процессе развития и сложного видоизменения из тематической основы, состоящей из нескольких звуков[62]. Даже там, где Лист исходит из готовой темы (как, например, в "Тассо", главная тема которого была записана им от венецианских гондольеров), он остается верен своему способу работы. Он, как мы видели, выявляет в этой теме музыкальное ядро (триоль) и из этого ядра как бы заново развертывает основную тему, воплощающую образ страдающего художника.

Большим и непосредственным мелодическим даром, какой, скажем, был у Шопена, Лист не обладал. Элемент конструирования, придумывания, рационального изобретательства играл в его творчестве значительную роль. Всем этим, по-видимому, и объясняется то, что в молодые годы он создавал оригинальные мелодии с большим

трудом и только позже, в Веймаре, силой своей воли и неустанной работой добился в этом отношении успехов. Один из современников, встречавшийся с ним в 30—40-х годах, вспоминает: "...оригинального Лист не мог написать ничего; сколько ни бился, не мог сочинить ни одной сносной мелодии. В этом отношении он отличался совершенною бездарностью в то время, сознавал это, сердился и говорил, что терпением и трудом достигнет своей цели" (778, *92*).

Отзыв, конечно, грешит преувеличениями, но он правильно отмечает блеклость и несамостоятельность мелодических построений молодого Листа, непреклонное стремление его компенсировать отсутствие непосредственного мелодического дара чем-то другим. Это другое, как мы уже убедились, — особый способ работы над мотивами, развертывание из них разнообразных по своему характеру тем.

Какими же техническими путями идет у Листа конструирование тем из мотивов? Как происходит их сложная трансформация?

Во-первых, путем изменений в самой структуре мотива: изменение величины отдельных интервалов, их соподчинения; обратное направление движения. Во-вторых, путем изменения метроритмических соотношений внутри мотива: расширение или сужение ("сжатое повторение" — по терминологии самого Листа; 156, I, *273*), перемена ритмических соотношений между отдельными частями, введение нового ритмического движения ("освеженный, оживленный ритм"; ibid.). В-третьих, путем изменения красочно-гармонического окружения мотива: изменения тональности, динамики, сопровождения, регистровки.

Приемы эти встречаются у Листа как "в чистом виде", так и в смешении друг с другом (что бывает чаще всего) и подчас настолько видоизменяют темы, что сходство между ними совершенно не ощущается. Последний же прием, в связи со стремлением сочетать вариационно-тематическую разработку с музыкально-жанровым развитием материала отдельных эпизодов, и особенно в связи с усиленным вниманием к колориту, приобретает у Листа исключительно большое значение. Укажем, например, на "Прелюды", "Тассо", "Фауст-симфонию", сонату *h-moll*, "Долину Обермана", концерт *Es-dur* и многие другие произведения Листа.

В свете всего сказанного должно быть ясно, что взгляд на крупные произведения Листа как на механическое соединение обособленных частей по меньшей мере односторонен. Если Лист и не обладал такой способностью к органическому развитию музыкальных мыслей, как Бетховен или Шопен, то благодаря своей системе работы над мотивами он сумел во многом преодолеть несвязность, разорванность музыкального материала, которые порой обусловливались его программными тенденциями. Он всегда стремился скрепить отдельные части произведения между собой, "связать", "закруглить", объединить их на основе тематического единства в одно неразрывное целое (ibid.). Сжатие циклического произведения в одночастное, неизмененное подчеркивание обобщающего значения заключительной части ("обобщение в финале"), столь свойственные его искусству, подтверждают эти особенности творческого метода Листа.

Даже в тех случаях, когда Лист имеет дело не с отдельными частями произведения, а с самостоятельными, вполне законченными произведениями, он постоянно стремится их связать воедино, применяя для этого форму поэтического цикла. Вспомним, например, "Годы странствий", объединенные одной общей поэтической идеей, "Этюды высшего исполнительского мастерства" или такие произведения, как "Рождественская елка", "Венгерские исторические портреты", "Septem sacramenta", "Via crucis", "От колыбели до могилы", написанные в поздние годы, когда идея органической мотивной связи внутри одного произведения все чаще превращалась у него в идею циклической связи между отдельными (обособленными) пьесами.

Принцип характерности мотивов. Вариационно-тематическая разработка мотивов не происходит у Листа абстрактно. В соответствии со своими программными замыслами он всегда имеет дело с "мелодией-характеристикой" (термин Листа), которая не только символизирует героя или обобщенно-поэтическую идею произведения, но, появляясь "в различной окраске", "выражает и на-

строение, преобладающее в данный момент у героя", делает "доступными пониманию все движения и оттенки чувств" (291, IV, *68—69*). Естественно, что ко всем мотивам, лежащим в основе произведения, Лист подходит прежде всего как к элементам, олицетворяющим определенные эмоции, понятия, психологические приметы. За отдельными мелодическими оборотами он закрепляет то или другое поэтически-образное значение. Для него первичным является не "излучение из абсолютных внутренних глубин музыки" (см. 256, *479* u. a.), а побуждения, проникающие извне, — из жизни, поэзии и живописи. Почти каждое мотивное образование имеет у него своеобразный символический смысл и в конечном счете сводится к определенным поэтическим идеям и чувствам. Умение Листа рельефно изображать в мотивах различные состояния и оттенки поистине поразительно. Даже в самых примитивных мелодических оборотах легко обнаружить у него зависимость от поэтических представлений.

При сопоставлении друг с другом некоторых тем Листа становится ясно, что для выражения одной и той же идеи и чувства он прибегает к одному и тому же типу мотива. Темы, имеющие общую поэтическую подоснову, у него близки друг к другу или по своим линеарным и ладоинтонационным закономерностям, или по метроритмическим соотношениям, темпу, динамике. Так, например, темы героического характера (главная тема в сонате *h-moll*, главная тема в "Патетическом концерте" или темы в "Хоре рабочих", "Кузнеце", "Мазепе", "Героике") у него чаще всего основаны на широких интервальных скачках и ярких интонациях, ритмически очень определенны, резко изломанны. Темы любви — мечтательно-лирические, как, например, "Гимн любви", "Утешения" (№ 2 и 3), "Грезы любви" (№ 1 и 3), — представляют собой плавную, выразительную мелодию с равномерно однообразным сопровождением; обычно они излагаются Листом в одной из трех тональностей — *Des-dur, E-dur* и *As-dur,* — которых он вообще охотно придерживается при выражении лирически любовных (напомним еще "Три сонета Петрарки", "Утешения" № 1, 4, 5, 6, "Грезы любви" № 2, "Обручение", эпизоды в "Фауст-симфонии" и "Прелюдах") или пасторальных настроений (например, "Эклога", "На Валленштадтском озере", "Пастораль" и др.). Темы печали, скорби, страдания и жалобы ("Погребальное шествие", "Долина Обермана", фуга из "Данте-симфонии") характеризуются отсутствием ярких интонаций и больших интервальных скачков; основа их — ниспадающие полутоновые ходы, иногда простые, иногда (и это чаще) альтерированные; темп медленный, "ползучий". Темы отрицания, скепсиса (см. третью часть "Фауст-симфонии", сонату *h-moll*) основываются на увеличенных или уменьшенных интервалах, неожиданных взлетах и падениях, ритмически остры и причудливы, имеют стаккатный характер. Темы "инфернальные" (например, вступление в фантазии-сонате "После чтения Данте" или главный мотив "Мефисто-вальса" № 2) основываются на использовании тритона, издавна именуемого в музыке "дьявольским" интервалом. Темы мрачные, подобные скорбно-жалобным призывам и звучащие как бы из глубины (например, "De profundis" из оратории "Св. Станислав", 129-й псалом), связаны чаще всего с применением большой септимы или же (как в пьесах "Sunt lacrimae rerum", "Рок", "У кипарисов виллы д'Эсте") со своеобразным обыгрыванием тритона *f*—(*e*)—*h*.

Своеобразными, характерными признаками обладают у Листа также темы раздумья, размышления, темы любви (эротические), темы сомнения, темы "мирной идиллии", темы религиозные.

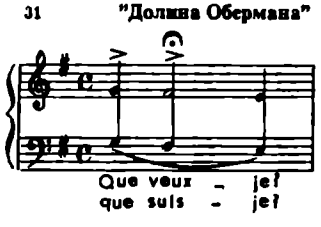
Конечно, такое деление в значительной степени условно, ибо часто темы Листа представляют оригинальное сплетение нескольких различных типичных оборотов. Но это нисколько не опровергает всего сказанного о выработанности и продуманности, пожалуй, даже некоторой схематичности его музыкального языка. Несомненно то, что поэтический образ лежит в основе мелодики Листа и предопределяет направление, в котором идет трансформирование мотива, — с помощью "мелодий-характеристик" Лист обрисовывает те или иные характеры и чувства; что для выражения одного и того же поэтического образа Лист обычно прибегает к одному и тому же т и п у мотива; что характерные мелодические обороты не лишают темы Листа разнообразия, так

как встречаются у него в бесчисленном множестве вариантов и в самых разнообразных сочетаниях.

Принцип декламационности. Желание Листа сблизить музыкальную фразу с речевыми интонациями, придать ей широкий, "разговорный" характер, вывести членение ее из естественного ритма слов нередко приводило к тому, что главный мотив произведения вытекал у него из текста программного стихотворения:

или соответствовал ритму и контрасту слов эпиграфа, взятого к произведению:

или, наконец, ассоциировался с характерными интонациями героя[63]:



В некоторых произведениях Листа не только одна главная тема, но и многие другие обнаруживают свою связь с поэтическим текстом программы. Укажем, например, на "Данте-симфонию", где членение и характер ряда тем определяются характером и метром соответствующих стихов Данте[64]:

Всюду мы наблюдаем, что Лист стремится освободить мелодию от тактовых "оков" и симметричных построений. Мелодия все чаще принимает у него речитативную форму, не вмещающуюся в квадратные рамки тактов, все чаще сопровождается каденциями, написанными в свободном декламационном стиле (мелкими нотами, без тактовых обозначений). В свои произведения Лист охотно вводит инструментальные речитативы, основное назначение которых способствовать достижению подлинно жизненной экспрессии. Из этих речитативов, гибко отвечающих на все требования поэтической программы, как из зерна вырастают различные по характеру мелодические построения. В сочетании со своеобразным использованием интервалов (например, яркие скачки, повышающие динамику речи и напоминающие патетические возгласы, альтерированные ходы, способствующие возбуждению и страстности, усиливающие напряженность музыкальной речи) и мастерским "поэтическим" распределением акцентов все это значительно повышает речевую выразительность музыки.

Характерно, что Лист, строя свои темы на речевой основе, исходил не из обычной разговорной речи (что видно уже из приведенных выше примеров), а из эмоциональной патетики ораторского искусства. Мелодика его имеет подчеркнуто декламационный оттенок: она насыщена всевозможными восклицательными и вопросительными оборотами, страстными возгласами, многозначительными умолчаниями, паузами (вплоть до "*long silence*"), ферматами, замедлениями, ускорениями и т. п. Что бы Лист ни писал, он, подобно Гюго, почти всегда стремится к ярким контрастам, преувеличениям, пафосу: он не столько говорит, сколько декламирует. Не случайно Лист столь высоко ценил ораторское искусство; оно для него — особая, высшая форма поэзии, как бы синтез всех других искусств. Лист, как пропагандист нового программного искусства, прежде всего желает убеждать и действительно настойчиво

убеждает. Он хочет "действия, действия и действия". Нежнейшие чувства поминутно сменяются у него взрывами страстной патетики, эффекты "разрастания" — эффектами "контраста", диалоги — декламационными монологами. После скромного, в сдержанном тоне, вступления он любит вести нас, как бы по ступеням огромной лестницы, к величественным и блестящим заключениям. Он также любит широкие жесты, рельефные контуры, мощные мазки кистью, словом, все то, что с наибольшей силой воздействует на слушателя. Свои темы он, как правило, проводит концентрированно, подчас в унисонном изложении, причем особенно охотно прибегает к этому приему в самом начале произведения. Так, в унисон начинает он "Фауст-симфонию", "Данте-симфонию", "Тассо", "Прелюды", "Мазепу", "Венгрию", "Битву гуннов", "Легенду о св. Елизавете", "Христа", сонату *h-moll*, фантазию-сонату "После чтения Данте", большинство венгерских рапсодий, обе баллады, обе легенды, полонез *E-dur* и ряд других произведений. Иногда кажется, что Лист испытывает слушателя: так велико обилие и так настойчивы его риторические приемы. Произведения его буквально пестрят такими указаниями, как *recitando, declamato, ben pronunziato la melodia* и т. п. Склонность к декламационно-ораторским средствам и эффектам видна не только в темах *patetico, amoroso* или *lamento*, но и в темах скерцозного характера ("Фауст-симфония", соната *h-moll*); черты декламационности легко распознаются и в поздних сочинениях Листа ("Sursum corda", "Sunt lacrimae rerum").

Вообще в выборе риторических средств Лист не очень оригинален. Он не пренебрегает и такими, которые неоднократно использовались в прошлом (особенно в итальянской опере) и отчасти стали банальными, например:

35 **3 концертных этюда (№ 3)**

36 **Сонет Петрарки № 47**

Он применяет всякого рода украшения, чаще всего группетто с последующим скачком:

37 **Сонет Петрарки № 47**

38 **"Погребальное шествие"**

Однако подобные приемы, как и другие средства, почерпнутые им в итальянской мелодике (влияние ее обусловлено многолетней практикой оперных транскрипций), не являлись у него, как это видно из приведенных выше примеров, чисто внешним украшением, заимствованным у того или другого музыканта. В руках Листа они приобрели иной смысл: они стали как бы непосредственным выражением его поэтического таланта. (Характерно, что даже группетто возведено Листом в степень самостоятельного мелодического элемента; оно имеет свой особый выразительный оттенок, и отнюдь не случайно Лист любит выписывать его нотами и советует играть "медленно, как мелодию": оно — декламационный оборот, полный жизни.) Декламация Листа не механична; при всей своей доступности, она вовсе не является избитым штампом. Сила ее — в действенности, в яркой, эмоционально правдивой передаче поэтической идеи.

Принцип колорита. Все разобранные выше принципы композиции могли привести к эффектным результатам только при условии преодоления классико-гармонического стиля, при условии создания новой красочно-звуковой палитры. Лист прекрасно отдавал себе отчет в этом; с ранних пор его искания и новаторские устремления были направлены в область гармонии. "Я придаю моим гармониям, — говорил он еще в молодости, — величайшее значение и отношусь к ним с особой серьезностью" (см. 9). В чем проявился здесь гений Листа — трудно рассказать в немногих словах. Прежде всего бросается в глаза "колористическое раскрепощение" гармонии, выразившееся в широком использовании гармонической красочности и приведшее к обогащению традиционной гармонической системы.

Невольно напрашивается сравнение с Делакруа, цветовая реформа которого обнаруживает глубокое внутреннее сродство с гармоническими приемами Листа. Оба художника были живописцами в полном значении этого слова, оба утверждали красочное романтическое искусство. Делакруа осуществил колористическое "раскрепощение" живописи, вывел цвет из подчиненного положения и своим учением о контрастах, полутонах и рефлексах предвосхитил красочные открытия Мане, Моне, Ренуара, Сезанна и других. Лист, опираясь на опыт ранних романтиков, в частности Шуберта, продвинул далеко вперед красочную трактовку гармонических комплексов и открыл в этом направлении дотоле неведомые возможности. Даже такие принципиальные новаторы в области гармонии, как Вагнер и Дебюсси, Скрябин и Барток, следовали по пути, проложенному Листом. Чтобы сравнение наше не показалось произвольным и случайным, постараемся на ряде фактов доказать, что Делакруа и Листа объединяет не только общность цели, но и общность приемов, которыми они стремились этой цели достигнуть.

Как и Делакруа, Лист пользовался весьма ограниченным числом красочных элементов. При всем новаторском складе своей натуры, он не был композитором, стремившимся к изобретению каких-то новых гармонических комплексов, принципиально отличных от уже существующих. Он достигал красочного разнообразия не путем прибавления к своей звуковой палитре новых элементов, а путем усложнения старых и комбинирования из этих усложненных элементов различных новых сочетаний. С полным основанием можно отнести к его гармониям замечание одного французского художника, сделанное по поводу цветовых элементов и их вариаций у Делакруа: "...эти элементы остаются как бы устойчивыми, и все вариации заключаются в тонкости, с какой мастер эти элементы по-разному противопоставляет..." (см. 723, *9*). Сложное употребление по существу простых элементов и постоянное стремление ко

все новым сочетаниям их является характерной чертой гармонического искусства Листа, и именно эта черта сближает его принципы с законами "цветовых гармоний" Делакруа.

Подобно Делакруа, который прежде всего стремился к напряженному выражению краски и клал в основу своих цветовых комбинаций "героическую патетику света" (там же), Лист достигал усиления красочных эффектов путем увеличения гармонических напряжений, путем выявления "героической патетики" звука. Всего яснее это сказывается в явлении интенсивной альтерации, играющей уже с середины 30-х годов ("Альбом путешественника", 1835—1836, и в особенности 2-я редакция этюдов, 1837) доминирующую роль в его гармонической технике. Ибо альтерация как раз является тем средством, которое, обостряя ладогармонические тяготения, повышает напряжение звуковых комплексов и обычно одновременно усиливает их красочность. Наряду с альтерацией, подвергающей бесконечному преобразованию аккордовые формы, идет у него также процесс разрастания гармонических комплексов за пределы трезвучий: септ- и нонаккорды получают в его творчестве необычайно широкое распространение. Причем значение их коренным образом меняется: в связи с усилением альтерационной техники они все больше и больше начинают выступать в роли разрешающих аккордов, принимая на себя функции трезвучий. Однако в силу того, что по своему характеру они далеки от консонантных трезвучных гармоний и представляют собой не что иное, как "не достигшее разряда тяготение", как "переход" из одного состояния в другое, — "разрешительное" действие их никогда не бывает полным. После каких бы альтерационных форм они ни появлялись, их действие лишь приближается к тому впечатлению полноты и законченности, которое оставляют у нас консонирующие трезвучия; оно всегда вызывает в нас чувство незаконченности, неразрешенности и беспокойства.

Именно таково впечатление от септаккордов в приводимом ниже примере:

где обращения доминантовых септаккордов, выступая после предшествующих альтерированных гармоний в качестве аккордов разрешения, не уничтожают напряжения, а лишь несколько ослабляют его и переключают в иные формы [65].

Обычно действие подобных разрешений связано у Листа с избеганием тоники, с оттягиванием момента полного разрешения. В ряде случаев это сводится лишь к некоторому оттеснению тонических элементов, в других — оно принимает более значительные размеры и приводит к замене на длительное время тоники различными субдоминантовыми и доминантовыми гармониями, к усилению колористических элементов (см., например, концертный этюд *As-dur*, "Торжественное шествие артистов"). Отдаляя все больше и больше момент разрешения, ожидаемый слушателем, композитор в конце концов создает исключительно острое, напряженное чувство томления и ожидания.

Подавляющее большинство листовских произведений начинается не с тоники, а с различных неустойчивых образований, причем вступление тоники часто отодвигается

на значительное расстояние, а в некоторых случаях происходит лишь в самом конце произведения (например, романс "Как птичек звонок хор"). И кончает свои произведения Лист часто не тоникой, а различными неустойчивыми гармоническими комплексами (например, "Мефисто-вальс" № 3, "Поэтические и религиозные гармонии", "Мефисто-полька", "Серые облака"). Часто он старается продлить состояние неустойчивости и неразрешенности и оставить у слушателя чувство какой-то незаконченности.

Даже кончая свои произведения тоническими гармониями, он дает последние не в основных, утверждающих формах, а либо в виде обращений — секстаккордов и квартсекстаккордов (см., например, "Во сне"; романсы — "Фиалка", "Безмолвен будь", "Вы, колокола Марлинга", "Тот, кто свой хлеб в слезах не ел"), либо в виде основных аккордов в мелодическом положении квинты и терции (последнее чаще всего). Словом, устойчивость, встречаемая у Листа, обычно является устойчивостью относительной, — более или менее сложной, — и в конечном счете зависящей от неустойчивости. Последняя всегда в центре его внимания, и не только в больших эпизодах, где он стремится к ее нагнетанию, но и во всех мельчайших частях, до отдельных звуков включительно[66].

Один из основных колористических законов Делакруа: "больше противоположения, больше блеска", — открытый художником в результате длительных живописных исканий, был нащупан Листом инстинктивно с первых же шагов самостоятельного творчества. Уже ранние произведения его ("Поэтические и религиозные гармонии", "Видения", "Романтическая фантазия на две швейцарские темы"), несмотря на свое художественное несовершенство, поражают яркостью гармонических сочетаний. Впоследствии Лист разработал и развил принцип контраста в стройную гармоническую систему. Нетрудно показать, что основные пути, по которым шло практическое осуществление этого принципа, опять-таки тесно связаны с процессом интенсивной альтерации: они заключались прежде всего в расширении круга аккордовых соотношений. В одних случаях Лист достигает колористических эффектов сравнительно простыми средствами (см., например, концерт *A-dur,* эпизод *Adagio sostenuto assai*), в других — прибегает к более контрастным и ярким сопоставлениям аккордов. Он не боится самых резких диссонирующих сочетаний, ибо знает, что они "принадлежат к самой сущности полноценного искусства и являются в музыке тем, чем в живописи является игра света и тени", что только с помощью их можно выразить "те острые противоречия, которые поражают нас в человеческих страстях и в природе". Он умеет сделать естественным их сцепление, умеет сгладить их резкости.

Невольно вспоминаются слова Делакруа, сказанные в беседе с Шопеном и сыном Ж. Санд: "...гармония в музыке не заключается только в самих аккордах, но также и в их соотношениях, в их логической последовательности, в их сцеплениях, в том, что может быть названо, в случае необходимости, их слуховыми отражениями, рефлексами (leurs reflets auditif). Ну вот и живопись не может действовать иначе. Ну-ка дай мне эту синюю подушку и этот красный ковер. Положим их рядом друг с другом. Ты видишь, что там, где соприкасаются две краски, они взаимно воздействуют друг на друга; красное становится окрашенным в синее, синее — омытым красным, а посередине получается сиреневое. Ты можешь действовать в картине самыми мощными тонами (красками); восстанови рефлекс, который их связывает, и ты никогда не будешь кричащим. Разве природа умеренна в тонах? Разве она не насыщена дикими противоречиями, которые ни в чем не уничтожают ее гармонию? Это значит, что все связывается посредством рефлекса" (см. 394, *81—82*)[67]. Именно этим (то есть стремлением сочетать противоречивое с помощью рефлекса) объясняется огромное распространение и легкость тональных переходов у Листа. Особенно совершенна его модуляционная техника, основанная на энгармонических заменах. Пользуясь теми неограниченными возможностями, которые представляет в этом отношении сочетание альтераций с энгармонизмами, позволяющее один и тот же аккорд воспринимать поразному (то есть наделять его разными функциями) и соответственно этому изменять его разрешение, он достигает смелых и неожиданных, "сверкающих контрастами кра-

сок" тональных превращений. Мы встречаем у Листа всевозможные виды энгармонических замен — как полных, так и частичных — переход простых аккордов в альтерированные, переход альтерированных в альтерированные, замену диезных тональностей бемольными и обратно.

Подчас действие отдельных модуляционных последований заслоняет у него общую тональную связь. Тональные построения становятся как бы расплывчатыми; все более и более основываются они на включении в пределы одной ладотональности максимального числа тонально чуждых элементов. Происходит нечто подобное явлению расширения тональности колорита у Делакруа: Делакруа разрывает оковы традиционных цветовых канонов и отказывается от однотонального, однообразного коричневого фона, столь излюбленного классиками. Лист разрушает старое гармоническое чувство тональности, основанное на твердом подчинении центральной тонике, и создает новое тональное чувство, более гибкое и способное объединить пестрое множество гармонических красок. Двойственность здесь налицо: с одной стороны, у него наблюдается решительное сохранение тональности, с другой — не менее решительное стремление к ее расширению и обогащению. Убедительным примером может служить хотя бы этюд "Дикая охота", где Лист, желая создать наибольшее гармоническое разнообразие, затрагивает почти все тональности квинтового круга и где, несмотря на это, главная тональность *c-moll* со своими ближайшими родственными тональностями — *Es-dur* (параллельной) и *C-dur* (одноименной) — выражена чрезвычайно ярко[68].

Листа никак нельзя считать сторонником принципа атонализма, хотя какие-то зародыши последнего у него в связи с тенденцией к расширению тональных связей, быть может, и имелись. "Атональная музыка, — писал один из ее приверженцев, — как показывает само название, есть музыка, лишенная чувства тональности как по характеру своих мелодических линий, так и по гармоническим образованиям, являющимся результатом сопоставления этих мелодических линий" (см. 687, *23*). Разумеется, музыка Листа под это определение подойти не может. Ибо, повторяем, ни в один из периодов своей многолетней творческой деятельности он не отказывался окончательно от тоники со всеми ее гармоническими функциями. Поэтому-то так противоречивы его высказывания по вопросу о тональности. Д'Энди вспоминает, что в разговорах с ним Лист неоднократно затрагивал этот вопрос и каждый раз освещал его по-новому. Как-то он, например, сказал, что тональная неустойчивость приводит к нарушению музыкальной формы, к известной "нерешительности", что в искусстве недопустимо; в другой раз он, напротив, говорил, что постоянно стремится к тому, чтобы уклониться от тоники и выйти за пределы тональной устойчивости (см. 470, *179*)[69]. Одно как будто исключает другое. Но только в свете этих противоречивых признаний и может быть правильно понято отношение Листа к тональности, двойственное по самой своей природе.

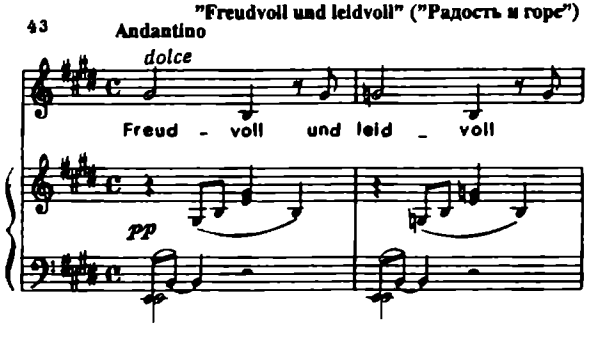
Свобода тональных переходов и сопоставлений, двойственное отношение к тональности у Листа в значительной степени были связаны с практикой венгерско-цыганских музыкантов. Он сам признавался, что их неизменное стремление поставить непосредственное чувство н а д всеми законами, правилами и дисциплиной ему порой ближе и понятнее, чем почтительное преклонение перед школьными канонами ("с в е р х в с е г о", восклицает он, "это великое слово для каждого истинного художника"), что постепенные модуляции вовсе не всегда обязательны, как не обязательны и модуляционные связующие аккорды при смелых переходах из одной тональности в другую. Но он все же — мы это хорошо знаем — далеко не всегда принимал тональные сальто-мортале, предпочитая не разрушать до конца тональную связь.

Из бесчисленного множества тональных поворотов, встречающихся у Листа, наибольшего внимания заслуживают те, которые совершаются при помощи терцовых перемещений. Действие последних особенно напоминает нам "окрашенные тени" Делакруа, его знаменитые рефлексы и создают полную иллюзию красочных переливов, светотени.

Некоторые из этих терцовых перемещений, как видно из приводимого ниже примера, создают впечатление мягкого красочного сдвига, постепенного изменения окраски:

Другие, как, например, в концертном этюде *Des-dur* (заключение) и в "Сонете Петрарки № 47" (вступление), производят благодаря возникающим хроматизмам более резкий колористический эффект. Гармонический колорит здесь богаче и разнообразнее; противопоставление одних элементов другим более контрастно.

Подобную же игру светотени создают также в музыке Листа всевозможные хроматические последования, энгармонические замены и, наконец, простые сдвиги из мажора в одноименный минор (и обратно) — прием, особенно любимый им и применяемый очень часто в связи с поэтическими или живописными ситуациями:



Итак, какими бы средствами Лист ни достигал красочных эффектов, последние, в конечном счете, сводятся к альтерации. Хроматика вносит в его музыку элемент освещения и окраски и способствует переливу одних звуковых комплексов в другие. Именно с ее помощью добивается он того эффекта, который аналогичен живописному эффекту деградации цвета, то есть постепенному переходу одной краски в другую.

В самом деле, так же как однокрасочные предметы Делакруа отсвечивают самыми разнообразными тонами красок, как бы меняя все время свою постоянную окраску, гармонии Листа играют самыми разнообразными красками тонов, видоизменяя свою постоянную окраску в зависимости от положения в аккордовом последовании и отношения к тональности, как бы принимая на себя ряд "дополнительных цветов". "Каждый элемент, — говорит Лист, — соприкасаясь с другими, приобретает новые свойства. Утрачивая при этом первоначальные и испытывая иное, чем прежде, воздействие со стороны изменившегося окружения, он принимает новую форму..." (291, IV, *35*). Так и гармонические элементы у Листа находятся в постоянном движении. Они не являются чем-то незыблемым, раз навсегда определенным: подобно краскам Делакруа, они непрерывно видоизменяются, переходят друг в друга, приобретая каждый раз иное функциональное, а вместе с тем и красочное значение.

Быть может, именно поэтому склонность к красочной хроматике никогда не исчезала у Листа: мы обнаружим ее у него и в молодости, и в зрелые годы, и в старости. Вспомним, например, раннюю дантовскую фантазию-сонату и "Большой хроматический галоп", сочиненную в веймарские годы балладу *h-moll*, наконец, его поздние фортепианные пьесы ("Михай Мошони", "На могиле Р. Вагнера", "Рок") или "Via crucis". Всем им свойственна — в большей или меньшей степени — хроматическая мелодика или хроматическая гармония, назначение которых — содействовать расширению и обогащению звукового колорита, смешению звуковых красок, их контрастам, противопоставлению света и тени.

Существенно то, что многие звуковые комплексы Листа, возникшие в результате стремлений к усилению напряжения, к "героической патетике", получают постепенно настолько самодовлеющее колористическое значение, что начинают действовать разлагающе на те самые силы, которыми были вызваны к жизни. Это относится в равной степени как к аккордовым последованиям, приводящим к обогащению тональности, так и к самим аккордовым образованиям, следствием каких бы процессов они ни являлись. В целом ряде случаев диссонирующие гармонии Листа в значительной степени теряют свой первоначальный смысл аккордов напряжения и принимают на себя иные, чисто красочные функции. Особенно сильно явление это заметно в творчестве позднего Листа. Приведем в качестве примеров такие его произведения, как "Фонтаны виллы д'Эсте", "Серые облака", "Траурная гондола", "Рок", "Перезвон" (из "Рождественской елки"). Септ- и нонаккорды и другие диссонирующие образования используются им здесь уже в открыто импрессионистическом плане: динамика сменяется статикой.

В этой связи вообще следует заметить, что большинство гармонических приемов Листа имеет двойственный характер: они увеличивают напряженность звучаний, обостряют гармонические тяготения, и они же ослабляют их. Так, например, органные пункты и *ostinato* применяются Листом как для создания больших звуковых нарастаний, для накопления и собирания гармонических сил (см. сонату *h-moll* или этюд № 7 во второй ред.), так и для завуалирования, растворения звучаний, для сглаживания ясных тональных и гармонических граней (см. "Колыбельную", экспромт *Fis-dur*, "Вечерний звон" из цикла "Рождественская елка"). Аналогичным образом использует он и всякого рода проходящие ноты, задержания, трели, тремоло: не только с целью увеличения гармонического напряжения, но и с целью расслабления, с целью приглушения, обволакивания звучаний.

В гармониях Листа, таким образом, как бы сталкиваются лицом к лицу противоположные силы. С одной стороны — тенденция к увеличению напряжения, к органическим аккордовым комплексам, построенным на основе логически-тональных законов, стремление сохранить чувство тонального единства, подчеркнуть тональные фун-

кции каждого аккорда. С другой — тенденция к уменьшению напряжения, к красочным звуковым образованиям, разрушающим основные функциональные связи, к замене органических аккордовых комплексов аккордами, построенными по принципу чисто звукового, красочного слияния, к преодолению чувства тонального единства. В разные периоды жизни Листа торжествуют разные тенденции: первая — в годы молодости, вторая — в старости. Но борьба между ними никогда не прекращается.

Эта двойственность еще больше сближает гармонии Листа с цветовыми гармониями Делакруа. Палитра последнего, как известно, также состояла из двух типов красок: красок, смешанных на палитре, и красок, "смешанных оптически". Первым, представляющим материальную вещественную красочную смесь, сродни органические аккордовые комплексы Листа, образованные тонально и спаянные на основе определенных структурных законов; вторым, являющимся следствием "воздушного сплетения" отдельных красочных мазков, положенных друг возле друга, — аккордовые комплексы, образованные по принципу свободного комбинирования. Именно в силу этой двойственности Лист, как и Делакруа, имеет точки соприкосновения с импрессионистическим и экспрессионистическим искусством. От Делакруа во многом шел и Моне с его учением о разделении тонов, и Ван Гог с его теорией психологического назначения цвета. От Листа — и Дебюсси с его гармонической статикой и новыми ладами, и Шёнберг с его системой атонализма.

В свете этого становится вполне понятным пристрастие Листа к старым натуральным ладам, в частности к различным видам пентатоники, и его неустанные поиски новых ладовых систем, нашедшие завершение в создании ряда искусственных звукорядов (см., например, "Ввысь сердца", этюд *Des-dur*, "Мефисто-вальс" № 3, "Рок" и др.). Как старые лады, так и новые звукоряды давали Листу возможность найти новые звучания, уклониться от привычных гармонических закономерностей, выйти за их пределы.

В частности, пятиступенный звукоряд, являющийся основой музыкального фольклора многих народов, в том числе и венгерского, получил в творчестве Листа самое разнообразное применение. Особенно охотно прибегал к нему Лист для выражения безмятежных, созерцательных настроений, для передачи образов природы и возвышенно-психологических состояний (см., например, "На Валленштадтском озере", "Обручение", этюд *Des-dur*, "Прелюды"). В этом направлении использование пентатоники и ее элементов у Листа происходит очень широко и оригинально. Оно сочетается у него с большой свободой, заключающейся в присоединении к пентатонной основе вспомогательных звуков, имеющих полутоновые тяготения (звуки эти как бы усиливают эмоциональную окраску мелодии). Не менее разнообразное применение получили новые звукоряды (лады), выходящие за пределы мажора и минора. Не говоря уже о целотонной гамме, особенно излюбленной Листом в поздние годы и, несомненно, почерпнутой им в музыке "восточных" народов (в частности, у себя на родине, в Венгрии), укажем, например, на гамму "тон-полутон", искусно примененную Листом еще в коде этюда *Des-dur*.

Становится также понятна особая любовь Листа к ладовой переменности (колебание тонального центра, частое сопоставление мажора и минора, ладовая "перекраска" одних и тех же звуков) и к так называемой "венгерской" гамме. Использование "венгерской" гаммы с ее двумя увеличенными секундами (из которых вторая связана с повышением четвертой ступени гармонического минора) необычайно характерно для Листа. Сам Лист считал, что венгерская гамма облегчает всевозможные энгармонические комбинации, содержит разнообразные предпосылки для отклонения от привычного терцового строения аккордов и, главное, предоставляет новые возможности для обогащения и расширения тональности. Больше того: он полагал, что открыл в этой гамме такую своеобразную особенность венгерской музыки, которая касается самой глубокой ее сущности. В этом он был не совсем прав, ибо гамма с увеличенными секундами стала употребляться в венгерской музыке лишь с конца XVIII столетия. Как бы то ни было, горячее пристрастие к ней Листа — факт бесспорный, неопровержимо свидетельствующий о том, что стремление к обо-

гащению мелодии и гармонии, к более богатому применению диссонансов самым теснейшим образом было связано у Листа с использованием стилевых особенностей современной ему венгерской музыки.

Характерно, что Лист, определяя сущность венгерской (или, как он сам говорил, "цыганской") гаммы, прежде всего подчеркивал в ней три интервала: "увеличенную кварту, малую сексту и большую септиму", причем особенно выделял "повышение кварты", которое, по его мнению, "придает гармонии в высшей степени причудливые переливы, даже ослепительно тяжелый блеск" (291, VI, *286 — 287*). Тем самым он сразу же проводил аналогию с живописными средствами, так как слова "переливы" и "блеск" обычно связаны в употреблении со словом "краска".

Любовь Листа к целотонной и венгерской гаммам, а также к гамме "тон-полутон" предопределила широкое применение им — в качестве красочных элементов — увеличенных и уменьшенных трезвучий, как известно, весьма родственных этим гаммам, и не менее родственных увеличенных кварт и секунд. Вспомним, например, начало фортепианной пьесы "Рок" или же фортепианные пьесы "У кипарисов виллы д'Эсте", "Серые облака" и "Траурная гондола" (вторая версия), где увеличенные кварты и секунды создают поистине великолепные красочно-выразительные эффекты. Вспомним также "Элегию № 2" и пьесу "Рихард Вагнер — Венеция". В некоторых их этих пьес (например, "Рок", "У кипарисов виллы д'Эсте", "Рихард Вагнер — Венеция") нетрудно обнаружить и красочное применение увеличенных трезвучий, порожденных венгерской и целотонной гаммами. Уменьшенные трезвучия, а также уменьшенные септаккорды мы встретим в "Траурной прелюдии", "Траурном марше" и во многих других пьесах, особенно позднего периода. Не боится Лист употреблять как особую краску и квартовые аккорды (например, в первой теме "Malédiction", в начале "Прометея", в средней части пьесы "Рок", в 17-й венгерской рапсодии, в пьесе "Бессонница"), которые в ту пору были новинкой и лишь впоследствии (у Рихарда Штрауса, Малера, Дебюсси, Скрябина, Шёнберга и др.) получили распространение. Эти аккорды в красочном отношении действуют у Листа, пожалуй, еще сильнее, чем хроматические альтерированные аккорды и соответственно в еще большей степени приводят к расширению тональности. Колористические эффекты достигаются Листом также с помощью последовательных наслоений терций на трезвучие (как, например, в ранней "Эклоге" и в поздней "Ossa arida"), смелым наслоением квинт друг на друга (как, например, в "Мефисто-вальсе"), упорным применением параллельных квинт (например, в "Чардаше смерти").

Настойчивые поиски Листа в сфере целотонной гаммы зафиксированы в одном примечательном автографе, сохранившемся в архиве Б. А. Фитингофа-Шеля (Отдел рукописей Государственной публичной библиотеки им. М. Е. Салтыкова-Щедрина, ф. 817, № 1, л. 80). Этот автограф представляет собой эскизный набросок в 20 тактов в двухстрочном изложении с добавлением 11 тактов и авторскими пометками на обороте:

Бросается в глаза причудливое сочетание элементов целотонной гаммы с хроматизмами, создающее особый гармонический колорит.

В свете двойственного характера гармонических приемов Листа становится до конца ясен и истинный смысл некоторых своеобразных приемов инструментовки: контрастной группировки тембров, *divisi* и др. Основное назначение их: усиливать красочные эффекты звукового слияния.

Говоря об инструментовке Листа, нельзя не остановиться на одной чрезвычайно любопытной черте ее — она имеет ярко выраженный фортепианный характер. Видимо, та виртуозная деятельность, которой Лист занимался многие годы, не прошла для него бесследно и оказала существенное влияние на весь склад его оркестрового мышления. Как это ни парадоксально, но Лист мыслит оркестрово только на фортепиано, в оркестре же он мыслит как пианист. Достаточно взять любую из его симфонических поэм, чтобы убедиться в этом: большинство инструментальных эффектов здесь с легкостью обнаруживает свое фортепианное происхождение. Лист не был создателем каких-либо новых принципов в области оркестровки (как были, скажем, Берлиоз и

Вагнер). Пожалуй, это единственная область композиционной техники, в которой он не стал принципиальным новатором, а являлся лишь "первым среди приверженцев и сторонников принципов Вагнера". Это действительно так: "Лист содействовал распространению принципов передовой и прогрессивной оркестровки, когда пути для нее были уже открыты" (см. 633, *217*), но "содействовал" столь ярко и талантливо, что и в области инструментовки сказал свое слово. Его оркестр достаточно величествен, мощен и разнообразен: в нем мы часто встретим удвоенный состав деревянных духовых инструментов с английским рожком и бас-кларнетом, учетверенный состав медных духовых инструментов, литавры, треугольник, маленький барабан, большой барабан, наконец, значительно усиленную и расширенную струнную группу. Но не в величии и не в мощи его сила. В отношении состава оркестра и его компактного использования Лист никак не превосходил — даже в самых своих "мощных" партитурах — Берлиоза и Вагнера; скорее можно сказать, что он уступал им: звуковые возможности его оркестра были более ограниченными. Однако в смешении тембровых красок, в тонкости инструментальных сопоставлений, особенно в *divisi,* он нисколько не уступал им, а порой и превосходил их.

Огромное значение для выработки оркестровых принципов Листа имела его дирижерская деятельность: практика была его главным учителем. Пребывание Листа в Веймаре, несмотря на все неприятности, связанные с обязанностями придворного капельмейстера, принесло ему огромную пользу. Что же касается влияния Раффа и его школы, то оно было крайне незначительно. Факт совместной работы Раффа с Листом (над инструментовкой некоторых симфонических поэм) еще не дает основания утверждать, что Рафф с его "серой инструментовкой, ни плохой, ни хорошей", был учителем Листа в этой области. Несомненно, что Рафф выполнял лишь функции технического работника: Лист требовал от него больше ремесленной помощи, чем творческой[70].

Таким образом, внутреннее родство гармонических приемов Листа и цветовых законов Делакруа нами выяснено; мы вскрыли и общую тенденцию в эволюции их средств выражения.

К этому следует добавить лишь, что как Лист, так и Делакруа были одинаково далеки от того, чтобы превратить свои красочные эффекты в самоцель (и в этом их коренное отличие от импрессионистов и модернистов). Делакруа прямо заявляет: "...колорит ничто, если не согласуется с содержанием и не усиливает воздействия картины на воображение". Лист также не признает бессмысленных красочных звучаний, дерзаний ради дерзаний. "Если взять, — говорит он, — сигарный пепел, смешать его с опилками и смочить все это крепкой водкой — хорошего блюда не получится". Каждый колористический эффект у него тщательно продуман и обоснован содержанием. Каждый аккорд, каждая модуляция, каждый прием инструментовки связаны с определенными поэтическими ситуациями. Его колорит — прежде всего отображение внутреннего мира, мира страстей, мыслей и чувств.

Принцип свободного ритма. Этот принцип непосредственно соприкасается с разобранными выше композиционно-техническими приемами. Существо его, как показывает само название, выражается прежде всего в освобождении от симметричного чередования ударений и пауз, подчас мешающего проявиться живому индивидуальному многообразию музыкального материала, в придании музыке характера непринужденно льющейся речи.

Почти всюду можно наблюдать у Листа применение таких средств, которые нарушают единство метра произведения и приводят к расхождению ритмических закономерностей с метрическими, к замене строгой метрической системы более свободным принципом. Отдельные части и эпизоды получают у него независимую от других частей четкую метрическую форму, живой ритм поэтического чувства не вмещается в какую-то одну выдержанную схему, а взрывает ее, подчиняет все ее элементы своим законам. Так, например, построен этюд "Мазепа" (вторая редакция), где первоначальный размер $^{6}/_{4}$ сменяется сперва размером $^{4}/_{4}$, затем размером $^{6}/_{8}$ и, наконец, размером $^{2}/_{4}$. Картина неистовой все ускоряющейся скачки запечатлевается в этом на-

рушении метрического однообразия: постепенное нарастание, неудержимое, все сметающее движение вперед соответствует ритму выражаемого поэтического чувства.

Изменения метрической формы происходят не только в пределах больших кусков произведения, но и в пределах небольших отрывков, как, например, в первой части "Романтической фантазии на две швейцарские темы", где близко соприкасаются, переходя друг в друга, всевозможные размеры и где встречаются "прерванные ритмы, разбитые в соответствии с поэтическими чувствами". Иногда эти изменения совершаются даже в пределах одной музыкальной фразы:

Подобные случаи, когда вторая половина фразы метрически не соответствует первой, встречаются у Листа нередко, причем сдвиг тактовой черты происходит всегда в высшей степени органично. Обычно такая перемена метра основана на комбинировании четных размеров с нечетными. Существенно также, что мелодические фразы у Листа далеко не всегда построены по схеме, содержащей четное количество тактов. Часто в основе их лежат трехтакты, а иногда и пятитакты (асимметричность была широко распространена в народной венгерской музыке).

В своем стремлении освободиться от одинаково построенных временны́х единств Лист одно время был даже близок к полному отрицанию единого метра произведения. Показательна в этом отношении первая редакция его "Поэтических и религиозных гармоний", речь о которой уже шла выше (см. нотный пример 2). Здесь что ни такт, то новый размер, причем размер необычный. Правда, впоследствии Лист отказался от подобных крайностей, заявив, что они могли увидеть свет лишь "из-за неразумной поспешности"[71]. Умудренный опытом, он, видимо, решил, что полный отказ от единого метра и замена его самостоятельными "потактовыми" размерами равносильны произволу и ведут не только к разрушению метрической основы, но к нарушению всей ритмической жизни произведения. Но он все же сохранил в возникшей из первой редакции "Поэтических и религиозных гармоний" пьесе "Размышление о смерти" достаточно большую свободу ритмики. Мы встречаем в этой пьесе и смешанные (асимметричные) размеры тактов — $^5/_4$, $^7/_4$, и смешанные (асимметричные) части сложных размеров ($^4/_4 = {}^3/_8 + {}^2/_8 + {}^3/_8$), и смешанные (асимметричные) части смешанных (асимметричных) размеров ($^7/_4 = {}^3/_8 + {}^2/_8 + {}^3/_8 + {}^2/_8 + {}^2/_8 + {}^2/_8$) и, наконец, тридцать четвертей вообще без всякого расчленения на такты. Таким образом он навсегда остался верен подлинной свободе ритма, поэтически оправданной, не мирящейся со строгой метрической схемой и в то же время далекой от анархического произвола[72].

Ударения и паузы Лист рассматривает не как формальные элементы метра, а как отображение пульсации "непосредственного ритма чувств". Каждое чувство имеет свой собственный ритм, следовательно, надо уметь передать этот ритм во всем его своеобразии, надо уметь не замутить его искусственной формой метра. Трудно найти у Листа произведение, в котором бы мелодические построения были метрически "правильны" и выдержанны. Часто встречаются в них ударения и более долгие звуки на слабых долях. Ударения сплошь и рядом появляются там, где им быть "не полагается", и именно этим производят своеобразно чарующее действие (см., например, этюд "Дикая охота"). Особенно пристрастен Лист к так называемому пунктирному ритму, который, как известно, в сочетании с извилистой мелодической линией и с опеванием отдельных звуков характерен для венгерской народной музыки. Этот ритм

встречается у него в изобилии не только в обычном виде (см., например, "Погребальное шествие", "Битву гуннов"), но и в "обращенном", где сочетание короткого звука на относительно сильной доле такта с более длительным на совсем слабой придает ритмическому движению синкопированный характер. Частая смена краткой сильной доли длинной слабой , а также сочетание двух видов пунктирного ритма в единой четырехдольной ритмической формуле были весьма распространены в современной Листу венгерской музыке и как нельзя лучше соответствовали его ярко выраженному стремлению избежать гладкого, метрически правильного движения. Лист хотя и не сразу, но достаточно хорошо освоил их, проявив при этом удивительную способность к их органическому воплощению. Мы встречаем эти ритмические формулы не только в венгерских обработках Листа, но и в его оригинальных произведениях. Укажем, например, на *Largo con duolo* из симфонической поэмы "Венгрия", эпизод *Alla breve* (*C-dur*) из симфонической поэмы "Битва гуннов", первую часть оратории "Легенда о св. Елизавете", песню "Три цыгана" и другие произведения. Блестяще воссоздал Лист и энергичную, резко синкопированную ритмику венгерского чардаша.

То, что Лист меньше всего интересовался метрическими акцентами, показывает также его учение о "периодическом исполнении", его прямо-таки бешеная ненависть к "неутомимым отбивателям такта"[73]. Он и здесь был далек от идеи полной устойчивости, видя в ней нечто безжизненное и схоластичное. Везде его речитативно-декламационный стиль (идущий, кстати, во многом от вольной импровизационной манеры исполнения венгерских цыган) растворяет закостеневшие элементы метра, живое чувство врывается наперекор академическим правилам и создает ритм, как бы весь сотканный из противоречий и несовпадений метрических устоев с ритмическими; метрическая необходимость сменяется необходимостью ритмической (как формально-логическая необходимость — необходимостью "свободной формы"), — словом, все подчиняется поэтической мысли.

Существенно, что Лист пристрастен не только к гармоническим диссонансам, но и к диссонансам ритмов (под последними подразумеваем явление полиритмии).

Вот несколько характерных примеров:

Они ясно показывают, как виртуозно владеет Лист комбинационными эффектами ритмов. Особенно любопытен предпоследний пример (этюд № 8), где им соединены воедино несколько различных метроритмических волн и где противоречие между двудольным и трехдольным размером сразу же бросается в глаза.

Наконец, большую роль в ритмическом искусстве Листа играет также своеобразное отношение к темпу. И это не случайно. Ибо еще с молодых лет Лист был убежден, что природа явлений, которые определяют ритм, в высокой степени зависит от различных скоростей движения. Многочисленные изменения темпа, к которым постоянно прибегает Лист, чтобы выразить живую смену чувств (резкая смена движения, наподобие "*Lassú*"-"*Friss*" [медленно-быстро], ускорения и замедления, остановки движения как подготовленные, так и неожиданные, *tempo rubato*), красноречиво свидетельствуют об этом. Лист отрицает не только единый размер как обязательный для всех случаев тип метрического построения, но и единый, обязательный для всех эпизодов темп: он утверждает свободу и разнообразие темпа.

Таким образом, статика метра преодолевается у Листа динамикой ритма, вторжение свободного ритма расшатывает устои метра, раздвигает его рамки. Происходит нечто подобное явлению расширения тональности: бесконечные отступления от метра при сохранении его основ. Всюду и во всем Лист стремится к ритмическому многообразию, к различным сочетаниям метров, к свободе в их сопоставлении — словом, к свободе выражения.

*

В сделанном нами обзоре рассмотрены далеко не все композиционно-технические средства Листа. Но перечисленные принципы дают все же ясное представление об основных особенностях метода его творчества, о тех способах и приемах, с помощью которых создавал он свои произведения. Все они, как мы уже видели, тесно связаны между собой и служат одной цели — воплощению поэтической идеи. Все они способствуют связному конструктивно-композиционному оформлению "впечатлений" ("Impressions") и "поэтических переживаний" ("Poesies") в одном мощном потоке "симфонической поэмы" ("Poème symphonique") или в более мелких "поэмных" формах.

Для получения всестороннего представления о характере творчества Листа нам остается лишь рассмотреть, как работал он над своими произведениями, как протекал у него процесс творчества в целом: от истоков замысла до создания готового, законченного произведения.

Выше уже было указано, что в основе каждого замысла Листа лежит отвлеченная, доступная словесной формулировке идея. Это, конечно, не значит, что творческая фантазия Листа чуждается живых художественных образов и оперирует лишь какими-то отвлеченными идеями. Идея у него — лишь первичный зародыш, из которого постепенно вырастает все произведение.

Программа для Листа — прежде всего выражение общей концепции произведения, исходной точки, от которой он идет. И это формулирование делается им, несом-

ненно, не только для других (как "поэтическое предуведомление"), но и для себя (как средство, помогающее уяснить цель и направленность работы).

Таким образом, процесс творчества у Листа с самых истоков замысла протекал много рассудочней, чем у других музыкантов. В дальнейшем, при воплощении замысла и его технической обработке, роль сознательного элемента еще более увеличивалась. И принцип монотематизма, и применение "мелодии-характеристики", и колористические приемы убедительно свидетельствуют об этом.

Никогда, ни в один из периодов своей многолетней жизни, Лист не был иррационалистом; никогда не считал он процесс творчества актом бессознательным, совершающимся помимо воли и разума творящего. В этом отношении позиция его во многом противоположна позиции музыкантов, воспитанных в духе немецкого романтизма.

Шуман, например, как раз наоборот, придавал большее значение бессознательному элементу. Он считал, вслед за любимым им Жан-Полем, что бессознательное является определяющим фактором искусства, и видел в творчестве нечто таинственное и загадочное — "дар богов". Не раз высказывал он мысль, что размышление — смертельный враг художественного творчества, не раз упрекал Листа именно в излишней склонности к рефлексии. "...Он думает и думает, — пишет он о нем, — в самых мутных фантазиях и становится индифферентным до пресыщения..." (418, II, *196*). Он отвергал и листовский принцип монотематизма, и его программный метод, видя в них нечто "недостойное" (ibid., I, *147*), — все это для него было слишком рационально, надуманно, определенно. Он был убежден, что "разум заблуждается, а чувство — никогда". И поэтому считал первый вариант произведения самым естественным и лучшим (856, *30*). Даже первой редакции этюдов Листа он отдавал предпочтение перед второй, хотя каждому ясно, что первая редакция всего лишь детский лепет по сравнению с последующим вариантом (418, II, *195* и д.).

Однако листовская рефлексия имела своеобразный характер, — она была пронизана страстью. Творя с помощью рассудочного выбора, тщательно обдумывая каждое произведение, он в то же время в работе своей руководствовался и внушением интуиции, голосом чувств. Он обладал огромной стихийной непосредственностью, таким даром импровизации, который был дан только немногим.

Это ярко отразилось на его произведениях: по характеру своему они — нечто среднее "между огненными порождениями фантазии и холодными продуктами рассудка".

Это же, видимо, сказалось также на одной, чрезвычайно характерной черте его творческого гения: медленном, терпеливом вынашивании замыслов крупных произведений, растягивающемся у него чуть ли не на десятилетия, и быстром, подчас молниеносном музыкальном воплощении их. Так, для "Фауст-симфонии" от первоначального замысла до его завершения потребовалось свыше пятнадцати лет, непосредственная же работа над симфонией продолжалась не более трех месяцев. Для "Данте-симфонии" — около двадцати лет, непосредственная же работа не превышала одного года. Работа над "Прелюдами" растянулась на целых десять лет, работа над симфонической поэмой "Что слышно на горе" — почти на три десятилетия.

Поистине, у Листа как у творца была натура скорее медлительная, чем бурная. Он не стремился к необдуманно быстрому созиданию (без предварительной подготовки), хотя и творил с удивительной легкостью, обладая неисчерпаемой фантазией (десятки вариантов, каденций красноречиво говорят об этом). Его сила — в умении соединить быстроту в творческой работе (импровизаторство) с долгим и упорным вынашиванием замысла. Этим и объясняется то, что между возникновением замысла и его окончательным оформлением у него лежит большой промежуток времени, причем промежуток этот распределяется неравномерно: бóльшая часть его приходится на обдумывание замысла и установление общего плана произведения, меньшая, иногда крайне незначительная, — на непосредственное музыкальное воплощение.

Уже в процессе обдумывания первоначальные замыслы Листа, естественно, подвергались неоднократным изменениям. Так, "Данте-симфония" возникла у него сначала как музыкальная иллюстрация к "Божественной комедии" Данте, но уже в 40-х

годах этот замысел изменился: он задумал создать нечто вроде музыкальной диорамы. Для этого он собирался привлечь художника Генелли. Вскоре, впрочем, он от этого отказался, решив написать симфонию в трех частях: "Ад", "Чистилище", "Рай". Но и этот план не был им осуществлен; мысль сочинить "Рай" была оставлена по совету Вагнера. Симфония получилась двухчастной, и, сверх всяких планов, к ней был добавлен заключительный хор (в форме "Магнификата").

Поэма "Héroïde funèbre" по своему первоначальному замыслу — лишь вступительный эпизод к большой "Революционной симфонии", план которой возник у Листа в непосредственной связи с июльскими днями 1830 года. Затем, много лет спустя, этот эпизод вошел в качестве первой части в большую пятичастную симфонию, посвященную революционным событиям 1848—1849 годов. Но в конце концов, когда выяснилась невозможность окончания симфонии, эпизод приобрел самостоятельное значение и был оформлен в симфоническую поэму — траурную оду погибшим героям.

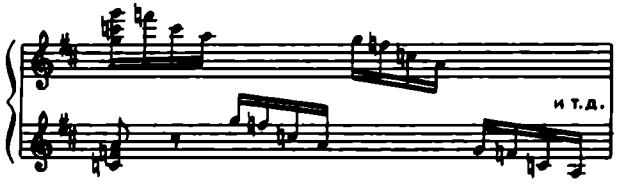
Поэма "Тассо" первоначально создавалась как увертюра к одноименной драме Гёте; через пять лет она превратилась в самостоятельную большую симфоническую поэму, к которой еще через двенадцать лет был добавлен особый эпилог ("Торжественное погребение Тассо").

В процессе непосредственной музыкальной работы над замыслом страсть к изменениям у Листа нарастала; произведение, прежде чем выйти в свет, много раз переделывалось; отдельные эпизоды выбрасывались или изменялись до неузнаваемости; весь музыкальный текст подвергался тщательной стилистической чеканке.

С неистощимым упорством работал Лист над художественной формой и изложением произведения, настойчиво пытаясь придать ему путем долгих усилий наибольшую выразительность и лаконичность.

Например, в сонате *h-moll* вступление (тт. 1—7) было задумано первоначально более массивным по звучности; т. 17 был изложен так:

Намечалось и отклонение в *C-dur:*



Эпизод перед *Stretta quasi Presto* был первоначально задуман следующим образом:

Первоначальный вариант заключения в автографе:

Впоследствии Лист зачеркнул его и создал то поэтическое заключение (*Andante sostenuto, Allegro moderato, Lento assai*), которое кажется нам таким естественным и необходимым.

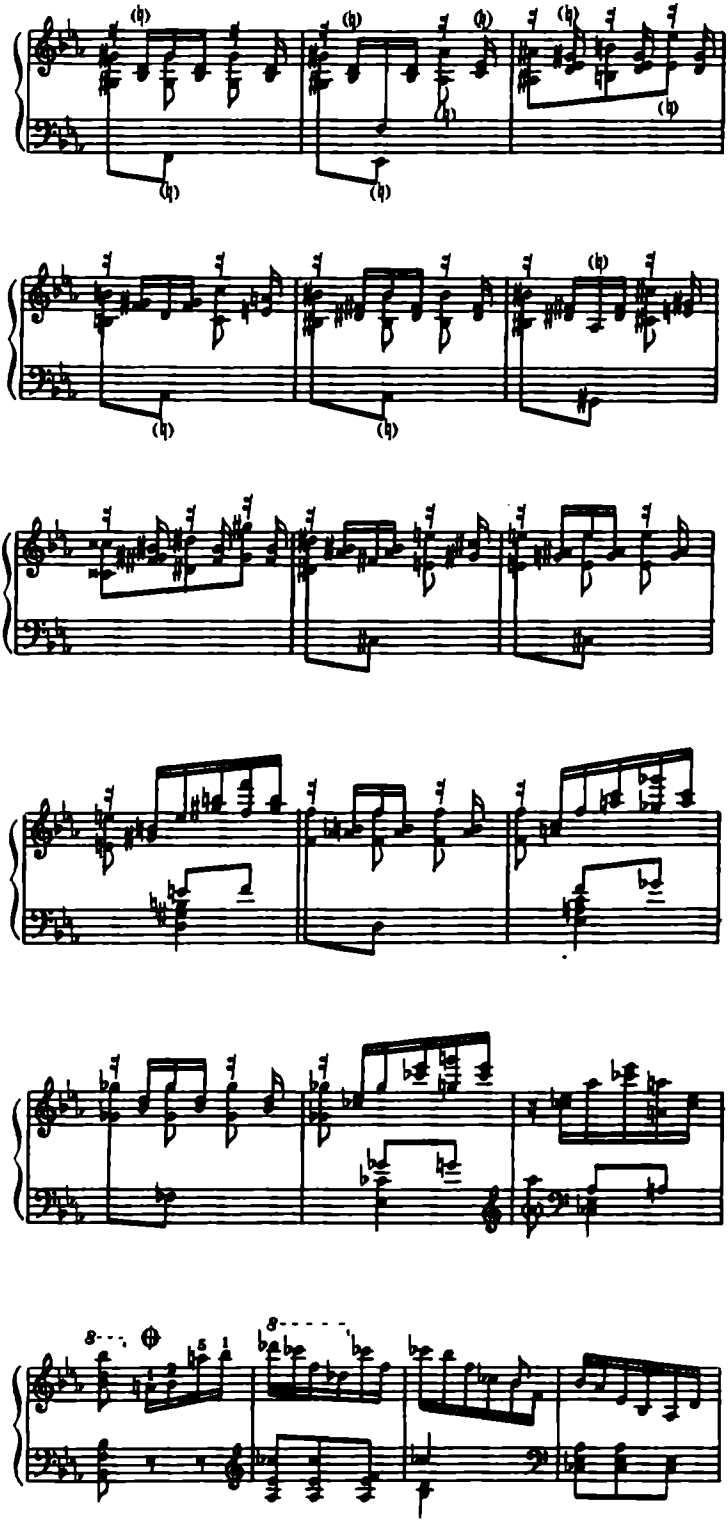
Еще больший интерес представляет сравнение одного из черновых автографов концерта *Es-dur* с окончательным текстом, хорошо известным нам по оригинальному изданию; это сравнение наглядно свидетельствует о поистине титаническом труде Листа; глубокая пропасть отделяет его исходную точку от конечной. Лист стремился найти такие музыкальные образы, в которых не было бы разрыва между идеей и ее воплощением.

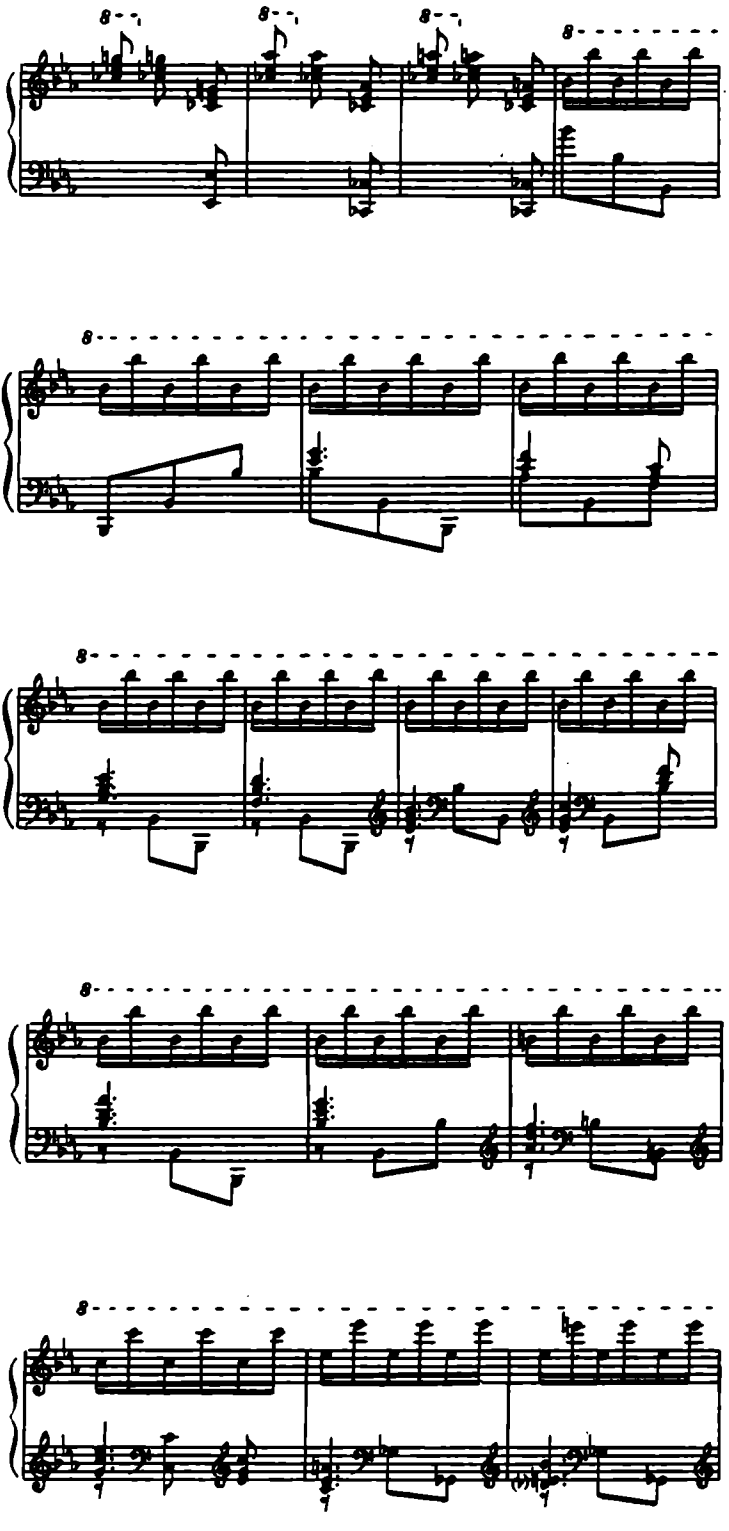
Несколько слов об истории создания концерта. Известно, что главная тема и маршеобразная тема финала были сочинены Листом в начале 30-х годов; они зафиксированы с незначительными изменениями в одной из его записных книжек, относящихся к этому времени. Затем, по-видимому в 40-е годы (точно время установить не удалось), Лист приступил к развернутой работе над концертом. Плодом этой работы является черновой (ранний) автограф, находящийся ныне в отделе рукописей Государственной публичной библиотеки им. М. Е. Салтыкова-Щедрина и вполне доступный для изучения[74]. Всматриваясь и вчитываясь в него, замечаешь, что от очень многого Лист совсем отказался, а многое переделал почти до неузнаваемости.

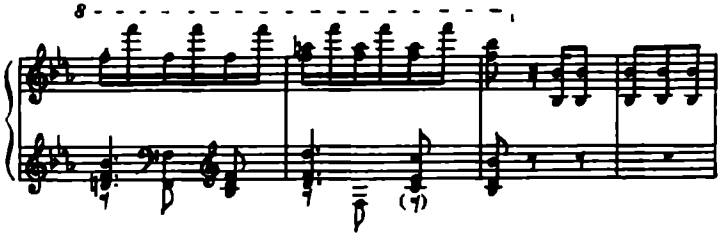
Сошлемся, например, на речитатив фортепиано, занимающий весьма значительное место в раннем автографе. Только отдельные элементы его нашли применение и развитие в окончательном тексте концерта; все остальное было Листом решительно забраковано и погребено в черновиках.

Или целый эпизод (возможно, часть), не нашедший себе места в окончательной редакции и также запрятанный автором в рукописях:

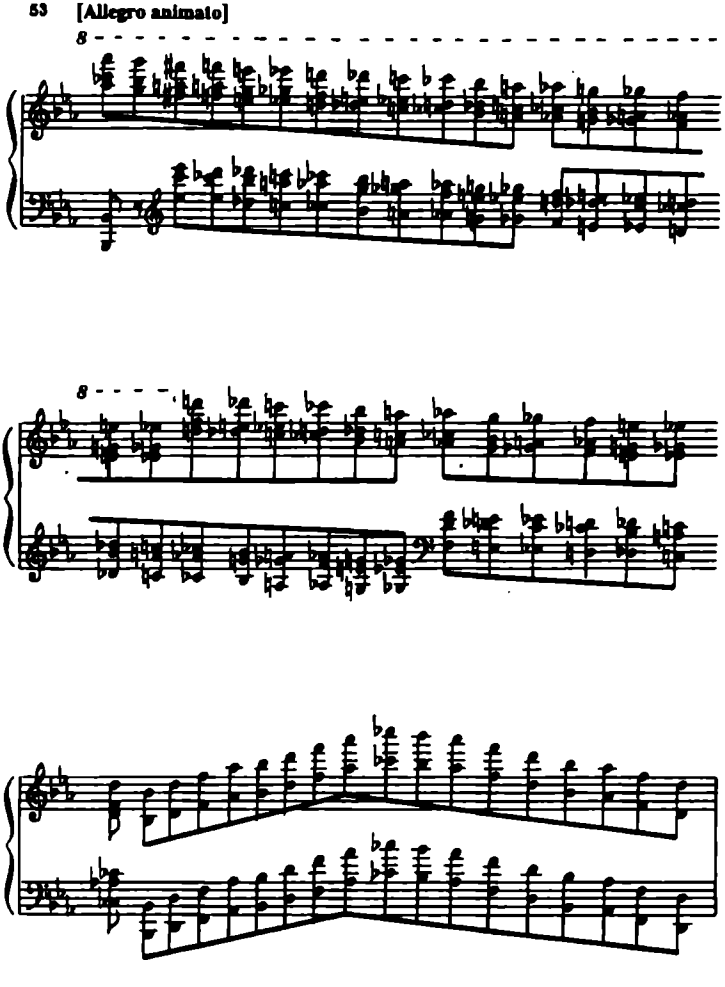
52
Presto
Timpani

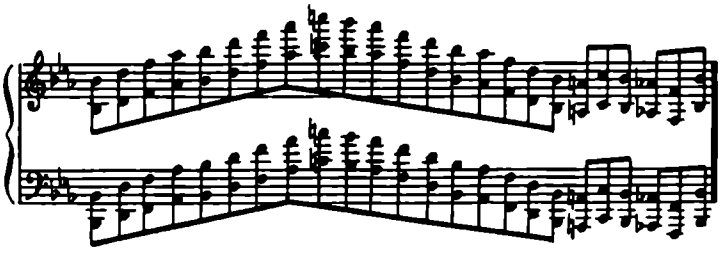


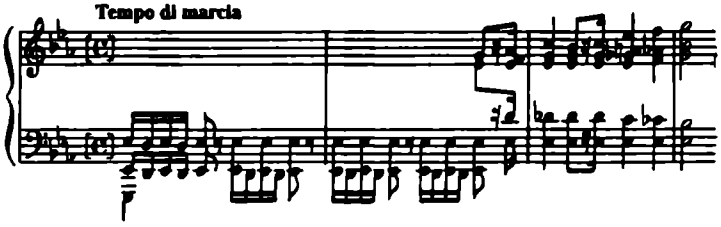




Вот фортепианная партия (в ранней редакции) перед финальным маршеобразным эпизодом:

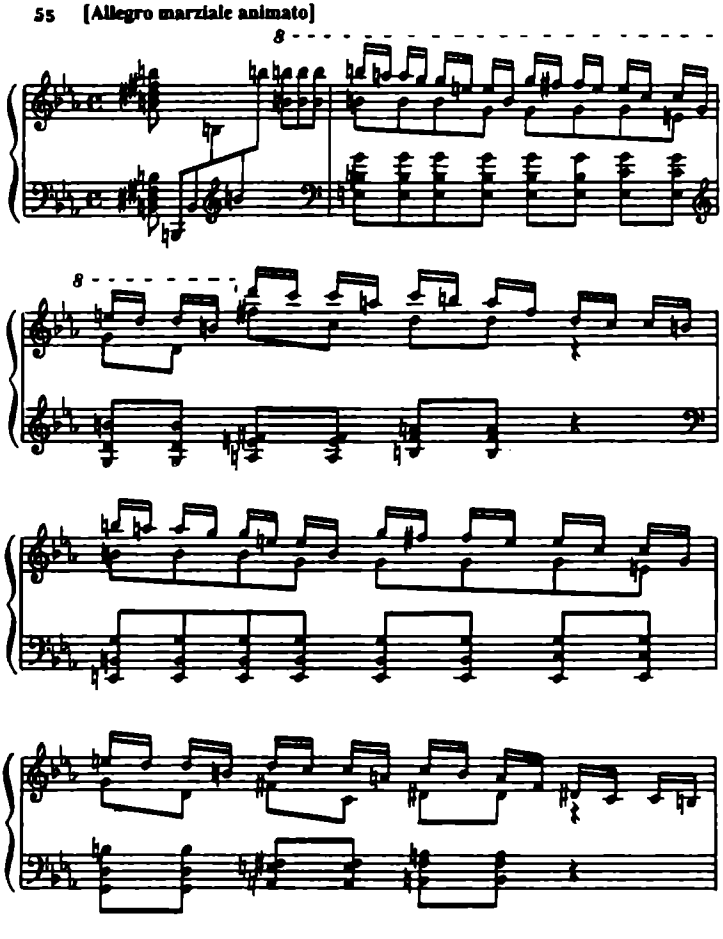


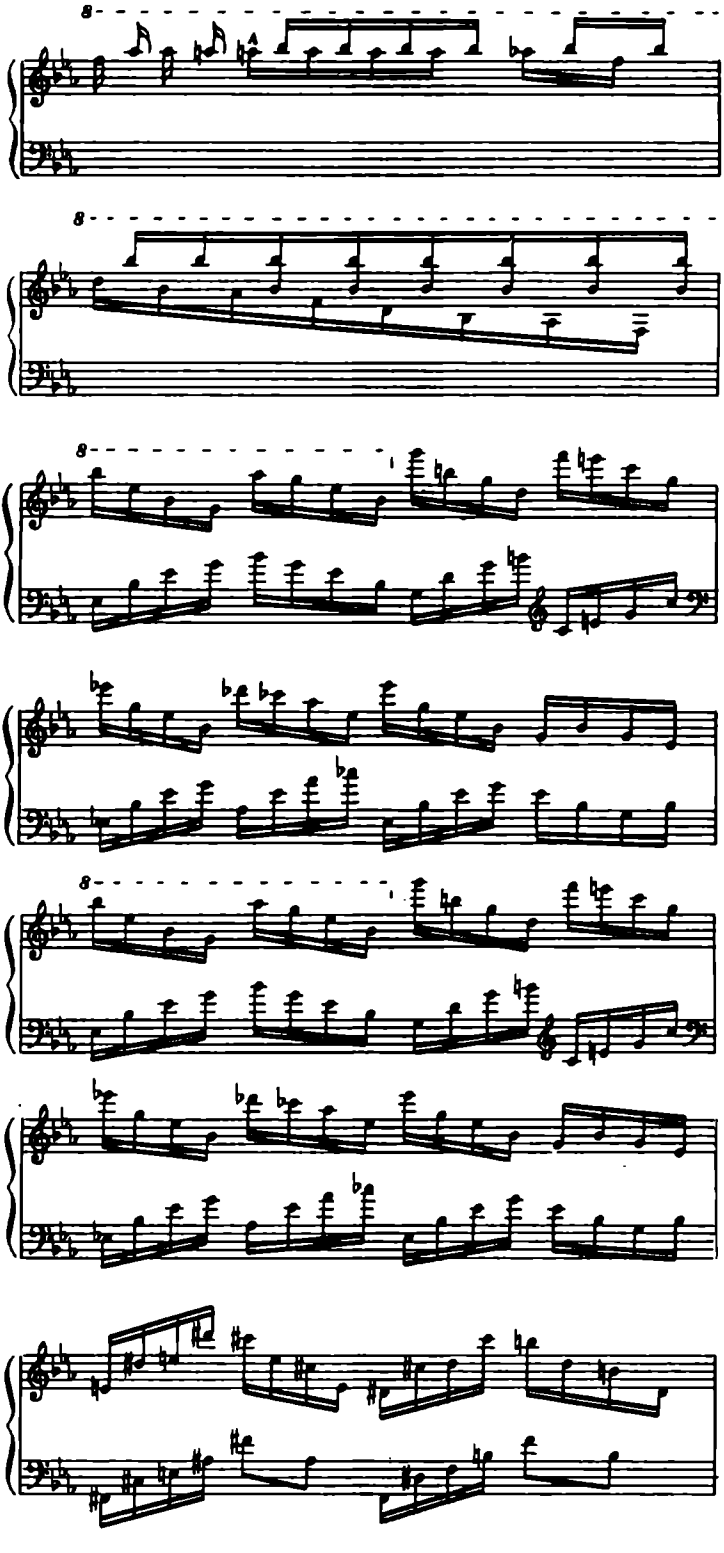


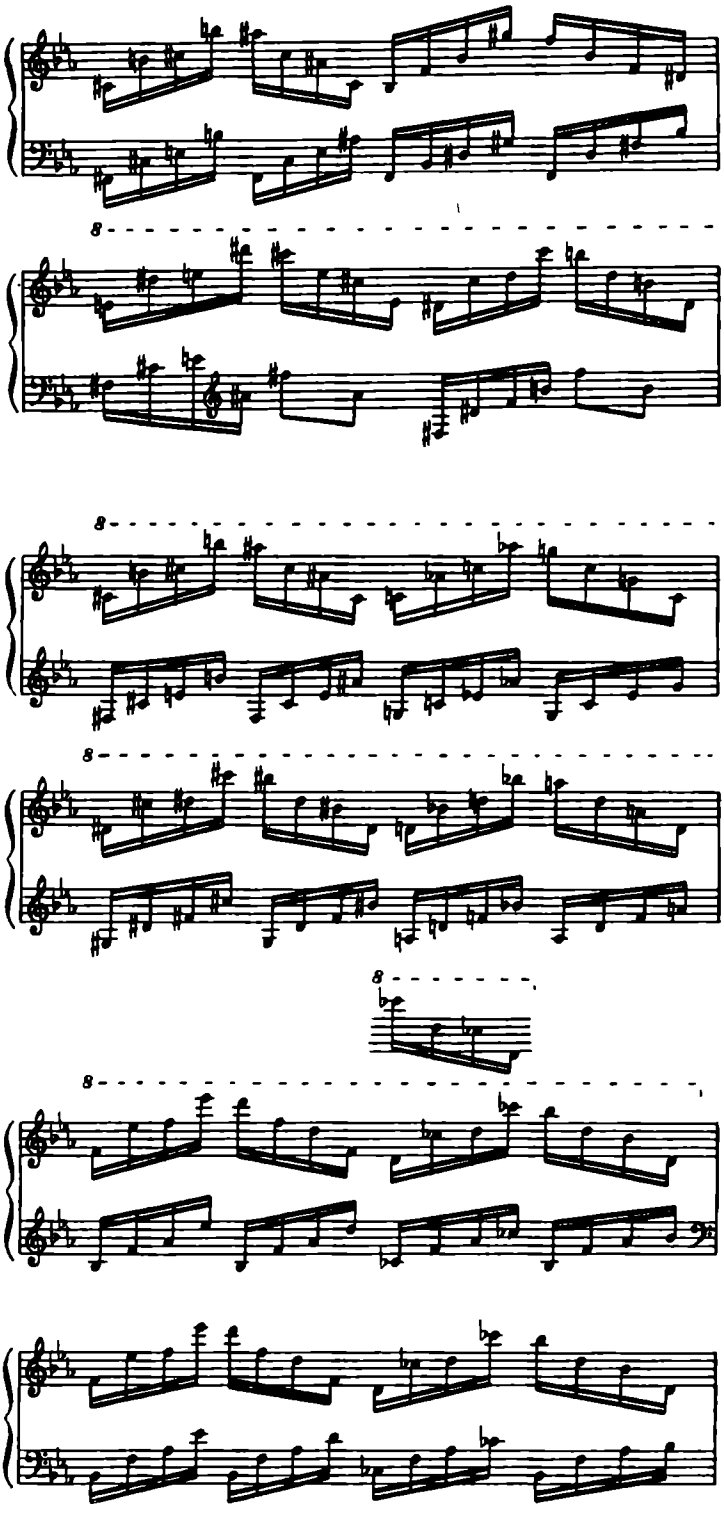


Лист справедливо не удовлетворился ею и не успокоился до тех пор, пока не нашел убедительного воплощения своей мысли:

Самый стиль изложения фортепианной партии в финале был настолько несовершенен, что Листу не раз пришлось изменять его, прежде чем он возвысил его до уровня пианистического шедевра (а таковым финал концерта, несомненно, является). Вот, например, как выглядела в ранней редакции фортепианная партия финала:







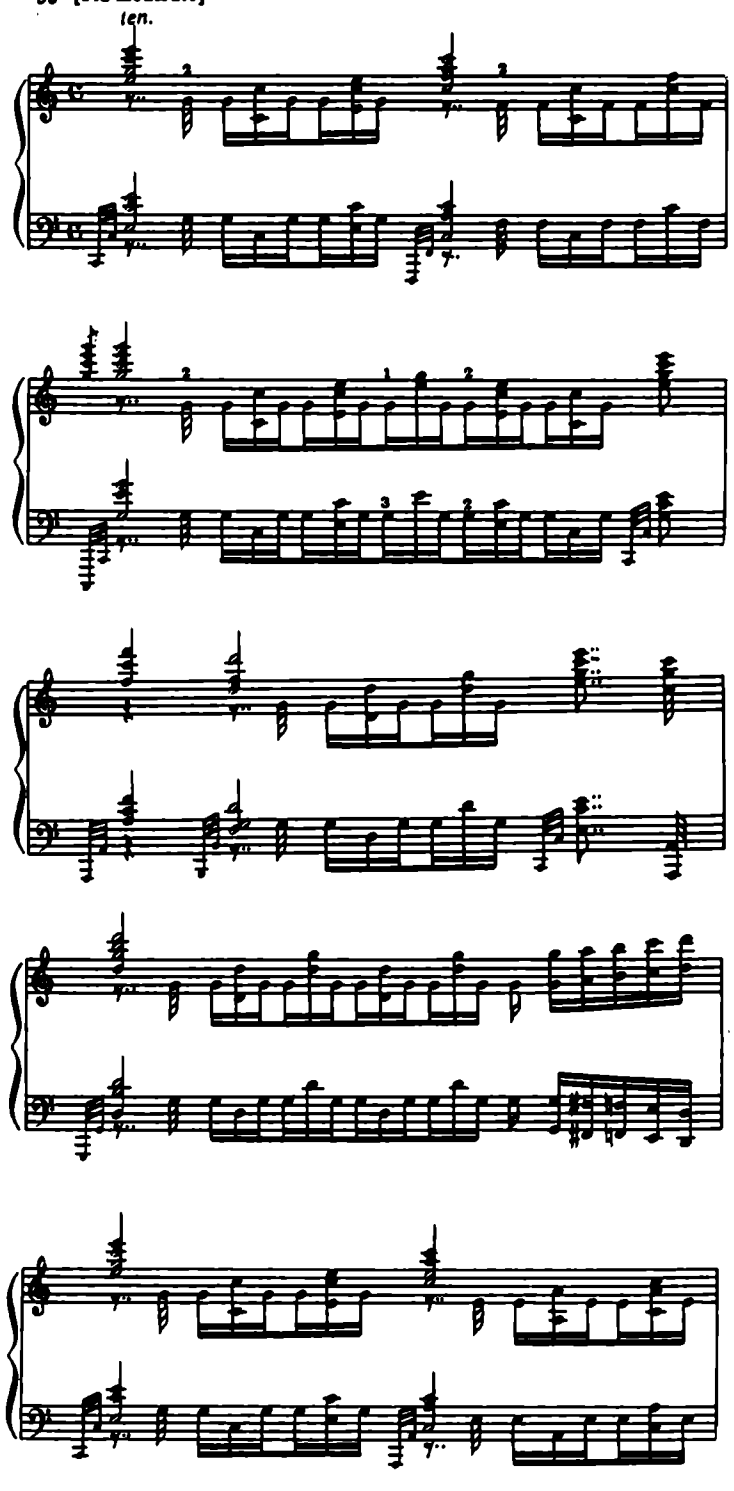
По-видимому, этот вариант был сразу же поставлен Листом под сомнение и послужил ему лишь материалом для дальнейших метаморфоз.

Поучительно также детальное сравнение черновых набросков *Adagio* (*H-dur*) с окончательной версией концерта. Мелодия в черновом (раннем) варианте развернута не до конца; *poco a poco cresc. e agitato* не столь мелодически выразительно; сопровождение — в партии левой руки — весьма примитивно и носит совсем иной характер, чем в окончательной версии. Правда, в черновом варианте проставлены подробные исполнительские обозначения, например, *cantabile, poco rit.* (т. 11 от начала cantabile), *poco a poco cresc. e agitato* (т. 14 и след.), *più cresc. e agitato* (т. 17), *dim. molto* (т. 19—20), а фраза, вступающая в окончательной версии в оркестре (после окончания соло фортепиано), имеет даже ремарку *religioso,* речитатив, проходящий в партии фортепиано, обозначен как *accentato assai* и *forte dolente,* — но все это не может компенсировать фактурной прямолинейности, угловатости, шероховатости в изложении мелодического материала и сопровождения. О пытливых поисках Листа — в процессе написания концерта — свидетельствуют различные черновые варианты: с аккомпанементом (avec accompagnement) и без аккомпанемента (sans accompagnement). Имеется также много проб чисто импровизационного порядка, которые, кстати, обнаруживают мало или почти ничего общего с окончательной версией.

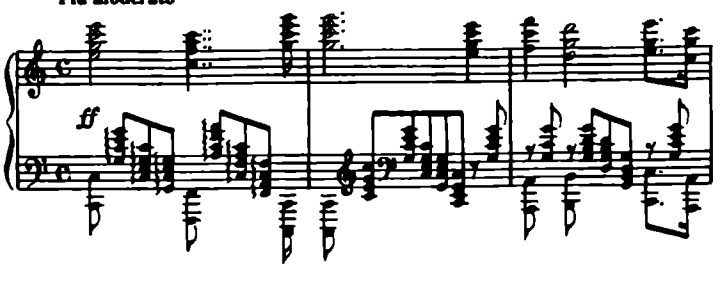
На одной из страниц чернового автографа почти полностью намечено начало скерцо (3-й части) концерта. Затем следует вариант, развивающий новое мелодическое зерно, впоследствии отброшенный, и вариант, излагающий начальную тему скерцо шестнадцатыми, впоследствии вошедший с небольшими изменениями в окончательную версию концерта. По мере разработки материала все более возрастает количество зачеркнутых тактов, помарок и исправлений. Эскизные наброски в трех- и в четырехстрочном изложении все чаще перемежаются с набросками в партитурном изложении, снабженными иногда дополнительными пометами с вопросительным знаком, вроде пометы Triangele? при развитии элементов скерцо концерта.

Надо полагать, что путь, пройденный Листом от раннего чернового варианта до окончательной версии концерта, был нелегким, тернистым. Не один промежуточный вариант возникал на этом пути и после тщательной проверки отбрасывался как не соответствующий художественным намерениям автора. Одним из таким промежуточных вариантов, по-видимому, является рукопись концерта, написанная рукой Раффа, с исправлениями, внесенными Листом, и хранящаяся ныне в Библиотеке конгресса в Вашингтоне. В ней, в частности, содержится любопытный вариант начала фортепианной партии 1-й части концерта — октавы не триолями, а дуолями (см. репродукцию рукописи в квартальном журнале Библиотеки конгресса в Вашингтоне — The Library of Congress Quarterly Journal of current Acquisitions, Vol. 20, № 1, декабрь 1962). Большой интерес представляют и рукописи концерта, находящиеся в веймарском архиве Листа (см. приложения, обзор музыкально-рукописного наследия).

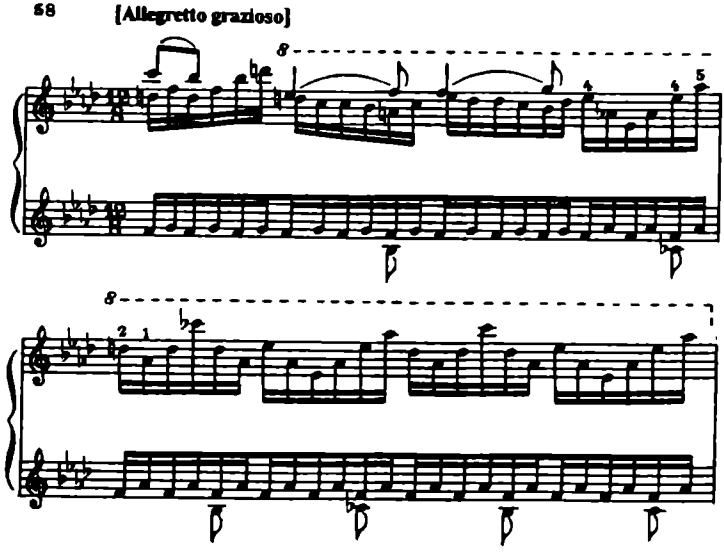
Не меньшее значение для изучения характера длительной и многообразной работы Листа над созданием окончательного текста его произведений имеют для нас рукописи "Первого года странствий", "Гранской мессы", "Идеалов", "Битвы гуннов", 8-й венгерской рапсодии и других сочинений, хранящиеся в Государственной публичной библиотеке (в Санкт-Петербурге). Хотя, например, текст "Первого года странствий" появился в результате коренной и тщательной переработки (длившейся не один год) ряда пьес, входивших в "Альбом путешественника", далеко не все в нем удовлетворяло Листа. Так, эпизод *Più moderato* из "Часовни Вильгельма Телля" в автографе первоначально имел следующий вид:


56 [Più moderato]
len.

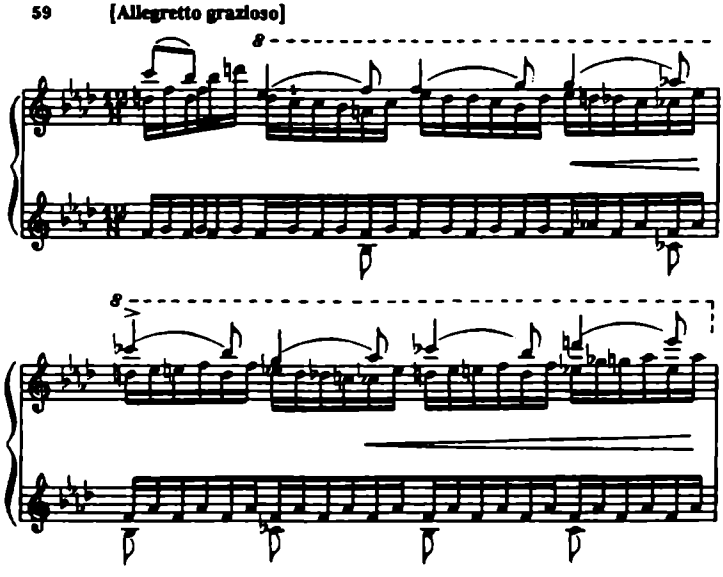
При дальнейшей работе над текстом Лист признал это изложение недостаточно совершенным, перечеркнул его карандашом и заменил версией, известной нам по оригинальному изданию[75]:



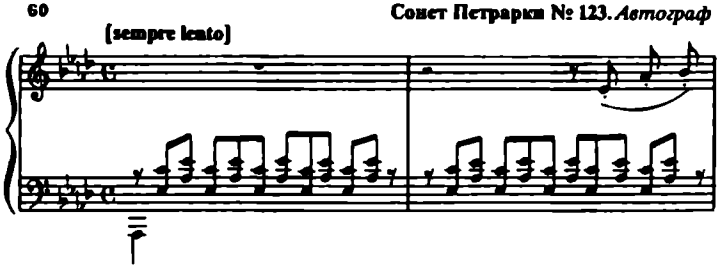
Следующее место из пьесы "У родника" первоначально в автографе было изложено так:



Лист опять-таки не удовлетворился написанным и заменил его версией, вошедшей в оригинальное издание:



Иногда изменения, вносимые Листом в текст автографов, касались как будто мелочей, например:



Но в этих мелочах отражалось одно из самых коренных, органических качеств, присущих зрелому Листу: отказ от всего лишнего, загромождающего текст и не соответствующего основной идее произведения.

Бывали случаи, когда Лист до такой степени переделывал один и тот же неудавшийся эпизод, что некоторые страницы представляли собой цепь перечеркнутых тактов. Таков, например, автограф "Грозы" из "Первого года странствий". Лист здесь явно что-то искал, пробовал, начинал изложение того или иного места, затем, неудовлетворенный, безжалостно его зачеркивал. Сошлемся на эпизод *Meno allegro,* который первоначально существовал лишь в виде незаконченного наброска; затем Лист наметил целый ряд возможных вариантов и только после этого приступил к изложению окончательной версии; эта версия написана Листом на отдельных листах нотной бумаги, пришитых нитками к основным страницам автографа.

Таков же по своему характеру и автограф (черновой) 8-й венгерской рапсодии, который наглядно демонстрирует неиссякаемое богатство пианистической фантазии Листа, его непреклонное стремление выразить свою мысль наиболее ясно, убедительно и удобно для исполнения.

Страдаль, наблюдавший вблизи творческую работу Листа, пишет в своих воспоминаниях: "...произведение переживало так много прибавок и изменений, что переписчик, которым часто бывал я, подчас едва мог разобраться в этом множестве метаморфоз..." (437, *67*).

Но и этим не заканчивалась работа Листа над произведением. Так, если сравнить хотя бы автограф 8-й венгерской рапсодии с окончательной редакцией, то нетрудно заметить, что Лист не прекращал своей работы над формой и стилем произведения буквально до самой последней минуты. Многое из созданного его не удовлетворяло, и он продолжал совершенствовать уже сделанное.

Обработка и доработка готовых произведений нередко растягивалась у него на большой период времени. Например, первый концерт *Es-dur*, речь о котором шла выше, был создан не позднее 1849 года, затем был существенно переработан в 1853 году, через несколько лет, уже после первого исполнения, состоявшегося в 1855 году, подвергся отдельным изменениям (в 1856 году) и лишь после всего этого был издан (в 1857 году). Следовательно, семь лет продолжал Лист работать над этим произведением, пока не сделал всего, что хотел. Второй концерт *A-dur*, сочиненный в 1839 году, также переребатывался несколько раз — в 1849, 1853, 1857 и в 1861 годах, то есть на протяжении двадцати с лишним лет. "Пляска смерти" была задумана и, возможно, частично написана еще в конце 30-х годов; не позднее 1849 года она была закончена, после чего подверглась переработке дважды — в 1853 году и, по всей вероятности, в 1859 году. "Фауст-симфония" была задумана еще в 30-х годах, но только в 40-х годах были сделаны ее первые музыкальные наброски; после этого прошло не менее десяти лет, пока появилась партитура симфонии; затем, начиная с января 1855 года, Лист не переставал вносить в нее все новые и новые изменения; учитывалось все — и советы друзей (прежде всего Берлиоза и Вагнера), и оркестровые пробы, и реакция первых слушателей; даже после официальной премьеры симфонии 5 сентября 1857 года Лист не прекратил работы над партитурой вплоть до выхода ее в свет в 1861 году (впрочем, и в дальнейшем он продолжал вносить в партитуру кое-какие изменения). Мы не говорим уже о таких больших циклах, как "Этюды" и "Годы странствий", над которыми Лист работал на протяжении почти всей своей сознательной жизни и которые больше, чем какое-либо другое произведение, свидетельствуют о его необычайной авторской добросовестности, о крайне напряженном труде и о безостановочной эволюции его композиционно-технических средств.

Итак, десятилетиями добивался Лист того, чтобы максимум содержания вложить в наиболее простую и ясную форму: все было подчинено этой цели. Вот почему стиль Листа, формировавшийся в течение многих лет, не является какой-то неизменной, раз навсегда установленной категорией: напротив, он необычайно изменчив и гибок: его определяет поэтическая тематика, огромным разнообразием которой обусловлена многогранность его конкретных проявлений. Вот почему упорство Листа в отделке произведения, в выборе одного варианта из тысячи, зарождавшихся в его воображении, внимание его к звуковым мелочам намного превосходили обычную меру. "Недостаточно делать, надо еще д о д е л ы в а т ь", — слова эти были его девизом.

Только тогда, когда он доводил произведение до возможного совершенства, то есть когда создавал стиль, адекватный поэтической мысли, он прекращал работу над ним.

Бесконечные переработки и редакции, которым Лист подвергал свои произведения, показывают, что он не мог в быстро набросанных сочинениях достигать совершенства. Он хорошо знал свои возможности, знал, что для достижения вершин творчества должен сосредоточить всю свою энергию на созидании и отделке произведений. Осуществление замыслов давалось ему нелегко. Он, поражавший всех окружающих своей способностью импровизировать на любые темы, испытывал подчас жестокие муки творчества. Далеко не всегда мог выразить он с полной свободой и ясностью то, что хотел. В натуре его не было гармонии между намерением, необходимостью и возможностями, и мысль о несовершенстве созданного не раз витала перед ним. "Никто сильнее меня, — пишет он Сен-Сансу, — не чувствует всей диспропорции между замыслом и его реальным результатом в моих произведениях. Тем не менее я продолжаю писать — не без усталости — по внутреннему побуждению и старой привычке. Целить высоко не воспрещается: будет ли достигнута цель — остается знаком вопроса..." (156а, II, *316*).

Очень многое из того, что было задумано им, он так и не осуществил; реальный результат его творчества, скажем прямо, был ниже его целей. Конечно, искусство Листа велико и своими достижениями. Но оно все же бледнеет по сравнению с широчайшим размахом его замыслов. Ибо часто он хотел того, чего не мог исполнить. Он мечтал о "философских эпопеях" и о "романтическом эпосе" в музыке, мечтал обогатить ими симфонию, оперу, ораторию. Но удалось это ему лишь отчасти и в очень немногом: в симфониях, некоторых симфонических поэмах, сонате. Оперы его так и остались неосуществленными; оратории хотя и получили реальное воплощение, но в форме весьма далекой от грезившегося ему "романтического эпоса".

Он мечтал воплотить в музыке "мировую историю", всю цепь ее "драматических событий" (158, IV, *376*), предполагая для этой цели использовать картины и фрески Каульбаха (полное заглавие задуманного им цикла: "Мировая история в картинах и звуках" В. Каульбаха и Ф. Листа) и привлечь какого-нибудь крупного поэта для литературного оформления цикла, но создал лишь "Битву гуннов" (по одноименной фреске Каульбаха), — вот и все, к чему свелся его поистине гигантский план "драмы истории". Он даже не сумел воплотить в музыке те поэтические типы, которые представлялись ему наиболее великими, "бессмертными": образы Каина и Манфреда. Правда, он воссоздал Фауста, но ценою какого огромного труда и внутренней борьбы!

Нигде, пожалуй, не отходил Лист так далеко от прообраза, как в "Фауст-симфонии". Личность Фауста в том виде, как ее создал Гёте, была ему во многом чужда. Фауст казался ему человеком, вечно "сомневающимся", "недействующим и нецелеустремленным, плывущим по течению, интересующимся лишь своим маленьким счастьем" — словом, натурой "глубоко буржуазной". Гораздо более величественным представлялся ему байроновский Манфред — "неизмеримо более гордый и твердый". Лист любил его именно за то, что он, в противоположность Фаусту, "отталкивал от себя с бесконечным презрением целостность природы и жизни и оставался верен только одному высшему существу". Почему же не воссоздал он в музыке этот горячо любимый им с юности образ? На этот вопрос ответить нелегко. Возможно, что чем глубже и значительнее представлялся ему поэтический образ, тем труднее ему было найти адекватную форму для его музыкального выражения. Возможно (и это вероятнее всего), что он в своем "Фаусте" воплотил так много манфредовского, что воссоздание Манфреда могло показаться ему излишним. В сущности, он поступил с гётевским "Фаустом" так же, как и Байрон: "вобрал его в себя" и коренным образом переработал. Гёте был прав, когда писал о "Манфреде" Байрона: «Этот своеобразный, талантливый поэт воспринял моего „Фауста" и, в состоянии ипохондрии, извлек из него особенную пищу» (597, X, *611*). То же самое мы можем сказать о "Фаусте" Листа: это байроновское восприятие гётевского сюжета, восприятие с "мрачным пылом бесконечно глубокого разочарования". В таком понимании Фауста Лист не был одинок: почти все французские романтики воспринимали образ Фауста

аналогично. Вспомним Мюссе: "Гёте... создал в лице Фауста самый мрачный человеческий образ, какой когда-либо являлся воплощением зла и несчастья" (701, *31*). Укажем также на то, что писал о Фаусте Ламенне (см. 266, III, *409*). Или же напомним об известных рисунках-иллюстрациях Делакруа к "Фаусту" Гёте, которые по своей мрачно-романтической приподнятости куда ближе к музыке "Фауст-симфонии", чем к поэтическому тексту Гёте.

Если бы позволило место, то можно было бы еще на целом ряде примеров показать, что гётевское миросозерцание было во многом противоположно листовскому. Сам Лист это отлично сознавал и потому, сколько бы ни вдохновлялся поэтическими произведениями великого веймарца, всегда "опасался" их (см. 158, IV, *182*). Как и Гюго, он был долгое время в плену того "злосчастно-романтического направления", о котором Гёте отзывался крайне неодобрительно (см. 857, *836—839*). Среди немецких художников, по-видимому, только один Шиллер был совсем родствен ему по духу.

Не всё удалось осуществить Листу и в дантовской теме, хотя последняя, как уже указывалось выше, занимала его воображение на протяжении многих лет и, несомненно, была его любимой темой. Вероятно, первоначальный план Листа — следовать в архитектонике симфонии трехчастному строению "Божественной комедии" Данте (первая часть — "Ад", вторая часть — "Чистилище", третья часть — "Рай") — был более логичным и правильным. Вагнер оказал Листу "медвежью услугу", отговорив его писать третью часть симфонии. В результате была нарушена архитектоника целого; первые две части, написанные с большим вдохновением и мастерством, остались без завершения, и симфония как бы повисла в воздухе. Отнюдь не спасло симфонию прибавление "божественно-небесного" окончания в виде "Магнификата" для хора; оно лишь еще больше отдалило симфонию от замысла Данте. Это тем более досадно, что первые две части симфонии написаны не только рукой зрелого мастера, но и рукой вдохновенного музыканта-поэта. В первой части с поразительной силой воссоздан обобщенный образ дантовского ада. Начало части (зловещая звучность тромбонов, суровый характер унисонной мелодии) великолепно передает мрачное величие устрашающих слов, написанных на вратах дантовского ада (см. нотный пример 32). Еще более грозное впечатление создают вступающие вслед за тем трубы и валторны, которые звучат с поистине жуткой угрозой (см. нотный пример 33). Нисходящая хроматическая тема рисует картины страшных страданий и мучений, открывающихся за дверями ада (*Allegro frenetico*)[76]. В среднем эпизоде (*Quasi andante*) — музыкальные портреты двух жертв несчастной любви, Паоло и Франчески, чьи души томятся в аду, мучительно вспоминая о прошедших днях счастья (см. нотный пример 34). Реприза снова возвращает нас к картинам страданий грешников (*Allegro frenetico*); неистовое, яростное заключение доводит напряжение до крайнего предела[77]. Во второй части развертываются образы дантовского чистилища. Вступление символизирует образ священной горы, возвышающейся посреди Океана. Возникают картины тихой звездной ночи, легких всплесков волн, тишины, мира, спокойствия, лишь изредка нарушаемого тревожными сомнениями... Центральный эпизод части составляет превосходная фуга, тема которой, построенная на нисходящей гамме, выражает скорбь и покорность судьбе, страдания душ в "чистилище".

Итак, непрерывный труд лежал в основе листовского искусства. Вдохновение нелегко давалось ему; и многого достиг он железным упорством и напряженной работой. Он больше чем кто-либо другой ощущал справедливость слов Бальзака, что "вдохновение — счастливая случайность для гения", что "его не поймать голыми руками". Он хорошо знал, что "творческая работа — утомительная борьба", знал, что "если художник... не работает как рудокоп, засыпанный обвалом", если "он глазеет на трудности, вместо того чтобы их побеждать одну за другой", то он никогда не достигнет ничего великого (см. 538, 11, *179—180*). Его несравненная творческая энергия, умение работать действительно поражают. "Когда другие еще спали, — вспоминает Страдаль, — мастер сидел в 4 часа утра за столом и творил неудержимо" (437, *67*). И ведь это тогда, когда он был уже глубоким стариком! Так до последних дней остался

он верен девизу своей юности: работать, работать и работать (см. 108, I, *25*).

*

Резюмируем вкратце сказанное в этой главе. Лист стал великим композитором вне схем и шаблонов. Вся деятельность его в Веймаре, как творческая, так и исполнительская, была направлена к одной великой цели — к созданию свободной от рутинных оков музыки — и пронизана просветительскими тенденциями. Всеми силами стремился он сделать искусство достоянием самых широких кругов слушателей, отразить в нем большие идеи и чувства. Смело боролся он за программность музыкального искусства, причем, по справедливому замечанию Стасова, "повел дело еще несравненно далее Берлиоза" (801, 3, *691*).

Как художник-реформатор, создавший новые музыкальные формы и обогативший композиционно-технические средства, он пытался, хотя и не всегда удачно, философски обосновать основные цели своего искусства, установить ряд эстетических принципов для своей творческой деятельности. Он использовал каждый удобный случай, чтобы высказаться о своем творчестве, вскрыть его мотивы, сообщить о поводах, приведших к созданию того или иного произведения. Он отстаивал свои убеждения (и особенно принцип программности) с редким упорством, сдерживая потоки враждебной критики и не боясь вступать со своим противником в бурную и резкую полемику. Естественно, что идейное содержание его эстетики далеко выходило за пределы ограниченного круга узкоспециальных интересов; оно не могло не затрагивать вопросов большого общественного значения. Лист, пусть идеалистически, спекулятивным путем, провел мысль о борьбе с косностью, узостью и филистерством буржуазной действительности. Он открыто восстал против тисков формалистической эстетики, выдвинув на первый план плодотворную и жизненную идею программной музыки. Он попытался дать развернутую критику теории "чистого искусства". Полемизируя со сторонниками немецкой идеалистической эстетики, и в частности с Ганслико́м, он доказал всю спорность и ошибочность его положений. Искусство, по мнению Листа, должно прежде всего служить общественным интересам, оно должно быть идейным; от этого оно не становится вульгарным, не вянет, не гибнет, а, наоборот, крепнет и возвышается. Для Листа музыкальное искусство не "игрушка", не "забава", не "праздное времяпрепровождение", для него оно не "калейдоскоп звуков", не "само по себе цель": оно полно глубокого содержания и общественной значимости. В связи с этим Лист придавал определяющее значение содержанию произведений искусства, рассматривая форму лишь как способ выражения содержания. Отрицая примат формы над содержанием, протестуя против отрыва формы от содержания, он тем самым боролся с идеалистическим кантианским пониманием формы как самодовлеющей сущности искусства. Больше того: он смело поставил развитие искусства и смену его форм в зависимость от нового содержания. Он подошел к пониманию, правда, весьма поверхностному, историчности самих форм искусства. Он даже постиг, что искусство, бесконечно меняясь, не может не зависеть от общественного развития, окружающей среды, эпохи и в самой эпохе черпает свои принципы и приемы. Но в понимании истории, как и в понимании природы, он во многом оставался идеалистом, и это не дало ему возможности познать те материальные факторы жизни, которыми в конечном счете определяется содержание и ценность искусства. Ему, например, осталась совершенно чужда концепция развития искусства, основанная на материалистическом понимании общественного развития и связи между обществом и художником. Его твердая вера в безграничный прогресс искусства оказывалась, таким образом, повисшей в воздухе.

При всем этом Лист, повторяем, всегда боролся за высокоидейное и содержательное искусство. Он видел в искусстве средство воспитания народного сознания и имел самое высокое понятие об общественном долге художника. Он ясно осознал великое назначение художника на пути общественного прогресса — быть глашатаем,

"жрецом", открывающим "тайны будущего". Он страстно защищал все жизненное и новое в искусстве, считая, несмотря на весь свой туманный идеализм, прекрасным то, что передает пережитую и прочувствованную жизненную коллизию. Он провозгласил основным принципом творчества "программную поэмность", как бы выражающую самый процесс переживаний человека. Он настаивал на "освобождении индивидуального содержания от схематизма". И наконец, главное, он всегда оставался непоколебимо верным высоким гуманистическим идеалам. Вера в высшее назначение человека никогда не покидала Листа. Прогресс человечества — вот тот идеал, к которому он постоянно стремился, вот что считал он истинной целью искусства и художественной деятельности. Тема гуманизма была главной темой его творчества.

Существенно, что Лист, хотя и был вскормлен французским романтизмом, никогда не шел до конца по пути модного "романтического" искусства, которое требовало всяческих преувеличений, неистовых страстей, галлюцинаций и т. п.[78]

Существенно также, что творчество Листа, новаторское по своему основному характеру, было устремлено в будущее. Он сам неизменно подчеркивал это, признаваясь с присущей ему скромностью: "Я часто говорил моим друзьям, что даже если бы все мои произведения были неудачными (чего я не могу ни утверждать, ни отрицать), то это все же не означало бы, что они являются совсем бесполезными, ибо они дали импульс и толчок к дальнейшему развитию искусства. Сознания этого вполне достаточно для того, чтобы я мог проявлять последовательную стойкость и создавать новые произведения" (156, I, *331*).

Так в борьбе прокладывал Лист дорогу программному музыкальному искусству, неустанным трудом добиваясь осуществления своих "больших" и "малых" целей, и победил. Он слил два мощных потока человеческого мышления и чувствования — поэтическое и музыкальное — воедино и дал тем самым новое направление музыкальному искусству. Он приблизил музыку к передовым идеям своего времени, обогатил и расширил ее выразительные средства. Он продолжил великое дело Бетховена. И что бы ни говорили о нем, творчество его еще долго будет стимулировать все живое и плодотворное в мире искусства.

Глава пятая

НА ПУТЯХ РАЗВИТИЯ НАЦИОНАЛЬНОГО ИСКУССТВА

Борьба Листа за программную музыку и за обогащение композиционно-технических средств была тесно связана с его деятельностью, направленной на развитие венгерской национальной музыкальной культуры. Оторванный от своей многострадальной родины, Лист постоянно думал о ее судьбах. Его волновала проблема народности и национального своеобразия музыкального искусства. Он не только стремился к усвоению опыта, накопленного в творчестве великих мастеров прошлого, но и пытался применить этот опыт к выявлению и укреплению национальных черт венгерской музыки. Это подтверждается как свидетельствами современников, так и многочисленными признаниями самого Листа, который на протяжении всей своей жизни — и устно и письменно — неоднократно подчеркивал свои органические связи с родиной.

"Из всех ныне живущих художников, — писал он в январе 1847 года, — я единственный, кто с гордостью дерзает указывать на свою гордую родину. В то время как другие мучительно бились в мелких водоемах постоянно бережливой публики, я все время плыл вперед по полноводному морю великой нации. Я твердо верю в свою путеводную звезду; цель моей жизни в том, чтобы Венгрия когда-нибудь с гордостью могла указать на меня" (158а, VIII, *46*)[1]. Много лет спустя, в 1873 году, он говорит в

письме тому же А. Аугусу об этом еще более прямо: "Да позволено мне будет признаться в том, что, несмотря на мое достойное сожаления незнание венгерского языка, я от колыбели до могилы душой и телом остаюсь м а д ь я р о м и в соответствии с этим самым серьезным образом стремлюсь поддерживать и развивать венгерскую музыкальную культуру" (см. 363, I, *72*)[2]. Мы знаем, что в данном случае слова Листа не расходились с делом. Он действительно "самым серьезным образом" поддерживал венгерское искусство и всеми силами способствовал утверждению его самобытности.

Однако ни свидетельства современников, ни искренние признания самого Листа, ни его творческие достижения на пути создания венгерской национальной музыки не были приняты по-настоящему во внимание его биографами. Немалое число исследователей вообще склонно рассматривать личность художника вне связи с народной почвой, и особенно сильно эта склонность проявилась у них по отношению к Листу. То, что Лист многие годы своей жизни провел вне пределов родины, то, что он почти не знал своего родного языка, и, наконец, то, что он больше, чем кто-либо другой, соприкасался с различными европейскими культурами, — все это создало благоприятную почву для более чем полувекового мифотворчества и появления всякого рода ложных взглядов. Одни исследователи, как уже указывалось выше, делали из Листа убежденного и законченного космополита, другие — обрисовывали его не в меру офранцуженным венгром, третьи — попросту, без всяких оговорок, причисляли его к немецким художникам; наконец, были и такие, которые все достижения Листа стремились объяснить исключительно его гениальностью, его индивидуальной фантазией.

Порочность таких концепций, вот уже в течение длительного времени опутывающих имя Листа, очевидна даже при самом беглом ознакомлении с отдельными действительными фактами его творческой биографии. Она еще более отчетливо вскрывается при последовательном анализе пути развития Листа в целом, и в частности того пути, каким он шел к созданию своего венгерского цикла произведений.

В самом деле, из того обстоятельства, что связи Листа, скажем, с французской и немецкой культурами были значительны и что они способствовали обогащению его личности, вовсе еще не следует, что Лист в своем творчестве не стремился к овладению народными истоками венгерской музыки. И уже совсем, конечно, не следует изучать эти связи за счет умаления национально-венгерских особенностей его искусства. Разве не ясно, что всякое игнорирование этих особенностей неизбежно приводит к неполному, подчас искаженному представлению о великом художнике? Однако, вопреки здравому смыслу, многие исследователи листовского творчества не только не видели (или, вернее, не хотели видеть) бесчисленных нитей, связывавших Листа с его родиной. Они не считались с тем, что Лист жил и творил в эпоху, когда борьба н о в о г о против с т а р о г о шла рука об руку с пробуждением национального самосознания, когда вопросы н а р о д н о с т и так или иначе стояли перед всем культурным миром; они не понимали, что обращение к народным истокам и поиски новых форм тесно сливались со стремлением к национальному самоопределению. Это непонимание, между прочим сказавшееся и в неправильном представлении роли Листа в строительстве передовой национальной культуры разных стран, порой проскальзывает на страницах книг о Листе: благородная цель художника — в меру своих сил служить формированию различных национальных школ — истолковывается превратно и ложно.

Лишь сравнительно небольшое число венгерских авторов, говоря о зарождении и развитии венгерской музыки, пыталось поставить вопрос и о национальных особенностях листовского искусства. Помимо обстоятельных исследований Белы Бартока и Золтана Кодая, касающихся проблем венгерской народной музыки (30; ср. 31—34; 543; 248), укажем, например, на труды венгерских музыковедов Б. Сабольчи, Э. Майора, З. Гардони и др., в которых собрано достаточно большое количество материалов, помогающих разрешить многие казавшиеся до сих пор неясными и подчас неразрешимыми вопросы в творческой биографии Листа (444; 446; 442; 305; 308; *221—240*; см. также отсылку к литературе в примеч. 17 к Введению)[3]. Эти материалы лишний раз подтверждают известное положение, что вопрос о народности того или иного художника не может быть поставлен и освещен без анализа его связи с фольклором и близ-

кими к фольклору источниками, без учета той роли, которую сыграли последние в формировании и развитии его творчества.

Каково же было отношение Листа к фольклору? В какой мере отразилась и как преломилась венгерская национальная музыка в его творчестве? С какой именно венгерской музыкой имел дело Лист? Каковы национальные стилистические особенности его произведений?

Прежде всего — об общем отношении Листа к венгерскому фольклору, к музыкальным достижениям венгерского народа. Чем была вызвана непреходящая любовь Листа к народным песням и танцам, увлечение его популярным художественным творчеством, близким по духу к народу? Обычно указывают на некоторые биографические факты, в частности на первые годы жизни, проведенные в венгерской деревне. Бесспорно, что в развитии интереса Листа к национальному венгерскому искусству детские впечатления сыграли немалую роль. Лист с ранних лет прислушивался к песням и танцам родного народа. Он сам впоследствии признавался в этом, и было бы неразумно игнорировать данное обстоятельство. Но столь же неразумно было бы придавать этим ранним деревенским наблюдениям и впечатлениям единственно решающее значение и полагать, что только они одни обусловили характер и объем его интереса к фольклору в дальнейшем. Ибо помимо детских впечатлений, действительно сохранившихся в памяти Листа на всю жизнь, большую роль здесь сыграли общественные позиции, которые он занял, находясь во Франции.

Мы знаем, что уже в первые годы своего пребывания в Париже Лист столкнулся с ожесточенными спорами, происходившими в художественных кругах. Среди этих новых для него тем и интересов значительное место занимали и проблемы народного творчества. Поэтому нет ничего удивительного в том, что довольно скоро его детские склонности и увлечения приняли иную форму и иной характер. Вряд ли, например, могли ему остаться неизвестными взгляды на собирание и обработку народных песен Антонина Рейхи, у которого он в ту пору ревностно изучал контрапункт. Рейха в своем трактате о музыкальном сочинении (трактат этот, бесспорно, был знаком юному Листу) прямо указывает, что без непосредственного обращения к народной песне в музыкальном искусстве трудно создать что-либо истинно великое и что ознакомление с народной культурой важно не только для художников, но и для общества в целом.

"Непростительно, — пишет Рейха, — что еще не организовано собирание народных песен. Известно, что среди них есть песни очень своеобразные и интересные, отражающие одновременно вкус, характер и нравы нации... Собирание народных национальных песен важно не только для людей искусства, но и для самого правительства: ведь ясно, что ничто другое не способствует в такой мере завоеванию дружеского расположения народа, как исполнение со всеми привычными особенностями темпа и характерностью выражения его своеобразных песенных и танцевальных произведений (к которым он привязан так же сильно, как к своим обычаям, законам и религии). Для данной цели должны были бы быть выдвинуты способные к этому композиторы, которые могли бы записывать эти песни прямо на месте, фиксируя все их своеобразие и типичные особенности исполнения..." (372, *70—71*; ср. 371, II-4, *501—502*). Эти взгляды (их, кстати, Рейха имел возможность сообщать своему ученику непосредственно в процессе обучения), несомненно, должны были оказать на впечатлительного и жадно прислушивавшегося ко всему юношу существенное влияние и содействовать углублению и укреплению его интереса к народному искусству.

Еще более невероятным представляется, что Лист, вращавшийся в течение ряда лет в кругу прогрессивных французских романтиков, мог пройти мимо их воззрений на фольклор, которые к тому же не раз служили предметом страстного обсуждения на страницах книг и журналов, поглощавшихся тогда Листом в неимоверном количестве. Правда, нам не известно, прочел ли Лист нашумевшую в свое время книгу французского ученого Фориэля о народных песнях современной Греции, вышедшую в Париже вскоре после приезда Листа (142). Но он наверняка столкнулся в среде писателей, художников и музыкантов с обсуждением идей этой в основном прогрессивной книги, созданной в атмосфере борьбы европейских народов за свою свободу. Особенно

могло привлечь Листа выдвижение на первый план живой действительности и противопоставление ее различного рода архаике, глубокая вера в неиссякаемую творческую силу народных масс. Лозунг — живая поэзия живого народа, выдвинутый Фориэлем и подхваченный многими французскими романтиками, быстро нашел сочувствие и у Листа. Тогда, можно предполагать, запало в его душу, что "народный характер постигается не только в археологических памятниках и преданиях старины, но и в живых памятниках современности". Во всяком случае его последующая деятельность была направлена прежде всего на изучение живой деятельности, на искусство, бытующее в народе.

Таким образом, уже с молодых лет Лист воспринял у Рейхи и французских романтиков плодотворную идею действенной роли народного творчества, непрерывно растущего и пополняющегося все новыми и новыми шедеврами, как бы отображающего самый дух, характер нации. В предисловии к "Альбому путешественника" — первой смелой попытке использовать фольклор различных стран для характеристики их национальных особенностей — Лист последовательно проводит мысль о том, что характер народа выражается в его музыке. Почти дословно повторяя Рейху, Лист пишет, что в значительной части пьес, вошедших в "Альбом путешественника", он хотел отобразить быт, природу и дух различных стран, обычаи, законы и нравы наций, развивая при этом национальные мелодии "в манере, свойственной каждой из них" (см. об этом в примеч. 112 к главе 3). В соответствии с воспринятыми им установками прогрессивных французских романтиков, он стремится познавать живую музыку той или иной страны в ее наиболее характерных чертах, в ее истоках, то есть познавать эту музыку в быту, в нравах, в живых интонациях. Свои ранние опыты по созданию цикла венгерских обработок, в частности первые варианты этих обработок, вышедшие в свет в некоторых изданиях под общим заглавием "Третий год странствий", Лист также рассматривает как результат живого, непосредственного "изучения национальных особенностей". Он характеризует процесс создания рапсодий как "простое, по возможности однородное претворение в жизнь" ("une simple mise en oeuvre aussi congénère que possible") этих особенностей (130, *117*).

Он придает исключительно большое значение точности записи живого народного исполнения. Он порицает крупных композиторов, имевших дело с венгерской музыкой, даже Шуберта, за то, что они не дали себе труда изучить характерные черты этой музыки, "проникнуть в ее дух и в ее существо", что они подчинили ее мотивы чуждым ей законам. По его мнению, венгерскую музыку надо не столько "реставрировать", сколько "реконструировать", воспроизводя ее во всей прелести непосредственного звучания (291, VI, *327* и д.).

Лист воплотил эти взгляды на фольклор и в своей исполнительской деятельности, когда в годы концертных странствий, как бы отдавая дань уважения тому или иному народу, исполнял свои обработки национальных песен и танцев посещаемых им стран (или же импровизировал на заданные народные темы).

Знакомство Листа с народной музыкой целого ряда стран, в частности Швейцарии, Франции и Италии, послужило ему хорошей школой; оно явилось, в сущности, подготовкой к центральной задаче, которую композитор поставил перед собой уже в конце 30-х годов, — собиранию и обработке венгерских национальных мелодий. Ибо увлечение фольклором других стран лишь увеличило тяготение Листа к родному фольклору, усилило его желание творчески претворить этот фольклор в соответствующих музыкальных формах.

С какой же "живой" венгерской музыкой столкнулся Лист после своего возвращения на родину в 1839 году? Что мог он услышать в то время (не занимаясь длительными поисками) от своих соотечественников и что могло в первую очередь привлечь его внимание?

Можно сказать с уверенностью, что с двумя явлениями, получившими широкое распространение в венгерской музыке XIX века, Лист должен был прийти в соприкосновение с первых же шагов по родной земле. Мы имеем в виду национальный инструментально-танцевальный стиль в е р б у н к о ш, чрезвычайно характерный для

венгерской музыки первой половины XIX века, зародившийся в недрах этого стиля (в 30-е годы) народный танец ч а р д а ш и популярную бытовую п е с н ю, возникшую, как и инструментальная музыка вербункоша, на основе городского фольклора и довольно быстро проникшую в широкие народные массы. Произведения этих жанров, созданные по большей части талантливыми самородками, пользовались любовью населения; их распространяли любители пения, народные оркестры; их пели и танцевали под аккомпанемент отдельных инструментов. Словом, они запечатлевались в памяти и начинали жить полноценной жизнью фольклора.

В е р б у н к о ш является, в сущности, первым ярко выраженным национальным инструментальным стилем. Происхождение его еще полностью не выяснено. По-видимому, как национальный стиль он сложился в конце XVIII века с известной примесью немецкого, итальянского, славянского и балканского элементов. Но, как это явствует из самого названия, он возник из "вербовочных танцев", то есть из танцев, исполнявшихся во время вербовки на военную службу.

В образовании стиля большую роль сыграли куруцкие песни, созданные в конце XVII и начале XVIII веков куруцами — солдатами армии Ракоци. Быть может, отсюда — гордый полет музыки вербункоша, страстной и напряженной, воодушевленной огнем борьбы за свободу венгерского народа[4]. Наиболее полно элементы стиля были разработаны в творчестве венгерских скрипачей конца XVIII — начала XIX века: Яноша Бихари, Яноша Лавотты и Антала Чермака.

Стилистические особенности вербункоша были детально проанализированы венгерскими музыковедами, в частности Б. Сабольчи, Э. Майором и З. Гардони. К этим особенностям прежде всего относятся: богатая, разнообразная инструментальная фигурация и определенные мелодико-ритмические формулы, то появляющиеся через каждые два-четыре такта, то завершающие более крупные музыкальные периоды.

Инструментальную фигурацию в вербункоше в силу разнообразия конкретных форм проявления очень трудно свести к какой-либо одной или нескольким схемам. Она бывает изложена и четвертями, и восьмыми, и шестнадцатыми, и тридцатьвторыми, и даже шестьдесятчетвертыми, причем все эти доли обычно прихотливо перемешаны друг с другом. Часто встречаются в ней пунктирный ритм, а также триоли и синкопы всех родов; наблюдается определенно выраженное стремление уклониться от гладкого, ровного фигурационного движения при твердом сохранении типичного для вербункоша размера $^{2}/_{4}$ (или $^{4}/_{8}$). Особенно виртуозно владел искусством фигурации Бихари, игру которого Лист слышал в детстве; фантазия этого скрипача была поистине неисчерпаема.

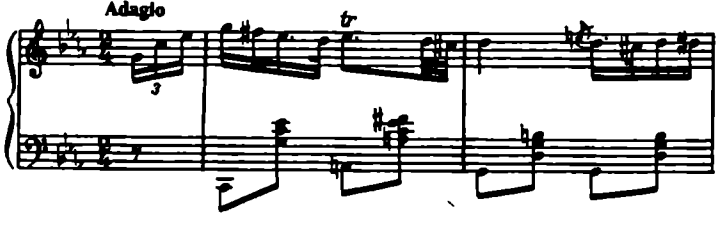
Гораздо более схематичными являются заключительные формулы вербункоша. При всем разнообразии вариантов, они, как это убедительно показал Гардони, все же в конечном счете сводятся к небольшому числу типичных мелодико-ритмических оборотов:

62

Судя по опубликованным танцам и песням, написанным в стиле вербункоша, в частности по сборникам "Венгерские песни из комитата Веспрем" (302)[5], эти заключительные формулы не обязательно присутствуют во всех произведениях, связанных с вербункошем. Однако они в высокой степени показательны для основного типа вербункоша.

Орнаментика вербункоша не отличается большим разнообразием; для нее характерны украшения в виде форшлагов, которые чаще всего встречаются в заключительных формулах. Изложение музыкального материала (фактура) почти сплошь гомофонично. Мелодия, как правило, проходит в верхнем голосе (в фортепианном произведении она поручается правой руке) и сопровождается однообразным, весьма примитивным гармоническим аккомпанементом (с подчеркиванием баса на сильных долях такта):

63



Форма произведений вербункоша приближается по своему типу к сюите и большей частью состоит из двух танцевальных частей — медленной и быстрой. Каждый отдельный танец написан в двухчастной, реже трехчастной форме, отдельные эпизоды которой повторяются. Среди произведений вербункоша встречаются и одночастные (медленные) танцы более старинного происхождения, но чаще, как уже было сказано выше, мы имеем здесь дело с двумя противоположными по своему характеру частями: первой — медленной (*"Lassú"*) и второй — быстрой (*"Friss"*), следующими одна за другой. В мелодии обращает внимание применение так называемой "венгерской" гаммы, которая начиная с Я. Лавотты и А. Чермака прочно входит в венгерскую профессиональную музыку.

Таковы отличительные признаки стиля вербункош, являвшегося для Листа, да и не только для него, но и для всей венгерской музыкальной романтики XIX века, одним из основных компонентов венгерского музыкального языка. (Вербункош, подчеркиваем, прежде всего был народным инструментальным стилем; если мелодии вербункоша и встречались со словесным текстом — и даже если они при этом несколько видоизменялись в соответствии с ритмом слов и вокальными требованиями, — то все равно не этот текст и не вокальная сторона являлись здесь определяющим началом: текст чаще всего возникал позже и, как правило, присоединялся к готовой мелодии.)

Остается лишь добавить, что название в е р б у н к о ш употребляется нередко в двух смыслах: в узком смысле слова оно относится лишь к медленным частям с характерными заключительными формулами (эти части составляют как бы сердцевину стиля) (см. 335, XI, *б*); в широком смысле слова оно охватывает все проявления инструментальной танцевальной музыки (которые в то время обозначались как *"Lassù"* и *"Friss"*, или как *"Nóta"* и *"Magyar"* или совсем не получали никакого специального наименования), а также иные формы городского фольклора.

К музыке вербункоша непосредственно примыкает ч а р д а ш, широкое распространение которого Лист мог наблюдать особенно во время своего второго концертного путешествия по Венгрии в 1846 году. Как появился этот национальный танец, с неслыханной быстротой завоевавший себе популярность и ставший по сути дела наследником раннего вербункоша? Он возник, видимо, из оживленной части танцев вербункоша (*"Friss"*) благодаря все большей и большей роли, которую приобретала эта часть, и все большему ускорению темпа внутри этой части (чему немало способствовало и темпераментно-волевое исполнение музыки вербункоша народными оркестрами). В результате этого процесса постепенно утрачивался первоначальный величественный характер вербункоша и вместо медлительного горделивого танца на первый план выдвинулся стремительный чардаш, который и стал пользоваться все возрастающей любовью

широкой публики. В лучших своих (народных, а не салонных) вариантах чардаш представлял значительное явление в венгерской национальной музыке XIX века.

Характерными признаками чардаша являются: наличие небольшой вступительной части, выдержанной обычно в стиле медленного вербункоша, развернутые быстрые части (обычно двухчетвертного размера), то есть собственно чардаш. Последним свойственны четкая ритмика и энергичное подчеркивание акцентов. Чаще всего движение мелодии восьмыми, а при очень быстром темпе — и четвертями. Пунктирный ритм не столь распространен, как в раннем вербункоше. Зато обильно употребляются синкопы и ударения на второй и третьей восьмой такта. Чардаш обладает и инструментальными фигурациями (обычно шестнадцатые — вокруг основной мелодии). Однако по сравнению со старым вербункошем, где фигурации очень разнообразны и характеризуются широтой диапазона, богатой выдумкой, фигурации в чардаше весьма однообразны, порой даже схематичны и ограничены в своем диапазоне. Сопровождение в чардаше, как и в других танцах вербункоша, однотипно и весьма примитивно в гармоническом отношении[6]. По своей форме чардаш представляет дальнейшее развитие комплекса *"Lassù"* — *"Friss"*, причем в чардаше почти всегда встречается множество мелких, по большей части быстрых эпизодов, каждый из которых имеет еще повторяющуюся рефреноподобную коду.

Вторым крупным жанром венгерской национальной музыки, с которым Лист вплотную соприкоснулся в 40-х годах, был жанр городской народной песни, получивший, как и инструментально-танцевальные произведения вербункоша, распространение в разных кругах общества. "Простой рядовой венгр того времени, — говорит Кодай, — узнавал в этой песне самого себя и любил в ней самого себя" (248, *2*). Песня такого рода (по-венгерски *nóta*) обычно создавалась музыкантами-любителями, многие из которых даже не умели по-настоящему записывать ноты, иногда коллективно (один сочинял мелодию, другой — сопровождение), затем подвергалась рецепции — переходила в уста народа, воспринималась и усваивалась им, претерпевая те или иные изменения. Своеобразный продукт городской жизни, она, в сущности, становилась неотъемлемой принадлежностью городского фольклора. И Барток, который в своем превосходном исследовании о венгерской народной песне справедливо подчеркивает ее глубокое отличие от старинной крестьянской песни, не совсем прав, когда подчас отказывает ей в народности. Ибо нельзя считать, что истинно народной является только крестьянская песня, сложившаяся в глубине столетий, и что песни более позднего происхождения (городские) псевдонародны, второсортны. Фольклор не есть нечто застывшее и неизменяющееся. Фольклор — это и то, что создается народом, и то, что бытует среди широких народных масс (не только крестьянских, но и городских), переходя от одного поколения к другому, из уст в уста. Пусть не питается венгерская городская художественная песня XIX века столь глубинными соками, как крестьянская песня, она все же живет в народе, — это уж во всяком случае фольклор по бытованию. Следует учесть при этом, что, проникая в деревню, городская песня влияла на старинную крестьянскую песню и, разумеется, способствовала появлению новых, ранее неизвестных народно-песенных форм[7]. Листу несомненно было свойственно широкое понимание фольклора. Городские песни были для него песнями национальными, народными, бытовавшими в массах; именно к ним, а не к старинным крестьянским песням, которых он, в сущности, не знал, было приковано его творческое внимание.

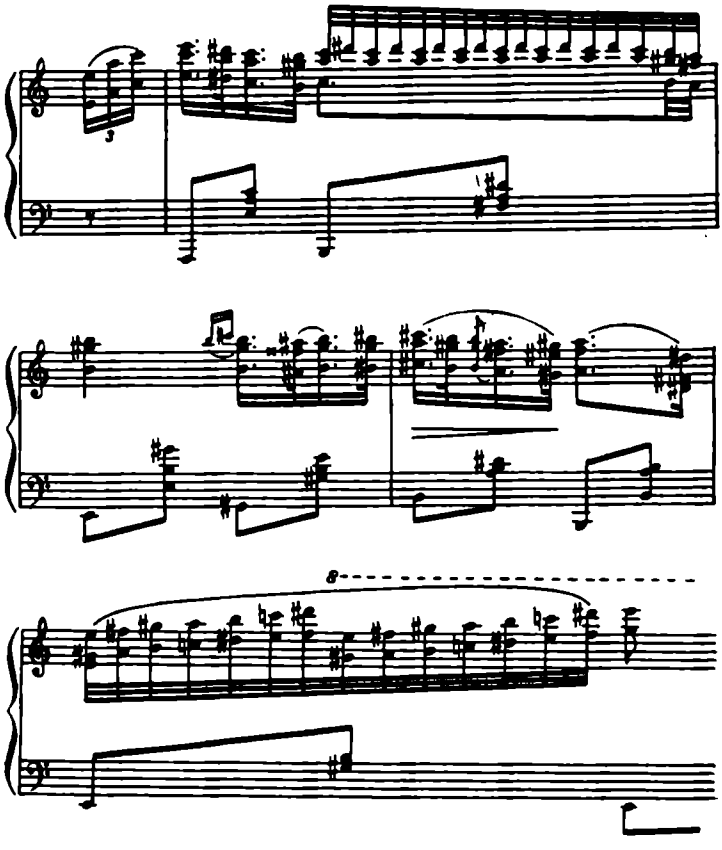
Здесь не место вдаваться в подробную характеристику этого жанра венгерской музыки, весьма обширного и разнообразного по своему составу. Следует лишь остановиться на том, что сразу же бросалось в глаза Листу и было воспринято им как характерные особенности жанра.

Мелодическое и ладогармоническое строение городских песен было весьма разнообразным: мажор и минор, "венгерская" гамма, иногда натуральные лады. Наряду с этим песни обладали строго определенными ритмическими закономерностями, связанными в основном с ритмическим строем венгерского языка. Одна из этих закономерностей заключалась в частом сочетании краткой сильной доли с длинной слабой долей (безударной): ; другая сводилась к частому применению следующей ритмической схемы: (хориямб), где вторая половина идентична с приведенной выше ямбической формулой.

Метроритмическое богатство сочеталось в этих песнях с весьма скупой, примитивной гармонизацией, состоявшей обычно из главных аккордов — тоники, доминанты и субдоминанты; в некоторых песнях, впрочем, гармонический колорит становился богаче и ярче благодаря употреблению повышенной четвертой ступени минора, то есть "венгерской" гаммы. Почти для всех песен характерны секвенции, вариации и повторения, обычно с изменением тональности.

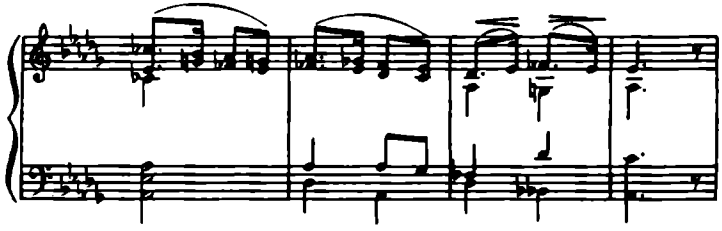
Городская песня развивалась в тесной связи с эволюцией чардаша, в свою очередь возникшего из ранних танцевальных форм вербункоша, и Лист, естественно, воспринимал ее не изолированно, а в общей связи, как один из компонентов живой, современной ему венгерской музыки. В его произведениях мы находим особенности

этих видов венгерской музыки в самых различных комбинациях и взаимосвязях; почти всё, что "происходит" в пьесах его венгерского цикла, так или иначе подготовлено в недрах вербункоша, обусловлено природой различных жанров этого стиля, их взаимодействием и преломлением в искусстве венгерско-цыганских скрипачей. Данные, собранные венгерскими исследователями, особенно Гардони и Майором, в этом отношении чрезвычайно существенны. Так, в "Венгерских национальных мелодиях" (№ 9) Листа встречается медленный тип вербункоша, оригинал которого был приведен выше (обращают на себя внимание характерные для "венгерской" гаммы полуторатоновые интонации):

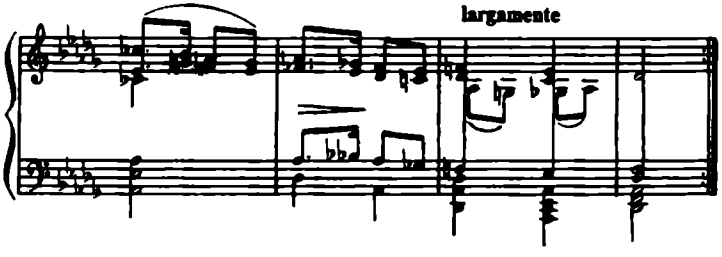


Темы обычного вербункоша Лист использовал также в третьей, пятой, шестой, седьмой, восьмой, девятой, десятой, одиннадцатой пьесах цикла "Венгерские национальные мелодии", в 12-й венгерской рапсодии:

molto pronunziata melodia



largamente

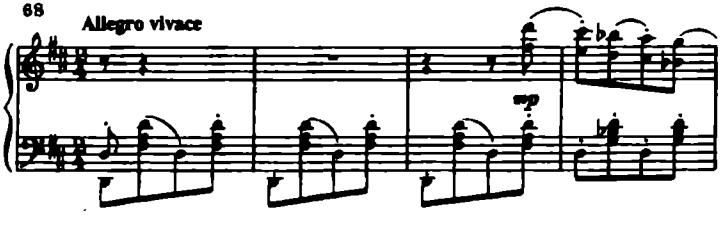


66 Quasi Presto bis

Венгерская национальная мелодия № 9

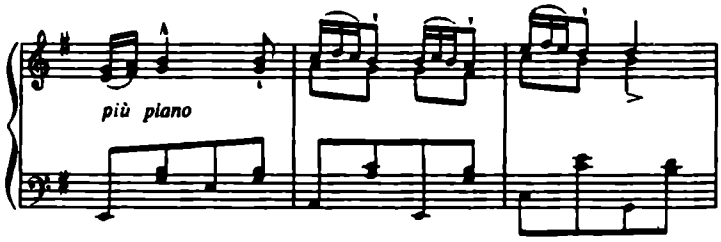
Сравнительно незначительными, но весьма характерными изменениями Лист придавал использованным темам вербункоша особый, свойственный лишь его, листовскому, искусству колорит.

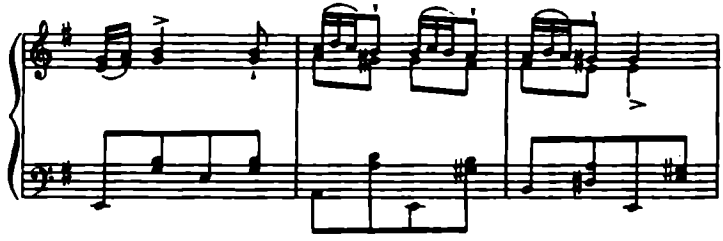
Вот, например, оригинал второй темы (*Allegro vivace*) Венгерской национальной мелодии № 10, в основе которого лежит старинная революционная куруцкая песня ("*Rákóczi-nóta*"); Лист изложил эту тему следующим образом, сразу же придав ей более острый и изысканный характер:

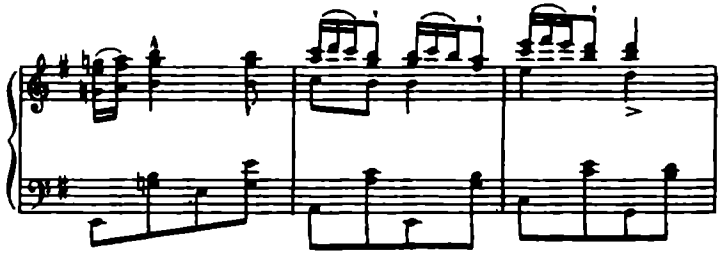


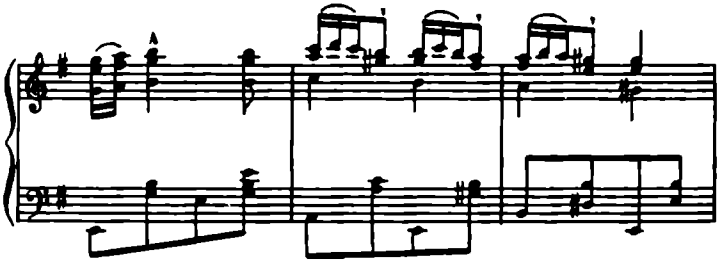
Темы народного чардаша Лист обработал и развил в пятнадцатой, семнадцатой, девятнадцатой пьесах цикла "Венгерские национальные мелодии", а также в "Пештском карнавале" и 14-й венгерской рапсодии:

Венгерская национальная мелодия № 15









70 Friska. Vivace

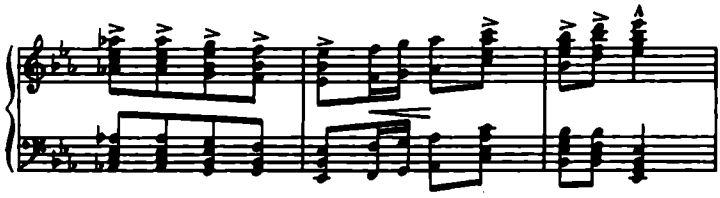
Венгерская национальная мелодия № 17

71 Più mosso

Венгерская национальная мелодия № 17

72 [Animato]

"Пештский карнавал"



Темы городских песен Лист использовал в "Венгерских национальных мелодиях" (№ 2, 4, 15, 17, 18), в 1-й и 13-й венгерских рапсодиях, в "Пештском карнавале":

Темы раннего вербункоша подчас стоят у Листа рядом с темами чардаша (см. "Венгерские национальные мелодии" № 14, 15, 17); еще чаще встречаются они вместе с темами городских песен. Лист помещал вместе эти разные по характеру мелодии с тем большей легкостью, что он не очень-то сознавал их специфические различия. Для него венгерские темы любого рода были прежде всего национальными темами; все побочные видовые признаки интересовали его в гораздо меньшей степени.

Не случайно, употребляя то или иное венгерское слово (или выражение) для обозначения темы, Лист пользуется им весьма свободно. Например, термином *"Lassan"* (от *"lassù"*) он обозначает следующие темы своих произведений: 2-я венгерская рапсодия (первая тема), 19-я венгерская рапсодия (первая тема), "Пять венгерских народных песен" (№ 1, 3); термином "*Friska*" (от "*friss*") — 14-я венгерская национальная мелодия (третья тема), 17-я венгерская национальная мелодия (третья тема), 2-я венгерская рапсодия (вторая тема) — хотя далеко не все эти темы по своему происхождению и характеру соответствуют истинному значению этих терминов. Очевидно, и "*Lassan*" и "*Friska*" для Листа прежде всего означали указание темпа (правда, с намеком на его качественное своеобразие), и он применял эти термины достаточно свободно. Аналогичным образом использовал Лист такой термин, как *Nóta* (см., например, "*Rákóczi-nóta*", "*Reviczki-nóta*", встречающиеся в "Венгерских национальных мелодиях", или "Vorosmarty-nota" — в цикле "Венгерские исторические портреты"). Пожалуй, только термин "*Csárdás*" Лист всегда применяет в точном смысле этого слова — как в отношении отдельных избранных им тем, так и в отношении целых произведений.

Характерно, что среди обработанных Листом тем чардаша и городских песен встречаются интерпретированные и видоизмененные венгерско-цыганскими оркестрами старинные крестьянские песни. Например, народная песня:

лежит в основе первой темы *Vivace* Венгерской национальной мелодии № 17 (см. нотный пример 76) и возникшей из нее соответствующей темы 13-й венгерской рапсодии. Барток справедливо отмечает, что шестнадцатые, напоминающие пассажи западноевропейской профессиональной музыки, порождены манерой интерпретации цыган, склонностью их к украшениям (см. 31, *218*).

Старинная народная песня:

используется во второй теме *Vivace* 13-й венгерской рапсодии:

Барток вполне обоснованно полагает, что Лист развил в своей рапсодии тот вариант песни, который бытовал в городе и который Лист, вероятно, слышал в исполнении цыганских оркестров (ibid., *218—219*).

Одна из известнейших крестьянских народных песен:

положена Листом (опять-таки в варианте скорее всего городского происхождения) в основу четвертой темы (*un poco meno vivo*) Венгерской национальной мелодии № 15 (см. пример 75) и возникшей из нее соответствующей темы 7-й венгерской рапсодии:

Знаменитые "Ракоци-песню" и "Ракоци-марш" Лист также обработал в том виде, какой приняли обе эти вещи, развившиеся из более старинных куруцких мотивов, в XIX веке.

Все это лишний раз свидетельствует о том, что внимание Листа в соответствии с воспринятыми им в молодости взглядами на фольклор было прежде всего направлено на ту музыку, которую он, по большей части, слышал в исполнении венгерских цыган. Непосредственных точек соприкосновения со старинной крестьянской песней у него почти не было, и последняя, в сущности, осталась ему неизвестной[8]. Правда, мы знаем, что весной 1838 года Лист имел намерение после окончания своих венгерских концертов "с узелком за плечами пешком посетить уединенные области Венгрии" (291, II, *225*). Цель Листа была ясна — ближе познакомиться с жизнью народа; и не исключена возможность, что, осуществи Лист тогда это намерение, он при своей исключительной восприимчивости и гениальной интуиции, быть может, "нащупал" бы тот старинный глубинный слой венгерской народной музыки, который был выявлен значительно позднее, только в XX веке, благодаря неустанным поискам и трудам Б. Бартока и З. Кодая. Во всяком случае, Листу должно было бы стать ясно, что в Венгрии музыкой занимаются не только цыгане, но и коренное сельское население и что цыганская игра представляет собой нечто вторичное и лишь воспроизводит, подчас с известными изменениями, музыкальное творчество венгерского народа.

Листу так и не удалось осуществить задуманное путешествие; ему не пришлось стать собирателем народных песен. Небольшие экскурсии в отдаленные, глухие местности Венгрии, которые он изредка предпринимал в последующие годы, не могли раскрыть ему всю самобытность крестьянской музыки (хотя некоторые этнографические особенности старинных народных песен, по-видимому, не раз привлекали внимание композитора). Лист так и остался при убеждении, что единственная народная музыка Венгрии — это та "живая" музыка, которую он постоянно слышал, находясь в городах в поместьях. Больше того: сталкиваясь с этой музыкой преимущественно в исполнении цыган, он невольно стал принимать явление за сущность и пришел к неправильному выводу, что вся народная венгерская музыка в основе своей является музыкой цыганской. Печальное заблуждение Листа, нашедшее широкое место на страницах его нашумевшей книги "Цыгане и их музыка в Венгрии", вызвало в свое время немало справедливых нареканий в венгерской прессе. Однако, повторяем, не вина Листа, что он не мог проникнуть более глубоко в национальное своеобразие венгерской народной музыки, что он получал ее главным образом из вторичного источника — цыганской игры. Ряд причин помешал ему осуществить это желание.

Когда Лист бывал на родине, он был предельно занят или своими концертами, или организацией исполнения собственных симфонических и ораториальных произведений, или педагогической работой, — словом, был прикован к городу; у него не хватало времени на серьезные этнографические поиски, которые, в силу своеобразия исторического пути, пройденного венгерским народом, были необходимы. Кроме того, условия для успешного проведения таких этнографических поисков в Венгрии в ту пору были крайне неблагоприятны; культурная жизнь страны, испытывавшей жесточайший полицейский гнет, находилась еще на сравнительно невысоком уровне; музыкальная грамотность была в загоне, музыкальная этнография — в зачаточном состоянии. Собиратели текстов народных песен и издатели, как правило, не заботились о музыке песен. Ни о систематической научной обработке записанных песен, их классификации, ни о подлинно критическом изучении их стиля не могло быть и речи. Все это представлялось делом будущего. И поэтому глубоко прав Кодай, когда пишет, что Лист "не достиг бы цели и в том случае, если бы ему удалось осуществить свою мимолетную мысль", что ему вряд ли удалось бы добраться до глубокого слоя венгерской народной музыки даже ценой "сверхчеловеческих" усилий. "У нас эту задачу, — резюмирует Кодай, — выполнило лишь следующее поколение, и вследствие такого исторического процесса, неумолимую медленность которого личные усилия едва ли смогли бы ускорить" (248, *3*).

Таким образом, в силу создавшегося положения вещей Лист соприкасался преимущественно с городским фольклором позднего происхождения и, подобно своему современнику, создателю венгерской национальной оперы Эркелю, широко использовал именно эту ветвь венгерского искусства в своем творчестве.

Какими же конкретными источниками пользовался Лист? Откуда черпал он свои венгерские темы?

Несомненно, мимо его внимания не могли пройти существовавшие тогда сборники народных песен и танцев, а также музыкальные пьесы, написанные в народном духе. Например, он знал изданный в конце 20-х годов сборник Габора Матраи, в котором были собраны песенные темы самого различного типа[9]; ему, вероятно, были известны отдельные тетради из богатейшего собрания музыки вербункоша, вышедшего в свет в 1823—1832 годах под заглавием "Венгерские песни из комитата Веспрем", и некоторые появившиеся позднее сборники мелодий (Фогараши, Эгрешши — Сердахельи, Богнара, Сини). Он был хорошо знаком с двумя первыми томами антологии Иштвана Барталуша (26)[10], из этой антологии он, в частности, заимствовал старинную куруцкую песню, мастерски обработанную им в "Венгерской королевской песне". В распоряжении Листа также находилось несколько рукописных сборников танцев и песен, в том числе и богатейшее собрание "цыганско-венгерских мотивов самого лучшего качества", принадлежавшее графу S. F. (по всей вероятности, композитору-любителю графу Стефану [Иштвану] Фаи). Это собрание "цыганско-венгерских мотивов" впоследствии, видимо, было утрачено. Оно пересылалось Листу в Веймар частями в 1853 году при посредстве Ганса Бюлова. Последнему

Лист, лишенный в начале 50-х годов возможности бывать на родине, вообще поручил собирание тем, которые ему были необходимы для окончания работы над циклом венгерских рапсодий. Из собрания S. F. Лист мог заимствовать такие темы, как третью тему (*fis-moll*) 12-й венгерской рапсодии, четвертую тему (*a-moll*) 13-й венгерской рапсодии и *Presto assai* (*F-dur*) 14-й венгерской рапсодии.

Среди других рукописных источников, которые были в руках Листа и которые впоследствии были весьма тщательно проанализированы З. Гардони, заслуживает упоминания сборник венгерских музыкальных пьес, хранящийся в веймарском архиве Листа. Этот сборник, помимо записей нескольких отдельных венгерских тем, содержит "Nagy potpourri" ["Большое попурри"] для фортепиано в 4 руки, составленное из национальных тем, обработанных неким Яношем Листом[11].

Вероятно, Лист был знаком не только с упомянутым выше попурри, из которого, по предположению венгерских исследователей, мог заимствовать третью тему (*B-dur*) 11-й венгерской национальной мелодии (впоследствии использованную в знаменитой 6-й венгерской рапсодии), но и еще с целым рядом других образцов подобного рода музыки. Укажем, например, на пьесы Я. Бихари, А. Чермака, М. Рожавёльдьи, И. Рузички и др. Эти пьесы впоследствии частично были изданы в различных сборниках венгерской инструментальной музыки.

Наконец, сравнительно недавно был обнаружен еще один важный рукописный источник. Это весьма объемистая рукопись, состоящая из целого ряда различных венгерских произведений. Первая ее часть (45 страниц) написана рукой самого Листа, вторая — рукой Э. Ремени. Как свидетельствует О. Гольдхаммер (см. 182, V, *89—100*), первая часть рукописи содержит 19 пьес, из которых — по собственному указанию Листа — семь принадлежит А. Чермаку, шесть — Я. Бихари, одна — Я. Лавотте, одна — И. Замбу; четыре пьесы не имеют никаких обозначений и принадлежат к разновидностям вербункоша. Последняя из четырех пьес особенно примечательна, ибо представляет собой обработку "Макаи-чардаша" ("Makái-Csárdás") со всеми его четырьмя номерами. Это обработка нигде не была Листом использована и обнародована. Факт тем более интересный, что 2-я и 3-я части "Макаи-чардаша" были положены Брамсом в основу одного из "Венгерских танцев" (№ 9). Остается невыясненным, почему обработка Листа, возникшая на шестнадцать лет раньше, чем обработка Брамса, так и не увидела свет, равно как остались неиспользованными сделанные Листом наброски пьес Бихари и Чермака. Вторая часть рукописи, написанная рукой Э. Ремени, также состоит из 19 пьес. Шесть из них обозначены как венгерские народные песни, десять представляют собой небольшие сочинения в венгерском стиле, и три — неясного происхождения. На одной из пустых страниц рукописи значится следующее посвящение (на венгерском языке), принадлежащее Э. Ремени: "Венгерские пьесы", посвященные Э. Ремени его гениальному соотечественнику господину Ф. Листу в знак глубокого уважения и восхищения". Обращает на себя внимание то, что первую из пьес, обозначенных Э. Ремени как "венгерские народные песни", Лист избрал в качестве одного из лейтмотивов для своей оратории "Легенда о св. Елизавете", вторую же использовал Брамс — как тему для своих "Вариаций на венгерскую тему" (соч. 21, № 2). Некоторые пьесы (№ 5, 8) почти "дословно" были введены Брамсом в его "Венгерские танцы" (№ 3, 7).

По свидетельству самого Листа, он был знаком и с виднейшим памятником венгерской вокальной музыки XVI века — песнями Шебештьена Тиноди. Однако он остался к ним совершенно равнодушен и не только не использовал их в своем творчестве, но вообще, как это ни странно, считал их "лишенными всякой ценности", всего лишь "историческим курьезом" (см. 291, VI, *327*)[12].

Неоднократно обращался Лист и к произведениям профессиональных композиторов, где в большей или меньшей степени были использованы венгерские национальные темы. Так, едва ли не первой его серьезной попыткой обработки венгерских тем для фортепиано явилась обработка содержавшего в себе отдельные стилевые особенности музыки вербункоша "Венгерского дивертисмента" соч. 54 Ф. Шуберта. Обработал Лист также — и даже в двух версиях — венгерскую пьесу Ф. Давида (из цикла "Пестрая вереница"), хотя эта пьеса, в сущности, была весьма далека от какого-либо рода венгерской музыки. Из произведений немецкого пианиста и историка музыки Г. Эрлиха Лист, быть может, заимствовал некоторые темы для своей 2-й венгерской рапсодии, история создания которой необычна и представляет значительный интерес[13].

Особенно внимателен был Лист к творчеству современных ему венгерских композиторов; их опыт, выбор тем, способ развития музыкального материала он непрестанно и настойчиво изучал. На первом месте среди этих композиторов стоят Ференц Эркель и Бени Эгрешши, позднее к ним еще присоединяется Михай Мошони, — всё композиторы, которые, подобно самому Листу, развивали, каждый в своей области, элементы инструментально-танцевального вербункоша и городской песни.

С творчеством Эркеля, состоявшего с 1838 года дирижером национального театра в Пеште, Лист познакомился еще во время своего первого большого концертного путешествия по Венг-

рии. В 1846 году, когда Лист вторично концертировал на родине, он уже близко узнал оперные произведения своего выдающегося соотечественника. Так, 13 мая 1846 года он слушал впервые оперу "Ласло Хуняди", а четырьмя днями позднее дирижировал увертюрой этой оперы в Вене, 11 октября того же года он играл в Пеште концертную парафразу на темы из оперы, причем имел огромный успех "патриотического характера". Любопытно отметить, что, несмотря на все усилия Листа, ему так и не удалось опубликовать тогда свою концертную парафразу. Он просил некоторых пештских издателей напечатать это произведение хотя бы с благотворительной целью; но те решительно отказались: национальная венгерская опера в ту пору не была в почете, и издатели прекрасно понимали, что подобное действие с их стороны, как и каждое проявление патриотических чувств, связано с риском подвергнуться репрессиям. Парафразу на темы из "Ласло Хуняди", так и оставшуюся неизданной, Лист играл и в других концертах. Об опере Эркеля он всегда вспоминал с большой любовью и отзывался о ней как о выдающемся произведении музыкально-драматического искусства[14]. Из других венгерских тем, встречающихся у Эркеля, Лист заимствовал и обработал мелодию гимна, написанного Эркелем в середине 40-х годов на слова поэта Ференца Кёльчеи[15]. Этот венгерский патриотический гимн был известен Листу гораздо раньше, чем он осуществил и издал свою обработку (в 1873 году). Во всяком случае он знал его еще в 50-х годах, ибо в письме к Эркелю от 21 сентября 1856 года сообщал о своем намерении использовать начальную тему гимна, "который так много говорит сердцу", в качестве лейтмотива в одной из задуманных им новых симфонических поэм (см. 225, *322* и д.). К сожалению, эта поэма, которая по плану Листа должна была явиться продолжением ранее созданной симфонической поэмы "Венгрия", так и не была написана. Гимн Эркеля был обработан Листом очень бережно. Лист добавил в мелодии лишь несколько пауз, которые нисколько не изменили ее первоначального характера.

Лист всегда гордился творческими достижениями Эркеля, особенно операми "Ласло Хуняди" и "Банк бан"; высоко ценил он и его музыкально-общественную деятельность. В 1875 году в связи с организацией Венгерской национальной музыкальной академии он писал Эркелю: "Вот уже тридцать с лишним лет Ваши произведения достойно представляют и двигают вперед венгерскую музыку. Беречь ее, хранить и развивать — дело Будапештской музыкальной академии. А ее авторитет в этой области и успех в выполнении всех задач обеспечены Вашей чуткой заботой в качестве ее директора" (см. 158a, VIII, *299 — 300*).

Из сочинений Эгрешши, рано умершего талантливого венгерского композитора, драматурга, либреттиста и актера, для Листа особенное значение (в качестве источника венгерских тем) имело "Fogadi Isten". Он обработал это сочинение сперва в "Венгерских национальных мелодиях" (№ 16), затем в своей 10-й венгерской рапсодии. Изменения, внесенные Листом в текст Эгрешши, касались преимущественно пианистической стороны; во всем остальном Лист следовал, как гласит подзаголовок печатного издания, "оригинальным мелодиям, сочиненным Бени Эгрешши для моего приветствия в Пеште" ("nach der von Egressy Beny zu meiner Begrüssung in Pesht komponierten Originalweise").

Лист также с чрезвычайной тщательностью и бережностью обработал "Призыв" ("Szózat"), написанный Эгрешши на известные слова Михая Вёрёшмарти[16]. К мелодии этого сочинения Лист добавил всего лишь одну фермату, сохранив все детали, включая и обозначение темпа (*Andante maestoso*). Издан был "Призыв" вместе с гимном Эркеля в 1873 году; Лист называл обработки этих произведений своими "вариантами двух национальных песен" (158a, VIII, *270*).

У композитора Мошони Лист заимствовал несколько венгерских тем из оперы "Прекрасная Илонка", которые обработал в своей небольшой концертной фантазии. Оперу Мошони, впервые поставленную в Пеште в 1861 году, Лист очень любил и характеризовал как "прелестную оперу благородного вкуса" (156a, II, *362*).

У Корнеля Абрани Лист почерпнул темы пяти венгерских песен, которые Абрани обработал и издал под названием "5 венгерских народных песен" ("5 magyar nepdal"). Сам Лист не указал этого при издании своих облегченных переложений упомянутых песен, но сравнение со сборником Абрани достаточно ясно говорит об источнике обработки Листа. Изменения, внесенные в текст Листом, касаются преимущественно гармонии и фортепианной фактуры. Лист также воспользовался рядом тем, содержавшихся в опубликованных Абрани сборниках венгерских танцев под общим заглавием "Благородные чардаши" ("Elegáns Csárdások"). Во всяком случае Лист обладал тремя тетрадями этих танцев, из которых два чардаша (№ 1, тетрадь II, и № 6, тетрадь III) мастерски обработал в своей 19-й рапсодии, вышедшей в свет в 1886 году.

Лист нередко обращался и к венгерским темам малоизвестных композиторов. Так, в конце 70-х годов он обработал для фортепиано "Вступление и венгерский марш" Э. Сечени, не являвшегося, в сущности, профессиональным композитором (и, по-видимому, не написавшего более ни одного произведения), "Венгерский марш" И. Сабади и ряд других вещей[17].

Широко пользовался Лист и услугами различных венгерских деятелей, сообщавших ему те или иные старинные темы. Так, при посредстве каноника Я. Данилика и М. Мошони Лист

получил тему григорианского напева, употребленного им в качестве первого лейтмотива в оратории "Легенда о св. Елизавете". Второй основной мотив этой оратории (получивший развитие в "Хоре бедных") был передан Листу тем же Мошони и Анталом Аугусом (этот мотив был взят из "Lyra Coelestis" Д. Нараи) (см. 156а, II, *180—181*). Наконец, чудесной венгерской народной темой, последовательно проходящей через всю ораторию, Лист обязан скрипачу Эде Ремени.

Однако из сказанного было бы ошибочно делать заключение, что Лист добывал свои венгерские темы либо в каких-нибудь сборниках песен и танцев, либо в произведениях тех или иных композиторов, либо при помощи своих друзей. Нет, значительную часть использованных им в своих произведениях венгерских тем он достал сам, не обращаясь к печатным источникам и не прося об этом друзей. Он пытливо вслушивался в исполняемые песни, записывал их непосредственно, прямо на месте слушания, причем не раз записывал и такие песни, которые ранее встречал в сборниках и в произведениях других композиторов. Поэтому, когда ссылаются на печатный или рукописный источник венгерских обработок Листа, не следует забывать, что, помимо этих источников, Лист мог заимствовать национальные темы из какой-нибудь песни, случайно услышанной им в том или другом месте. Непосредственное соприкосновение Листа с живой музыкой Венгрии в силу сложившихся условий жизни не было продолжительным, но зато оно было чрезвычайно интенсивным. Многочисленные следы этого соприкосновения мы находим в записных книжках композитора и в двух его опубликованных циклах ("Венгерские национальные мелодии" и "Венгерские рапсодии"). Что касается записных книжек, находящихся в веймарском архиве Листа, то они в этом отношении были обстоятельно исследованы Гардони. Последний, например, обнаружил в одной из них целый ряд венгерских тем, собственноручно записанных Листом частично карандашом, частично чернилами. Характер записи, как правило, беглой и беспорядочной, а также намеченные местами определенные инструментальные варианты заставляют предположить, что эти записи были сделаны Листом по памяти после игры цыган. Среди тем, зафиксированных Листом таким способом, находятся: 5-я тема (*Fis-dur*) "Пештского карнавала" (изложенная в записной книжке Листа в *C-dur* с многочисленными вариантами); 6-я тема (*Es-dur*) "Пештского карнавала" (изложенная в первоначальной записи в *D-dur*); две народные песни (в *C-dur* и *A-dur*), не обработанные Листом; "*Somogy-i csárdás*" и народная песня (в дорийском ладу), также не обработанные Листом; ряд тем, использованных Листом в "Венгерских национальных мелодиях" (№ 18, 19, 20); начальная тема *Es-dur* "Пештского карнавала" (изложенная в *C-dur*); короткий мотив (*C-dur*), употребленный и развитый в "Пештском карнавале"; 5-я тема ("*Koltói csárdás*", *F-dur*) последней (№ 21) пьесы из цикла "Венгерские национальные мелодии" (изложенная в записной книжке в *D-dur*); начальная тема (*cis-moll*) 2-й венгерской рапсодии (см. 170, *36—37*). Поскольку все перечисленные темы обрабатывались Листом не ранее 1847 года, то естественно предположить, что они были записаны незадолго перед 1847 годом. Мы знаем, что большую часть 1846 года Лист провел на родине; осенью, гостя у своих друзей в Сексарде и Коложваре, он часто слушал игру лучших венгерско-цыганских оркестров. Скорее всего во время этой поездки по Венгрии и возникли его записи тем. Исключение, по-видимому, составляет лишь начальная тема 2-й венгерской рапсодии, которая была записана им несколько позднее, в Яссах. Об этом свидетельствует как пометка на соответствующей странице записной книжки, так и самый характер темы (скорее румынской, чем венгерской)[18]. Кроме того, на следующих страницах книжки Листом записаны еще три румынские темы и две украинские ("Думка" и "Коломыйка"), что могло произойти лишь в начале 1847 года.

Характерно, что процесс записи народных тем не был у Листа процессом пассивным; Лист не фиксировал все то, что случайно обнаружил, услышал. У него была определенная цель, и записывал он, конечно, то, что наиболее привлекало его творческое внимание. А привлекали его прежде всего песни и танцы, исполнявшиеся цыганскими оркестрами. В самом деле, он не только слушал с восхищением игру венгерских цыган, но и сознательно наблюдал за ней, пытливо изучал ее, стараясь в записи воспроизвести все ее особенности. Он шел, как мы видели, еще дальше и

склонен был считать, что имеет дело не с венгерскими, а с цыганскими мотивами. Отсюда мысль его о создании путем ряда обработок "цыганского эпоса", — так назвал он как-то свои "Венгерские рапсодии". Теперь, когда для подавляющего большинства использованных Листом тем можно точно указать венгерские источники, ошибочность этой мысли не вызывает никаких сомнений: то, что Лист принимал за цыганскую музыку, было не чем иным, как музыкой венгерских композиторов в характерном цыганском исполнении. Смешение Листом венгерской музыки с цыганской и его более чем странный вывод о примате последней объясняется тем обстоятельством, что Лист слышал венгерскую музыку преимущественно в интерпретации цыган, которая восхищала его своей яркостью, остротой и своеобразием.

Это не мешало Листу смотреть на цикл национальных обработок, в частности на "Венгерские рапсодии", как на "патриотическую антологию" венгерского народа. Он прекрасно отдавал себе отчет в истинном значении своего многолетнего труда, отражавшего, по сути дела, целую полосу в жизни Венгрии.

Название цикла, выкристаллизовавшееся уже в середине 40-х годов, возникло у Листа закономерно. Оно свидетельствовало о наметившемся еще раньше (в произведениях на швейцарские народные темы) стремлении охватить широкий и общественно значимый круг явлений (жизнь народа) и в соответствии с этим перейти от лирико-драматических форм и жанров к эпическому жанру — р а п с о д и и, основанному на фольклоре или близком к фольклору материале. Не случайно Лист в связи с работой над рапсодиями часто пишет о греческих рапсодах, распространявших национальный эпос своего народа (см., например, 291, VII, *2—3, 390*)[19]; тем самым он подчеркивает органическую связь названия цикла именно с данной тенденцией. Свою творческую работу над рапсодиями он сравнивает с работой людей, которые по крупицам собирали и восстанавливали национальный эпос по устным преданиям рапсодов. Правда, Лист и здесь, в полном согласии со своей ошибочной "цыганской" концепцией, впадает в крайность, когда заявляет, что рапсодами национального эпоса Венгрии являются цыгане и что сам этот эпос, по существу, является "цыганским эпосом" (ibid., *389* и д.)[20]. Но одно остается бесспорным: название р а п с о д и я возникло в связи с тем эпическим элементом, который сам Лист находил в исполняемой венгерскими цыганами музыке, то есть в венгерской музыке XIX века; оно указывает на определенную направленность собирательской и творческой работы Листа.

Всякое другое объяснение наименования цикла нам кажется натянутым и не соответствующим истинному положению вещей. Так, утверждение некоторых исследователей, что слово "рапсодия" Лист перенял у французского поэта-романтика П. Бореля, опубликовавшего еще в начале 30-х годов серию стихотворений под общим заглавием "Рапсодии", не выдерживает критики хотя бы потому, что до сих пор неизвестно, читал ли Лист вообще "Рапсодии" Бореля. Да и само содержание произведения Бореля находится в разительном несоответствии с характером рапсодий Листа; остается лишь общее влияние, которое, несомненно, имела на Листа французская романтическая поэзия (в том числе и поэзия Бореля), но одного этого факта явно недостаточно для того, чтобы делать какие-либо выводы в отношении генезиса листовского цикла. Столь же мало оснований предполагать, как это убедительно доказал еще Гардони, что Лист мог заимствовать название "рапсодия" из каких-либо музыкальных произведений, появившихся под этим названием задолго до возникновения у него замысла цикла, скажем из рапсодий для фортепиано чешского композитора Томашка и его ученика Воржишка. Даже если считать, что эти рапсодии были известны Листу, все равно вряд ли они могли послужить побудительной причиной к созданию его рапсодий. "Рапсодии" Томашка, выдержанные, кстати, в строго классическом духе как по содержанию, так и по форме, не имеют ничего общего с рапсодиями Листа. Речь здесь может идти лишь о случайной преемственности в отношении названия.

Таким образом, уже генезис названия "рапсодия" отчетливо и определенно указывает на эпический характер всего цикла Листа в целом и на то большое значение, которое сам Лист придавал отдельным произведениям цикла. Подтверждает этот характер и самый процесс работы Листа над национальным музыкальным материалом,

Лист, как известно, начал свою работу с переложения "Ракоци-марша". Несмотря на полицейские гонения, "Ракоци-марш" продолжал оставаться гимном венгерского народа, его марсельезой. Он звучал во всех случаях, когда венгерская общественность хотела выразить свои патриотические чувства. Лист, сделав прежде всего обработку "Ракоци-марша", сразу же определил тем свободолюбивую направленность всего цикла национальных обработок. Это было достаточно хорошо понято его окружающими — и не только друзьями, но и врагами, — что показывает хотя бы первоначальный запрет цензуры печатать обработку марша, запрет, приведший Листа в негодование (см. 108, I, *363*).

После переложения "Ракоци-марша" последовал ряд небольших обработок венгерских тем, которые Лист стал издавать начиная с 1840 года отдельными выпусками (тетрадями) под общим заглавием "Венгерские национальные мелодии" ("Magyar Dallok"). По мере увеличения объема каждой из обработок Лист, исходя из общей эпической направленности цикла, изменил заглавие: уже пятая тетрадь его обработок вышла под названием "Венгерские рапсодии" ("Magyar Rapszódiák"), причем порядковые номера отдельных обработок цикла сохранились в неприкосновенности. До 1848 года Лист опубликовал десять тетрадей своих национальных мелодий и рапсодий, включающих семнадцать произведений; четыре почти готовые рапсодии остались неопубликованными и впоследствии были частично использованы при создании нового (второго) цикла венгерских рапсодий, который ныне известен всему культурному миру. Переселение в Веймар, капельмейстерская деятельность и связанные с ней широкие симфонические замыслы на время отвлекли Листа от работы над венгерскими национальными мелодиями. Но уже в начале 50-х годов он снова приступает к работе над вторым циклом своих венгерских рапсодий. В 1851 году появляются 1-я и 2-я венгерские рапсодии, написанные Листом на темы, не использованные в первом цикле; в 1853 году выходят в свет еще тринадцать рапсодий (с третьей рапсодии по пятнадцатую), представляющие собой по большей части новую обработку и развитие тем, уже использованных ранее в первом цикле. Хотя сам Лист и считал, что с изданием нового цикла рапсодий его ранние обработки тем, вошедших в переработанном виде в новый цикл, следует признать "недействительными" ("ungültig"), он все же не мог низвести свой первоначальный цикл до уровня чернового подсобного материала. Чем больше изучаешь обработки обоих циклов, тем больше приходишь к убеждению, что оба эти цикла имеют вполне законченный характер; они как бы отражают две ступени в творческом развитии Листа. И не случайно сам Лист в письме к неизвестному лицу, датированном 1 января 1847 года, пишет, что "цикл представляется ему теперь совершенным, полным", то есть он рассматривает свой первый цикл как нечто готовое и законченное еще до начала работы над вторым циклом. Это вполне соответствует действительности; первый цикл обработок был завершен Листом, и мы, говоря о всей серии венгерских рапсодий Листа, должны понимать, что, в сущности, имеем дело с двумя большими циклами, которые находятся между собой в весьма сложных отношениях (ср. 170)[21].

Взгляд на рапсодии как на произведения особого эпического склада нашел отражение и в последовательности расположения тем, которой Лист придерживался в процессе их разработки. Подобно вольному рапсоду, исполнявшему один за другим разные куски некогда единого эпоса, Лист при изложении тем не считал себя связанным каким-либо определенным правилом. Часто он располагал мотивы и фразы не в том порядке и не в том музыкальном контексте, в каком слышал их в живом исполнении. Он порой даже ставил подряд фразы, первоначально не имевшие между собой ничего общего. При сочетании и оформлении различных венгерских тем Лист руководствовался не формальными соображениями, а иными принципами, основанными на "равновесии между чувством и формой". Лист считал, что он обладает верным "чутьем" по отношению к закономерностям взаимосвязи венгерских мотивов и фраз, которые он заимствовал из печатных и рукописных источников или собирал и записывал сам в разных местах (и у разных исполнителей). Он постоянно стремился к свободному, "рапсодическому" выражению чувства и нисколько не думал стеснять

себя какими-либо априорными законами: "...нужно, — говорил он, — сравнивать, отбирать, вычеркивать лишнее, нужно вносить свет" (291, VI, *389*). В этой свободе обращения с музыкально-этнографическим материалом, подчас приводившей к возникновению целых тем из чужеродных частей, Листа, несомненно, укрепляло постепенно нараставшее у него убеждение, что отдельные фразы и темы, которые он свободно соединяет друг с другом, родственны между собой, ибо они, в сущности, являются фрагментами, "обломками великого целого" — забытого "народного эпоса", отдельные куски которого имеют значение прежде всего как части единого национального организма. Этот "народный эпос" глубоко своеобразен: он является эпосом "страны старинных и рыцарских нравов" (так называл Лист свою родину), эпосом нации, "чья рыцарская храбрость вызывает всеобщее восхищение"; в основе своей он имеет "героический", "благородный", "великодушный" характер (156, I, *31, 32, 39*; см. также 291, VI, *389* и д.).

Однако свобода в отборе и оформлении материала в не меньшей степени была связана и с теми творческими установками Листа, которые, как мы уже отмечали, во многом сложились под непосредственным влиянием французского романтизма. Вот почему при анализе особенностей венгерских рапсодий Листа представляется существенным не только отыскание первоисточников того или иного эпизода рапсодии, но и тщательное изучение композиционно-технических средств, при помощи которых заимствованный материал превращался под пером Листа в н о в ы й, выражавший его собственные — листовские — идеи и чувства. Именно в этих средствах, опиравшихся на прочный фундамент огромного, разностороннего личного опыта, причудливо смешались и переплелись приемы, откристаллизовавшиеся в процессе многолетней транскрипторской практики, — с приемами, непосредственно идущими от самой венгерской музыки. Уяснение существа этих приемов чрезвычайно важно как для определения стилевых особенностей венгерских обработок Листа, так и для полного понимания генезиса основных принципов его творчества.

Что касается формообразования рапсодий, то оно, как мы уже могли в этом убедиться, протекало у Листа достаточно свободно, без каких-либо нарочитых ограничений; форма рапсодий была подсказана ему содержанием; она происходит из обычной формы венгерской городской музыки: контрастно сопоставлены два раздела — медленный (импровизационный) и быстрый (вариационный). Музыка медленных частей горделивая, рыцарственная, романтически приподнятая, — то в характере величественного танца-шествия, то в духе импровизационного речитатива или эпического повествования, с обилием украшений, причудливыми ритмами. Музыка быстрых частей — огненно-страстная, яркая, стремительная, — то в характере чардаша, то в духе веселого народного праздника, с красочными переборами цимбал, виртуозными пассажами скрипачей и т. п. Внутри отдельных эпизодов и частей Лист также придерживался свойственных музыке вербункоша простых типов построения (законченный период или два дополняющих друг друга периода в качестве единицы формы; простая двухчастная, реже трехчастная форма для отдельных частей и т. п.); в целом — исходил из импровизационной природы цикла. Непринужденность и свобода в сочетании различных частей и эпизодов рапсодий, почерпнутая им из "живого" исполнительского искусства венгерско-цыганских оркестров, — вот что являлось его идеалом. Характерно, что тенденция к классическому формообразованию, которая заметно дает себя чувствовать в ранних опытах Листа (см., например, "Венгерские национальные мелодии" № 6, 9), почти полностью растворяется в естественно-импровизационном построении рапсодий 50-х годов. Вместо подчеркнуто громоздких, развернутых, порой надуманных реприз, явно не свойственных материалу, появляются краткие импровизационные повторения, органично округляющие форму и представляющие собой как бы сжатые резюме наиболее значительных музыкальных элементов (например, 12-я венгерская рапсодия). Иногда репризу заменяют какие-либо новые эпизоды, не имеющие никакой тематической связи с предшествующими частями. В ряде случаев Лист не чувствовал необходимости повторений тем в конце рапсодий. Это показывает построение таких его общеизвестных произведений, как 2-я и 6-я венгерские рапсодии,

которые основаны на чередовании более или менее свободно следующих друг за другом частей. Это опять-таки находится в полном соответствии с исполнительской практикой венгерских цыган, которые чаще всего играли подряд не связанные первоначально между собой танцевальные и песенные мелодии; эту практику Лист к концу 40-х годов основательно изучил..

Последовательность тем в рапсодиях также почти никогда не обусловливалась какими-либо предвзятыми формальными соображениями; не была она, по-видимому, связана и с какой-либо словесной программой. Вряд ли, например, можно предположить, что Лист учитывал при сочетании тех или иных избранных им песенных тем тексты этих тем, которые, кстати, по большей части ему и не были знакомы в силу незнания венгерского языка. Лист слышал эти темы преимущественно в исполнении оркестров или солистов-инструменталистов и, естественно, воспринимал их как темы инструментальные; соображения текста не могли играть для него при определении порядка тем сколько-нибудь существенной роли.

Но за всей кажущейся произвольностью в выборе и сопоставлении тем у Листа чувствовалась стройная, строго определенная система, которая помогла ему выработать надежный критерий и достичь плодотворных художественных результатов. Эта система, как показал еще Гардони, сводилась к последовательному и широкому применению двух композиционно-технических принципов, впоследствии прочно вошедших в арсенал его основных творческих средств: принципа контраста и принципа нарастания. Первый принцип, помимо частностей, относящихся непосредственно к самому процессу подбора и формирования музыкального материала, касается главным образом темпа и выбора тональностей; второй — относится преимущественно к разработке тематического материала и имеет особенно важное значение, так как Лист отказался от реприз классического типа. И тот и другой принципы, хотя и не являются присущими только ранним танцевальным формам вербункоша и развившемуся из них чардашу, все же необычайно характерны именно для этих форм. Во всяком случае можно сказать с уверенностью, что применение указанных принципов в рапсодиях Листа — чрезвычайно многообразное, со всевозможными оттенками и отклонениями — несомненно, идет от особенностей вербункоша, в частности от венгерской танцевальной формы, построенной, как уже говорилось выше, по принципу контраста: *"Lassú"* — *"Friss"* (медленно — быстро). Укажем, например, на "Венгерские национальные мелодии" (№ 9, 14, 15, 17), "Пештский карнавал" и "Венгерские рапсодии" (№ 2, 6, 14), где медленные части резко контрастируют с несколькими сменяющими друг друга быстрыми частями (явление, весьма распространенное в музыке вербункоша) и где наряду с этим с исключительной силой проводится принцип свободного нарастания (без реприз). Укажем также на 4-ю венгерскую рапсодию, в которой принципы контрастности и нарастания, соединенные со свободой формы, выявлены с предельной отчетливостью, в наиболее чистом виде.

Особенно примечательно использование этих двух принципов в тональной последовательности отдельных частей и эпизодов: контрастность достигается здесь с помощью противопоставления мажора и минора и сопоставления отдаленных тональностей, "тональное" нарастание — с помощью замены более "низких" бемольных тональностей более "высокими" диезными.

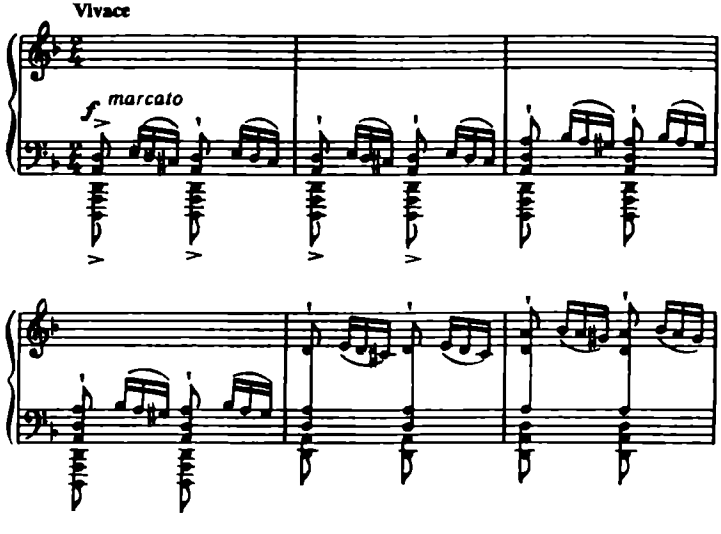
Убедительным примером может служить построение 15-й венгерской национальной мелодии, где за главной тональностью *d-moll* следует *C-dur*, затем *H-dur* и после возвращения к главной тональности *d-moll* идет *D-dur*, или построение 6-й и 11-й венгерских рапсодий, где контрастность в сопоставлении тональностей и развитие тонального плана неразрывно связаны с контрастностью и нарастанием в темпе (6-я венгерская рапсодия: *Tempo giusto Des-dur — Presto Cis-dur — Andante b-moll — Allegro B-dur;* 11-я венгерская рапсодия: *Lento a-moll — Andante A-dur — Vivace fis-moll — Prestissimo Fis-dur*). Подобная свобода в выборе тональностей (в частности, необязательность возвращения к исходной тональности) является характерной особенностью рапсодий Листа и самым тесным образом связана со свободой формообразования. Во многом она порождена и гармонически-модуляционной фан-

тазией Листа, столь рано развившимся у него непреклонным стремлением к обогащению колорита — одним из ведущих принципов его творчества.

В разработке тем, заимствованных из песенно-танцевальной сокровищницы венгерского народа, Лист также проявлял неистощимую фантазию: многочисленные прелюдии, интерлюдии, вариационные эпизоды, каденции наглядно свидетельствуют об этом. Они также подтверждают тот в высшей степени существенный факт, о котором бегло уже было сказано выше, — что Лист, в соответствии со своим романтическим отношением к фольклору, нисколько не боялся отступать от оригинала и считал себя вправе коренным образом перерабатывать этнографические или близкие к ним по духу материалы. Так, например, первая тема 1-й венгерской рапсодии вначале изложена *Andante assai moderato* (и *sempre cantando espressivo*), что соответствует характеру первоисточника, затем она проводится *Allegro risoluto,* что, несомненно, не в духе первоисточника. Вступительная тема "Пештского карнавала", правильно записанная Листом у венгерских цыган в стиле чардаша, в процессе обработки существенно изменила свой облик и утратила свойственный чардашу характер; она скорее приобрела родство с одной из тем "Неаполитанских тарантелл". Первая тема Венгерской национальной мелодии № 9, изложенная вначале в миноре (см. пример 64), появляется в конце в таком виде, который по своим стилевым особенностям далек от вербункоша:

Начальная тема Венгерской национальной мелодии (рапсодии) № 15 идет в медленном, свободном *(a capriccio)* темпе и изобилует колористическими украшениями:

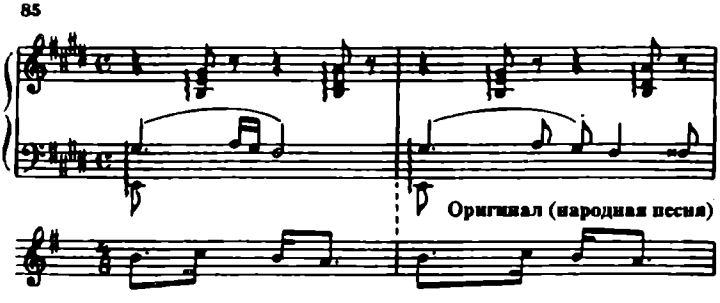
Затем она появляется в следующей быстрой части (*Vivace*) как тема в стиле чардаша (в подчеркнуто строгом ритме):



Поскольку мелодическое зерно темы заимствовано из венгерской народной песни, которая по складу своему более соответствует быстрой вариации, то естественно предположить, что в первом случае она предстает перед нами в преобразованном виде.

Примеры подобных видоизменений и отступлений от оригинала можно было бы значительно умножить. Все они свидетельствуют, что в процессе разработки заимствованных тем Лист применял излюбленный прием сложного варьирования и образной трансформации мотивов, далеко не всегда учитывая, соответствует ли эта трансформация духу первоисточника или, напротив, отклоняется от него (напомним также, что Лист далеко не всегда использовал наилучшие варианты записи тем, которые он подвергал обработке, а подчас, по незнанию своему, брал темы, уже до него сильно преображенные цыганским исполнением).

Более сложный характер имеют те мелодические, гармонические и ритмические изменения, которые Лист в огромном количестве вносит в обрабатываемые им темы. Первые связаны преимущественно с модуляционными устремлениями Листа; вторые идут главным образом по линии колористического обогащения весьма примитивной гармонизации оригиналов (с учетом некоторых характерных особенностей венгерской музыки)[22]; третьи, с одной стороны, относятся к более широкому использованию пунктирного ритма (что вполне соответствует духу венгерской музыки), а также фразировочных пауз и фермат, с другой — касаются непосредственно размера и связанных с ним метроритмических проблем. В последней области Лист меньше всего чувствует себя зависимым от первоисточника; нередко он уклоняется от наиболее характерных ритмических особенностей венгерской песни, в частности от хориямба. Примером может служить хотя бы первая тема 1-й венгерской рапсодии, где второе *gis* в первом такте, вместо того чтобы прийтись на третью долю такта (как в оригинале), становится безударной, проходящей нотой. Зато ранее безударное *fis* оказывается на сильной доле и превращается в ударную ноту:



В перестановке ударных и неударных долей и акцентов, то есть в самой метрической структуре мотива, Лист не раз отклоняется от оригинала, что опять-таки связано с его общим свободным подходом к ритмической проблеме (см. главу 4 нашей книги).

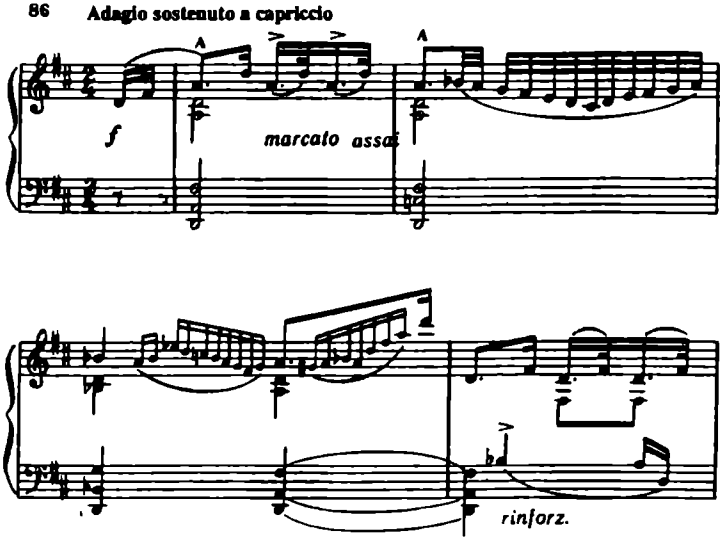
Гораздо ближе к национальным особенностям Лист был в орнаментике; последняя в очень многих своих проявлениях исходит непосредственно из венгерских источников. Нетрудно установить преемственную связь между всевозможными мелкими украшениями (форшлаги, трели, шлейферы, репетиции), добавленными Листом главным образом для подчеркивания акцентов, и орнаментикой вербункоша, а также самой манерой народного исполнения (см. "Венгерские национальные мелодии" № 9, 16, "Пештский карнавал", 19-ю венгерскую рапсодию).

Среди украшений этого типа особенно следует отметить предъемные форшлаги, встречающиеся в венгерской музыке прошлого века в изобилии. Самый прием предъема, как известно, чрезвычайно характерен для исполнительской манеры венгерских цыган. Цыганский скрипач имел обыкновение брать следующий музыкальный звук перед тем, как выделить его новым взмахом смычка. В результате этого и возникли многочисленные предъемы, которые были мастерски усвоены Листом. Конечно, далеко не все из этих скрипичных предъемов удавалось адекватно воспроизвести на фортепиано. Так, при медленном темпе предъемы в игре скрипачей-цыган сливались со своеобразным глиссандо, которое на фортепиано чаще всего оказывалось неосуществимым и требовало для своего воссоздания каких-то иных средств. Зато предъемы в быстром темпе, обладавшие порой той же продолжительностью, что и основной тон, воспроизводились на фортепиано с легкостью. Примерами удачного применения форшлагов предъемного типа у Листа могут служить: "Венгерские национальные мелодии" № 15 (четвертая тема), № 17 (вторая тема), 12-я венгерская рапсодия (третья тема) и др. Отметим еще, что предъемные форшлаги были свойственны венгерской музыке прошлого века также и вне зависимости от исполнительской манеры цыган.

Необходимо также указать на широкое использование Листом форшлагов, характерных для заключительных формул вербункоша, и на применение шлейферов и трелей с увеличенной секундой. Здесь фантазия Листа поистине не знала границ.

Не меньшая зависимость от национальных источников наблюдается во втором способе орнаментации, встречающемся в венгерских обработках Листа. Этот способ, который лучше всего было бы обозначить как украшение фиоритурами, не состоит из каких-либо типичных орнаментальных формул, а заключается в своеобразном обыгрывании тематической основы. Например:

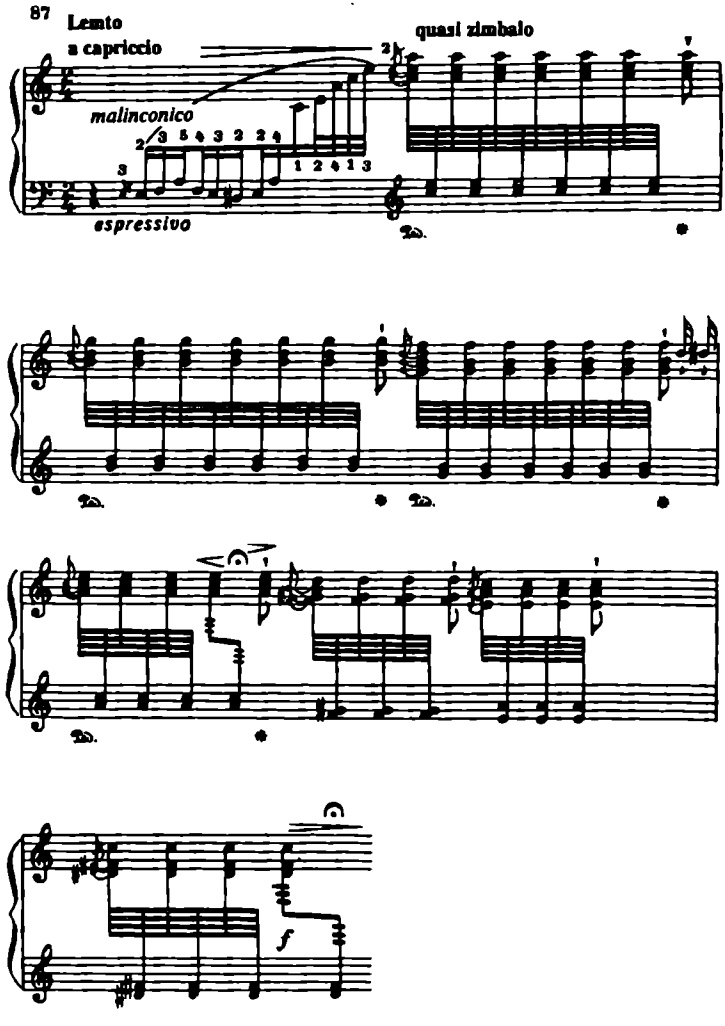
Венгерская национальная мелодия № 10

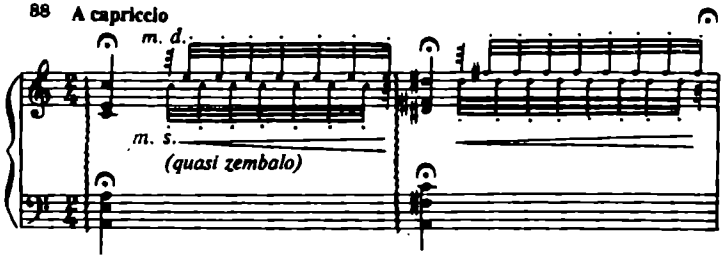


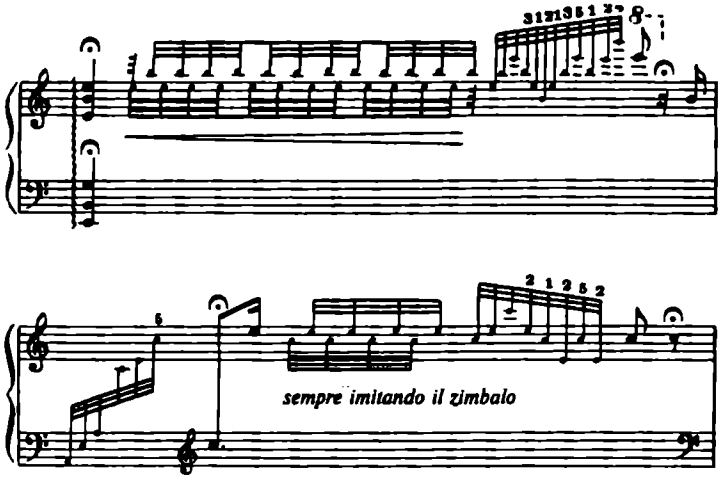
Или: Венгерская национальная мелодия № 15 (см. пример 83).

Впрочем, здесь господствует та же свобода импровизации, какая вообще характерна для формирования мелодии у Листа. И не всегда удается определить, в какой степени прием украшения фиоритурами связан с исполнительской практикой венгерских музыкантов, хотя связь эта и не подлежит никакому сомнению. Можно было бы предположить, что богатая фиоритурная техника имеет отношение и к вокальной колоратуре старинных венгерских крестьянских песен. Но поскольку сам Лист этих песен почти не знал, конечно, невозможно говорить с полной уверенностью о непосредственном влиянии их украшений на орнаментику Листа.

Чрезвычайно часто в венгерских обработках Листа встречается подражание излюбленным инструментам венгерских цыган, особенно цимбалам. Это подражание сводится, в полном соответствии с обычными способами игры на цимбалах, к употреблению тремоло, арпеджированных аккордов, пассажей и тремолоподобных репетиций. Надо сказать, что Лист превосходно знал специфические особенности и возможности цимбал и постоянно имел их в виду в своих фортепианных обработках. Не случайно, например, места "*quasi zimbalo*" чаще всего встречаются у него в медленных частях, с характерной пометкой "*a capriccio*" или с многочисленными ферматами: все это делается для того, чтобы исполнитель не чувствовал себя стесненным жестким, определенным темпом и размером и мог бы с достаточной свободой воспроизвести цимбальный колорит:


87
Lento
a capriccio
quasi zimbalo
malinconico
espressivo
f


88
A capriccio
m. d.
m. s.
(quasi zembalo)



Хотя Лист стремился пронизать элементами, близкими по духу венгерской национальной музыке, и другие орнаментальные формулы, встречающиеся в рапсодиях, в частности всевозможные орнаментальные каденции во вступительных, связующих и заключительных эпизодах, ему все же не удалось отойти от своих общих пианистических приемов, выработанных им в годы молодости во Франции. Каденции эти, как правило, сходны с теми, к которым Лист обычно прибегал в своих оперных фантазиях и оригинальных сочинениях, лишь в отдельных случаях они могут быть сведены к тем или другим национальным источникам.

Лист сделал также смелую попытку обновить исполнительские указания в духе венгерской национальной манеры игры. Так, частые ускорения и замедления темпа, равно как и неожиданные ферматы, он охотно обозначает с помощью термина "*a capriccio*" или "*capricciosamente*" (см. "Венгерские национальные мелодии" № 15, 16, "Венгерские рапсодии" № 2, 8, 9, 10, 14), несомненно идущего у Листа от свободной импровизационности исполнения венгерских цыган. Он неоднократно применяет этот термин, как и родственные ему обозначения *a piacere, ad libitum, senza tempo*, не только в своих венгерских обработках, но и во многих оригинальных произведениях. Тем самым он подчеркивает органическую связь своих исполнительских принципов, впитавших многие особенности французского романтического искусства, с вольностями и ритмическим многообразием венгерской музыки.

К сожалению, Лист оставил нам сравнительно мало исполнительских указаний, которые бы более глубоко (и дифференцированно) характеризовали специфические особенности использованных им национальных форм и тем. Так, например, он не делает никакого различия между песенными и танцевальными темами (разного типа). Только темы вербункоша Лист выделяет из общей массы заимствованного этнографического материала: во многих случаях он противопоставляет их в исполнительском отношении другим венгерским темам и формам. Сошлемся на часто встречающиеся в обработанных Листом темах вербункоша указания *marcato* или обозначения *fieramente* и *alteramente*, — и то и другое в смысле "гордо", "величественно", "с достоинством" (см. "Венгерские национальные мелодии" № 7 — вторая тема, № 9 — пятая тема, № 14 — вторая тема; см. также "Венгерские рапсодии" № 4 — первая тема, № 11— вторая тема). Как эти пометки, так и реже встречающаяся, несколько парадоксальная ремарка "*marcato con grazia*" (см., например, "Венгерскую рапсодию" № 13 — вторая тема) очень верно и тонко передают важнейшие типичные черты гордого, рожденного в борьбе за национальную свободу вербункоша.

Лист вводит для более точного определения характера исполнения некоторые специфические венгерские термины, как, например, "*Lassan*" и "*Friska*". "*Lassan*" означает "медленно" (от "*lassú*" — "медленный", "медлительный"); термин "*Friska*" представляет собой славянизированную форму венгерских слов "*friss*" ("свежий", "бодрый") и "*frissen*" ("свежо", "бодро") и обычно употребляется в смысле "живо", "оживленно", "скоро".

Прекрасно сознавая, что особенности исполнения венгерских тем (особенно "всевозможные причудливости" и "необычайную страстность" исполнительской манеры венгерских цыган) подчас невозможно передать общепринятыми терминами даже при самой тщательной, скрупулезной дифференциации и точном обозначении всех оттенков исполнения, Лист по возможности пытался выразить характер этих тем при помощи пояснений и ремарок иного склада. Так появляются на страницах его произведений обозначения вроде: "Исполнять в упрямом, задумчивом цыганском стиле" ("*Im trotzigen tiefsinnigen Zigeuner Styl vorzutragen*"), "*imitando i Zingari*", "*Allegro zingarese*", "*Allegretto à la zingarese*", — неопровержимо свидетельствующие о настойчивом стремлении Листа как можно полнее выявить определенный принцип исполнительства.

В свете сказанного ясно, что обработка Листом фольклорных или близких к фольклору источников была весьма сложным, своеобразным и многогранным творческим процессом. Лист обрабатывал венгерские национальные темы, получая их в большинстве случаев из вторых рук.

Имея намерение передать все характерные особенности этих тем в живом исполнении ("живое искусство живого народа"), то есть не только особенности самой венгерской музыки, но и особенности венгерско-цыганского исполнения, он, однако, отнюдь не стремился к пассивному воспроизведению тех или иных национально-музыкальных форм и тем, а создавал на их основе яркие, самобытные произведения. Пусть при этом он порой в частностях несколько отходил от духа оригинала и переосмысливал его в соответствии со своими художественными целями. Именно благодаря творческой переработке материала, которая, как мы видели, велась очень разнообразными способами, он сумел передать общий национальный колорит венгерской национальной музыки прошлого века, выявить и запечатлеть его с исключительной силой.

Естественно, что подобная работа над венгерскими источниками должна была существенным образом отразиться и на оригинальном творчестве Листа. Уже в 1840 году появляется "Героический марш в венгерском стиле", впоследствии использованный в симфонической поэме "Венгрия". В 1843 году создается второй венгерский марш ("Венгерский боевой марш"), переработанный коренным образом в 1875 году. Годом позднее Лист пишет еще несколько небольших пьес в венгерском стиле, в том числе "Венгерский марш" *es-moll* (набросок в альбом)[23]. В 1846 (или 1847) году появляется песня "Прощай" ("Isten veled") на слова Л. Хорвата. В 1848 году Лист сочиняет кантату "Венгрия" (на текст Ф. Шобера) для баритона соло, смешанного хора и фортепиано (оркестра), в 1849-м — знаменитое "Погребальное шествие" (для фортепиано), посвященное памяти героев венгерской революции 1848—1849 годов. Несколько позднее, в 1850—1854 годах, Лист пишет симфоническую поэму "Плач о героях" ("Héroïde funèbre"), примыкающую по своему интонационному складу к некоторым его произведениям на венгерские темы (в частности, к первой части *Lento quasi marcia funebre* — 14-й венгерской рапсодии). В 1854 году возникает симфоническая поэма "Венгрия" (первое венгерское произведение в жанре симфонической поэмы), повествующая о героическом прошлом страны и являющаяся наряду с кантатой "Венгрия" и "Погребальным шествием" творческим ответом Листа на патриотический призыв Вёрёшмарти, обращенный непосредственно к Листу[24].

"Венгрия" свидетельствует уже о более широком использовании интонационных оборотов, ритмических особенностей и композиционных приемов венгерской музыки, наметившемся у Листа с окончанием работы над первыми пятнадцатью рапсодиями второго цикла "Венгерских рапсодий". Венгерские темы начинают выступать в каче-

стве важных характеристических элементов, получающих развитие в крупных симфонических и ораториальных произведениях Листа. В 1855 году возникает монументальная "Гранская месса", написанная для освящения собора в Эстергоме, в 1857 году — симфоническая поэма "Битва гуннов", где венгерские стилистические элементы играют важную роль в общей композиции и разработке музыкального материала. В том же 1857 году Лист приступает к работе над ораторией "Легенда о св. Елизавете", в которой не только использует и обрабатывает темы венгерских народных песен, но и заметно расширяет их композиционные функции. В 1860 году Лист пишет песню "Три цыгана" на слова Н. Ленау, в которой ярко претворяет мелодические, гармонические и ритмические особенности вербункоша.

Еще больший поворот в сторону органического использования венгерских стилевых элементов наступает у Листа после оставления им Веймара. Уже "Венгерская коронационная месса", создававшаяся в 1886—1867 годах, представляет в этом отношении значительный шаг вперед. Начиная с нее Лист пользуется венгерскими интонациями, мотивами и приемами гораздо свободнее — не только в качестве характеристических, но и в качестве формообразующих элементов. В сущности, он создает свой самобытный венгерский стиль, который наглядно показывает, что упорная работа Листа над венгерскими источниками завершилась творческой победой.

Родной язык современной Листу венгерской музыки, язык вербункоша — городские танцы и песни, — всё более расширяется и углубляется в его творчестве.

Одно за другим (и в разных жанрах) возникают произведения, в которых типичные черты венгерской музыки претворены уже столь органично, что для них чаще всего невозможно указать какие-либо конкретные первоисточники; почти все жизненно важные функции музыкального организма имеют то или иное отношение к национальному искусству. В 1870 году появляются "Венгерский скорый марш" ("Magyar gyors induló"), в котором использованы темы времен народно-освободительного движения Ракоци, и "Погребение Мошони" ("Mosonyi gyászmenete") — фортепианная пьеса, представляющая непосредственный отклик на смерть известного венгерского композитора и друга Листа. В 1871 году создается хоровая "Песня воодушевления" ("A lelkesedés dala"), написанная для венгерского крестьянского песенного общества; в 1872-м — "Sunt lacrimae rerum" — фортепианная пьеса в венгерском стиле, проникнутая безрадостными настроениями, и "Эпиталама" (для скрипки и фортепиано) на бракосочетание ученика и друга Листа, венгерского скрипача Э. Ремени. В 1874 году Лист пишет мелодекламацию на слова Мора Йокаи "Любовь мертвого поэта" ("A holt költö szerelme") — произведение, посвященное памяти великого венгерского поэта Ш. Петефи. Несколькими годами позднее Лист, снова обращаясь к Петефи, создает фортепианную пьесу "Памяти Петефи" ("Petőfi Szellemének"), а в 1881 году пишет песню "Бог Венгрии" ("A magyarok Istene") на слова самого Петефи[25]. В 1882 году создаются "Чардаш смерти" и 16-я венгерская рапсодия, являющаяся первой оригинальной рапсодией Листа (эту рапсодию Лист посвятил крупнейшему венгерскому художнику Михаю Мункачи); в 1883 году — "Венгерская королевская песня" ("Magyar királydal"), где использован мотив революционной куруцкой песни; в 1884 году — фортепианная пьеса "Печальная степь" ("A Puszta-Keserve"), вдохновленная стихотворением Н. Ленау, и два чардаша (1. *Allegro*, 2. *Csárdás obstiné*); в 1885 году — цикл фортепианных пьес "Венгерские исторические портреты" (1. И. Сечени. 2. Ф. Деак. 3. Л. Телеки. 4. Й. Этвёш. 5. М. Вёрёшмарти. 6. Ш. Петефи. 7. М. Мошони) и "Венгерские рапсодии" № 17, 18, являющиеся, как и 16-я, оригинальными произведениями. Наконец, тогда же Лист работает над большим концертом в венгерском стиле для фортепиано и оркестра, оставшимся, по-видимому, незаконченным (о работе Листа над этим концертом, посвященным С. Ментер, сообщает в своем "Дневнике" Готшальг; по свидетельству Гёллериха, рукопись концерта находилась во владении С. Ментер, но никаких следов этой рукописи до сих пор не обнаружено — см. 185, *155;* 184, *281*; ср. 363, II, *363*)[26].

Помимо произведений с ярко выраженной национально-венгерской тематикой Лист создает после оставления Веймара целый ряд оригинальных произведений иного

плана, в которых, однако, в той или иной степени сказываются навыки, накопленные Листом в процессе освоения национальных особенностей венгерской музыки. Так, уже в первые годы римской жизни появляются "Вариации на тему Баха", две легенды, два концертных этюда ("Шум леса" и "Хоровод гномов"), "Испанская рапсодия", "Солнечный гимн св. Франциска Ассизского", "Ночь", "Urbi et Orbi", "Ora pro nobus", "В Сикстинской капелле". Затем создаются оратория "Христос", "Хоральная месса", "Торжественное погребение Тассо", "Crux", "Реквием"; возникают транскрипции "Африканка" (Мейербер), "Смерть Изольды" (Вагнер), "Дон Карлос" (Верди), "Ромео и Джульетта" (Гуно). Далее, в 1870—1880-х годах, когда жизнь Листа, по его собственному признанию, проходит "в треугольнике Веймар — Рим — Пешт", пишутся 2-я бетховенская кантата, "Фантазия и фуга на тему BACH", "Третий год странствий", оратории "Св. Станислав", "Св. Цецилия", "Колокола Страсбургского собора", "Рождественская елка", экспромт *Fis-dur*, две элегии (№ 1, 2), "Траурная гондола", "Забытые вальсы" (№ 1, 2, 3, 4), "Забытый романс", "Мефисто-вальсы" (№ 2, 3 и 4), "Мефисто-полька", ноктюрн "En reve" ["Во сне"], "Рок", "Траурная прелюдия", "Месса для органа", "Via crucis", "Septem sacramenta", "Ossa arida", "Слепой" (по Ал. Толстому), "На прощание", "У могилы Рихарда Вагнера", "Вартбургские песни" и многое другое.

В этом сравнительно кратком перечне сочинений Листа, не связанных прямо с венгерской тематикой, прежде всего обращает на себя внимание то, что многие из них по времени своего возникновения относятся к веймарскому, а то и к более раннему периоду. В послевеймарские годы Лист постоянно возвращается к своим старым замыслам. Назовем хотя бы цикл пьес "Третий год странствий", задуманный и осуществленный как естественное продолжение "Первого" и "Второго" годов странствий. Или "Испанскую рапсодию", представляющую собой обработку фольклорного материала, собранного и частично использованного еще в 1840-х годах. Или ораторию "Христос", задуманную и начатую в веймарские годы. Или, наконец, ряд мелких сочинений, вроде "Забытого романса", в которых в новой форме и в новом гармоническом наряде предстают старые, "забытые" мотивы.

Далее бросается в глаза, что во многих из этих произведений венгерские стилистические элементы выступают в причудливом смешении с элементами других национальных культур. Напомним хотя бы "Три траурные оды", завершенные к середине 1866 года. Первая ода — "Мертвые" — сочинена Листом в память о безвременно умершем сыне Даниэле. Она имеет подзаголовок "Речь Ф. Листа — для большого оркестра и мужского хора ad libitum". Поэтической основой ее является отрывок из Ламенне, который начинается словами: "Они жили на этой земле; они сошли вниз по реке времени; их голоса раздавались на ее берегах, а теперь уже более не слышны. Где они теперь? Кто слышит их?" Глубоко скорбное настроение и возвышенное чувство перекликаются с настроениями "Погребального шествия" и делают эту оду одной из самых примечательных оркестровых пьес Листа. Вторая ода — "Ночь" — сочинена по известной одноименной скульптуре Микеланджело (в гробнице Медичи во Флоренции) и представляет собой переработку фортепианной пьесы "Il pensieroso" из "Второго года странствий"[27]. Как и в фортепианной пьесе, здесь превосходно передано чувство величия и безысходной скорби; образ скульптурной "каменной" ночи запечатлен здесь с небывалой силой. Но по сравнению с фортепианной пьесой Лист расширил и углубил замысел, добавив новый средний эпизод, в котором тонко использовал так называемые "венгерские каденсы", точнее говоря заключительные формулы вербункоша (ср. пример 62). Третья ода — "Торжественное погребение Тассо" — это своеобразный эпилог к симфонической поэме "Тассо". В основу его положено известное в истории событие: перенесение праха Торквато Тассо из монастыря св. Онуфрия (где он нашел свое последнее пристанище) в Рим. Это событие сам Лист охарактеризовал как "кровавую иронию суетного апофеоза". Лист подошел к нему не как посторонний наблюдатель, а как лицо непосредственно заинтересованное: он попытался воссоздать в музыке это событие исходя из чувств самого Тассо, "запечатлеть те чувства, которые он скорее всего испытывал, если бы сознавал происходящее". Приемы, выкристаллизовавшиеся у Листа при работе над произведениями на венгерские национальные темы, заметно дают о себе знать и в весьма колоритной партитуре эпилога.

Затем необходимо отметить, что, отдавая все больше и больше предпочтение народно-песенным элементам своей родины, Лист по-прежнему продолжал интересоваться и фольклором других стран. Достаточно упомянуть, например, "Испанскую рапсодию" и пьесу "На прощание". Первая представляет собой один из самых блестящих образцов виртуозного стиля Листа. В основу ее положены те же темы, что и в "Большой концертной фантазии

на испанские темы", сочиненной в двух версиях в 1845 году[28]. Это испанская фолия в духе медленной пассакальи, использованная ранее Корелли и не раз служившая многим музыкантам материалом для музыкальных сочинений, и арагонская хота, в свое время использованная Глинкой. Разработаны эти две темы с поистине редким мастерством: не знаешь, чем больше восхищаться — умением ли композитора органично развивать чужие мысли, или же виртуозным орнаментально-красочным изложением этих мыслей. Вторая пьеса — образец позднего фортепианного стиля Листа, скупого, лаконичного и вместе с тем выразительного. В основу ее положена известная русская народная песня "Степь моздокская". Причем в самом характере обработки материала здесь слышатся отзвуки русского народного искусства.

Далее обращает на себя внимание то, что наряду с увлечением народной музыкой Лист начинает проявлять все больший интерес к музыкальному искусству Средневековья и раннего Возрождения. Для Листа послевеймарских лет характерно пристрастие к григорианским напевам, а также к другим музыкально-церковным элементам. Такие произведения, как "Хоральная месса" и "Месса для четырехголосного мужского хора и органа" или "Via crucis", достаточно убедительно свидетельствуют о постижении Листом отдельных элементов церковного стиля и, главное, о преодолении их католическо-ортодоксального характера. "Хоральная месса" была задумана и осуществлена в середине 1860-х годов; она написана для смешанного четырехголосного хора и органа (первоначально предполагалась для хора a cappella). В ней, как и в возникшей несколькими годами позже второй версии мессы для четырехголосного мужского хора и органа, использованы григорианские мотивы и соблюдены формальные элементы богослужения. Но как далеко выходит здесь Лист за пределы общепринятых в католической музыке норм! Не случайно мессы Листа не получили одобрения со стороны папы. Не случайно также Лист, собиравшийся первоначально посвятить "Хоральную мессу" папе, отказался от своего намерения. Папа не считал Листа "своим", а Лист понимал, что он пришелся "не ко двору" римской церкви.

"Via crucis" — одно из наиболее значительных поздних сочинений Листа. Судьба его была необычна. Оно создавалось в 1878 году в Риме на сюжет известной легенды о крестном пути на Голгофу. Как это часто бывало у Листа, основой для сочинения ему послужила живопись — возможно, это были фрески итальянских художников, изображающие различные этапы крестного пути, или же известные гравюры на дереве Альбрехта Дюрера, сделанные по тем же мотивам. Во всяком случае, когда Лист в 1884 году послал свое сочинение в Регенсбург для издания, он писал издателю в сопроводительном письме, что желал бы видеть в качестве титульных иллюстраций к сочинению гравюры Дюрера. Однако издатель отклонил это произведение Листа, и оно пролежало в рукописи до 1936 года. Стало быть, прошло полвека после смерти Листа (последовавшей в 1886 году), пока оно увидело свет. По размерам "Via crucis" сравнительно невелико, состоит из четырнадцати номеров (или, как называет их сам Лист, — в соответствии с сюжетом — "остановок"), которым предшествует небольшое вступление торжественно-траурного характера. Общий колорит его сумрачный, возвышенно-печальный. В нем много унисонов, особенно в низком регистре; встречаются смелые гармонические сочетания, предвосхищающие красочные достижения современной музыки. Подчас нет ясной и четкой формы, неожиданно наступает конец, темпы медленные, всё кажется растянутым, чрезмерно широким, даже статичным. При этом отдельные номера (остановки) поражают серьезностью и проникновенностью выражения. Никакой перегруженности и многословности. Лист видит и обретает здесь великое в малом; скупыми средствами передает он искренние человеческие чувства: печаль, скорбь, задушевность. В результате легендарные сцены приобретают глубокое жизненное содержание. Особенно впечатляют вступление, где смешанный хор поет в унисон, шестой номер, в котором хорал выдержан строго в стиле Баха ("Страсти по Матфею"), двенадцатый номер, где траурно-скорбный колорит достигает апогея (характерно, что в отдельных местах Лист предпочитает пение a cappella пению с сопровождением органа), и, наконец, последний четырнадцатый номер с его нежнейшим, тончайшим просветлением (*D-dur*), как бы символизирующим победу светлого человеческого начала над злом и насилием.

Следует подчеркнуть, что архаизирующие тенденции, и в частности усиление выразительных возможностей церковных мелодий, ладов, форм, вовсе не означало у Листа отказа от использования народно-песенных элементов даже в произведениях, написанных не на венгерскую тематику. Напротив, именно своеобразное сочетание одних элементов с другими позволяло Листу добиваться особо привлекательных эффектов. В этом отношении показательна оратория "Св. Станислав" (на поэтический текст Л. Симинского), оставшаяся, к сожалению, незаконченной. В ней Лист использовал польские национально-песенные элементы в рамках архаических церковно-музыкальных форм. Судя по отдельным законченным эпизодам оратории — "Salve Polonia" и "De Profundis", — она имела все возможности стать в один ряд с лучшими монументальными хоровыми произведениями Листа.

Если нас поражает та свобода, с которой Лист обращается с основными элементами церковной хоровой музыки, то в не меньшей степени заслуживает внимания смелое привнесение им в эту сферу музыки элементов романтического симфонизма. Достаточно указать хотя бы на "Реквием", стоящий особняком среди всех его сочинений. "Р е к в и е м" был создан Листом в 1868 году под влиянием мыслей о неизбежности смерти, об умерших близких людях, потерю которых он тяжело переживал и оплакивал. По своему основному характеру это произведение отнюдь не религиозно в ортодоксальном католическом плане. Напротив, оно свидетельствует о наметившемся у Листа — уже вскоре после посвящения в сан аббата — отходе от католических догм, о наличии глубокой пропасти, которая, несмотря на аббатство, отделяла его от католической церкви. "Реквием" написан в стиле симфонических поэм: громовые раскаты звучаний органически сочетаются в нем с нежнейшими эпизодами, глубина чувств — со свободой выражения; музыкальный язык — это не случайно — свободен от каких-либо элементов григорианской мелодики. По удачному выражению П. Раабе, "в этом Реквиеме Лист молится, не употребляя молитвенных формул" (363, II, *161*). Следовательно, настроение "Реквиема" возвышенно, проникнуто верой, но отнюдь не погружено в мистически-религиозные сферы официального католицизма.

В ряде случаев, например в шестом номере "Via crucis", Лист, как мы видели, в известной мере использовал элементы творчества Баха. Но можно назвать и такие сочинения Листа, которые полностью основываются на искусстве Баха. Это, прежде всего, "В а р и а ц и и н а т е м у Б а х а", в которых мастерство Листа в обращении с чужим музыкальным материалом достигает вершины. Они сочинены на тему Basso ostinato из первой части кантаты Баха "Weinen, Klagen, Sorgen, Zagen" ("Плач, Жалобы, Заботы, Сомнения"), "Crucifixus'a" ("Распятие") из мессы *h-moll*. (В заглавии у Листа тема неправильно обозначена как *Basso continuo*. Это не *Basso continuo*, обычно представляющее собой специальную партию в оркестровых и камерных произведениях, исполнявшуюся во времена Баха на органе или клавесине, а именно *Basso ostinato*, к помощи которого Бах часто прибегал для передачи тех или иных образов). Лист искусно разрабатывает тему путем непрерывно и органично следующих друг за другом вариаций (в характере пассакальи); здесь особенно бросаются в глаза гармоническая смелость, хроматические сдвиги, контрастные сопоставления регистров. Вступление к вариациям — и по содержанию и по характеру изложения — приближается к тренодии; заключение вариаций представляет собой просветленный хорал: "Vas Gott tut das ist wohlgetan" ("Всё, что Господь ни делает, во благо"). Трудно сказать, что здесь заслуживает большего признания: логическая последовательность вариаций или их монолитная, органическая спаянность, пожалуй единственная в своем роде, или редкое постижение скорбного настроения баховской музыки, или же, наконец, сила чисто пианистического воздействия. Посвящены вариации Антону Рубинштейну — "в знак почтительнейшей дружбы", но, в сущности, они являются откликом Листа на смерть любимой дочери Бландины.

Направляя свое внимание преимущественно в сторону использования народно-песенных элементов и архаических средств, Лист, хотя и изредка, продолжал создавать произведения виртуозного склада. Но и они приобретали у него иной характер. Превосходным примером могут служить хотя бы "Д в а к о н ц е р т н ы х э т ю д а", написанных Листом специально для фортепианной школы Леберта и Штарка. В них нет как ничего инструктивного, школьного, сухого, так и внешне блестящего, поверхностного, показного: они поэтичны в самой своей основе. Э т ю д № 1 *Des-dur* имеет название "Шум леса", которое с достаточной силой и лаконичностью выражает его программно-образный характер. Этюд бесспорно принадлежит к числу наиболее совершенных фортепианных произведений Листа. В нем всё создано как бы из одного цельного куска, без всяких переделок и примесей, и всё проникнуто очарованием поэзии; он восхищает своей стройностью, ясностью конструкции. Значительную роль играют сопровождающие волнообразные фигурации, как бы окутывающие тему; они направлены на смягчение резких тембровых (регистровых) граней, на создание общего "живописного" фона, символизирующего шелест леса. Легкое смешение гармоний порождает какую-то серебристую звучность. Палитра красок все время меняется; она становится то матовой, то светящейся, то блеклой, то яркой. В эпизоде *poco a poco più agitato* быстро растущий драматизм мотивной разработки придает музыке возбужденный характер, который достигает в момент кульминации апогея. Э т ю д № 2 *fis-moll* — *Fis-dur* озаглавлен Листом "Хоровод гномов"; он построен на весьма строгом последовательном чередовании двух контрастных эпизодов и изобретательной разработке их отдельных элементов. Первый эпизод (*Presto scherzando*) представляет собой причудливый танец, весь сотканный из острых форшлагов, порой производящих чисто импрессионистический эффект. Фантастичность колорита подчеркнута здесь еще упругостью ритмики и легкими динамическими контрастами. Второй (*Un poco più animato*) — это каскады "сверлящих" пассажей, в которые вплетена краткая обрывистая тема радостного игрового характера. Стреми-

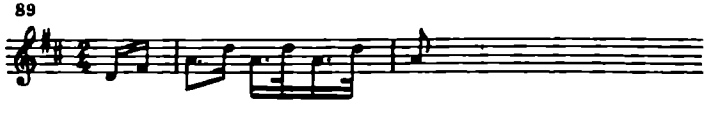
тельный бег шестнадцатыми создает приподнятое настроение, с особенной силой раскрывающееся в последнем проведении (*Vivacissimo Fis-dur*).

Стремление к смешению народно-песенных, архаических, виртуозно-романтических элементов сказалось и на таких произведениях, как две "Легенды". Правда, здесь эти элементы живут раздельно и не сливаются воедино; некоторые же из них вообще едва заметны. "Легенды" сочинены Листом по шестнадцатой главе "Фиоретти св. Франциска Ассизского" (1-я) и тридцать пятой главе жизнеописания св. Франциска из Паолы (2-я). В первой легенде, озаглавленной "Св. Франциск Ассизский. Проповедь птицам", использована тема из "Солнечного гимна св. Франциска Ассизского", сочиненного Листом для хора и солистов; во второй, названной "Св. Франциск из Паолы, идущий по волнам", — тема мужского хора "К св. Франциску из Паолы". Первой легенде предпослано специальное предисловие, в котором Лист не только приводит текст шестнадцатой главы "Фиоретти св. Франциска Ассизского", но и раскрывает свое отношение к теме; второй — не только специальное предисловие, но и репродукция рисунка художника Э. Штейнле, изображающего Франциска из Паолы[29]. Следовало бы добавить в качестве еще одного примера своеобразного сочетания народно-песенных и архаических элементов цикл "Рождественская елка". Он состоит из двенадцати фортепианных пьес, написанных большей частью "в легком стиле" (пьесы предназначались для внучки Листа Даниэлы Бюлов). Рождество являлось одним из любимых праздников Листа, связанным для него с определенными религиозно-нравственными представлениями. Однако за чисто религиозными названиями ряда пьес, вошедших в цикл, нетрудно обнаружить живые человеческие чувства. Как и другие сочинения Листа, связанные с церковной обрядностью, они мало чем отличаются от произведений, написанных на бытовую светскую тематику. Одни из них, такие, как, например, "Колокольный перезвон" и "Колыбельная", с удивительной нежностью чувства и тонкостью колорита воспроизводят картины детской жизни, другие — в опоэтизированной форме воссоздают образы рождественского праздника ("Святая ночь", "Пастухи у яслей", "Поклонение волхвов") или различные бытовые сцены ("Скерцозо", "Зажигают елку", "Вечерний звон"). Наконец, третьи воссоздают образы старины, ее настроения и колорит ("Старая рождественская песня", "Старая провансальская рождественская песня", "В старину") или характерные ритмы различных национальных тем ("Венгерский марш", "В польском стиле"). Но, быть может, наиболее примечательны по характеру сочетания народно-песенных, архаических и, что особенно важно, новаторских элементов небольшие сочинения Листа позднего периода, написанные преимущественно для фортепиано. В них преобладают печальные настроения, размышления философского характера. Мрачнеет колорит, разрыхляется музыкальная ткань, широко применяются диссонансы. Гармонии, проникнутые элементами венгерской гаммы, квартовых соотношений, подчас становятся самодовлеющими. Изложение материала становится сурово-сдержанным, скупым. Как и в поздних хоровых сочинениях, появляются мрачные унисоны, не до конца выявленные гармонии, длительные остинатные ходы. Разностороннее применение получают новые звукоряды, выходящие за пределы мажора и минора. Все это так или иначе связано с накоплением венгерских стилистических элементов в творчестве Листа, больше того — в значительной степени порождено ими.

*

Какие же именно элементы венгерской музыки воплотил и преобразил Лист в своих оригинальных произведениях?

Прежде всего укажем на отдельные мотивы, заимствованные Листом для своих оригинальных произведений из обработанных им ранее венгерских тем. Из этих мотивов особенно большое, можно сказать символическое, значение имеет начальный мотив "Ракоци-песни", использованный Листом впервые в "Венгерской национальной мелодии" № 10, а затем в "Фантазии на венгерские народные темы", 11-й и 15-й венгерских рапсодиях и др.:



Этот примечательный, построенный на трезвучии мотив Лист применил и разработал в кантате "Венгрия", "Венгерской коронационной мессе" (главным образом в "Gloria" и "Agnus Dei"), "Венгерском праздничном марше" и некоторых других своих оригинальных произведениях.

Для него он, несомненно, является лейтмотивом, символизирующим борьбу венгерского народа за свою национальную независимость.

Аналогичное значение имел для Листа и начальный мотив "Ракоци-марша", который Лист, например, мастерски использовал в "Венгерском боевом марше"; отдельные элементы этого мотива можно без труда обнаружить и в таких произведениях Листа, как "Мазепа" и 16-я венгерская рапсодия.

Вообще склад мелодики и своеобразный ритм "Ракоци-марша" оказал немалое влияние на формирование ряда героических музыкальных образов Листа, в частности и на музыкальные образы фортепианного концерта *A-dur,* своеобразно преломившего некоторые характерные черты вербункоша.

Из других мотивов, взятых Листом из народной музыки, следует упомянуть о народно-песенной теме, встречающейся в 8-й венгерской рапсодии (эта тема, записанная Листом у венгерских цыган, разработана им в финале симфонической поэмы "Венгрия"), а также об известной мелодии "Призыва" Эгрешши, использованной Листом в одном из исторических портретов, посвященном М. Вёрёшмарти (Лист не случайно взял эту мелодию: она была написана Эгрешши на слова Вёрёшмарти).

Однако, как мы уже отмечали, не отдельные, заимствованные из венгерской музыки мотивы были характерны для оригинальных сочинений Листа, написанных в венгерском стиле. В этих произведениях (да и не только в них, но и в ряде других оригинальных сочинений) преобладает активное, творчески свободное и, пожалуй, обобщенное развитие специфических особенностей той самой "живой" национальной музыки, которая не раз служила Листу материалом для обработки (то есть танцевальной музыки вербункоша, городских песен и т. п.). Укажем, например, на широкое применение заключительных формул вербункоша, упругой ритмики чардаша, хориямба венгерских песен, пунктирного ритма маршеобразных тем, четных и нечетных размеров (в их противоречивом сопоставлении), медленных и быстрых движений в качестве контрастных элементов формообразования, свободных модуляционных приемов, или на искусное использование венгерской гаммы и некоторых характерных средств венгерско-цыганского исполнительского искусства.

Заключительные формулы вербункоша, которые Лист прямо называет "венгерскими каденсами" ("cadance magyare"), мы встречаем у него в самых различных видах, например:

Ритмику чардаша можно обнаружить в таких его произведениях, как "Три цыгана", "Печальная степь", 16-я венгерская рапсодия (*Allegro con brio*), 18-я венгерская рапсодия (*Presto Fis-dur*) и др.; отчасти сказывается она и в некоторых эпизодах "Мефисто-вальса".

Лист создал и три оригинальных чардаша (написаны в 80-е годы), в которых ритмические особенности венгерского чардаша даны в сильно измененном и опоэтизированном виде.

Характерные ритмы венгерских городских песен — ямб и особенно хориямб были освоены Листом далеко не сразу; сравнительно долгое время он почти не интересовался ими и, естественно, не понимал их своеобразия. Только во второй половине 50-х годов они начинают постепенно входить в его оригинальные произведения как нечто органичное. Сначала Лист применяет хориямб в одном из эпизодов (*Largo con duolo*) симфонической поэмы "Венгрия":

Затем использует его, хотя и менее четко, в симфонической поэме "Битва гуннов":

То обстоятельство, что четвертый длинный слог представлен здесь короткой нотой и паузой, ничего не меняет в хориямбическом характере этого мотива, который, как правильно указывают венгерские исследователи, не только не является случайным, но, напротив, настойчиво подчеркивается трубами, валторнами и литаврами (см. 170, *65*).

Элементы хориямба встречаются и во многих других оригинальных произведениях Листа, в частности в отдельных частях оратории "Легенда о св. Елизавете", в песне "Три цыгана", в мелодекламации "Любовь мертвого поэта", в фортепианной пьесе "Памяти Петефи", а также в инструментальном Offertorium'е из "Венгерской коронационной мессы", где заключения обеих первых фраз, кстати, очень похожих на простую венгерскую песню, весьма родственны соответствующим местам первой *F-dur*'ной темы (*Allegro eroico*) 14-й венгерской рапсодии.

Не меньшее значение для оригинального творчества Листа имели специфические особенности венгерских маршеобразных тем (пунктирная ритмика, минорная тональность), с которыми он вплотную соприкоснулся при обработке "Венгерского дивер-

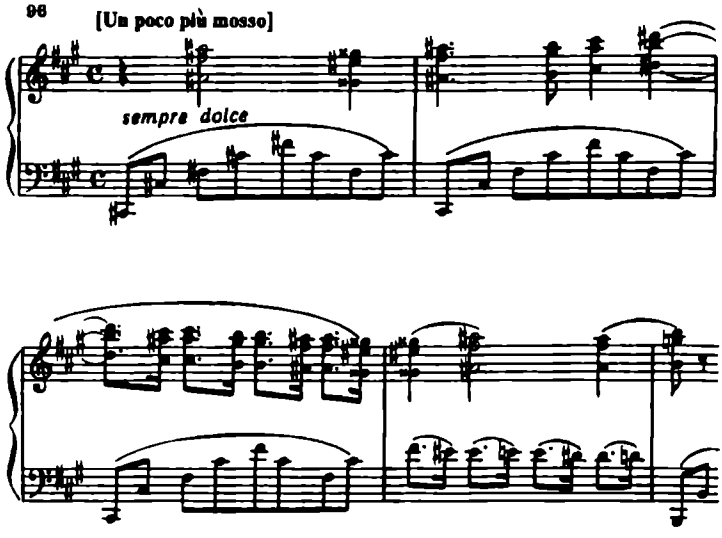
тисмента" Шуберта. Уже в раннем "Героическом марше в венгерском стиле", впоследствии положенном в основу симфонической поэмы "Венгрия", эти особенности дают о себе знать в полной мере. В дальнейшем Лист применяет их в своих оригинальных сочинениях с еще большим разнообразием и силой. Укажем хотя бы на вступительный эпизод "Погребального шествия", фугато *h-moll* из симфонической поэмы "Битва гуннов"[30], вторую маршеобразную тему (*d-moll*) симфонической поэмы "Мазепа", эпизод *h-moll* в марше из оратории "Христос" и темы ряда других произведений. Это, конечно, не случайно. Пунктирный ритм и сурово минорный склад маршеобразных тем, примыкающих по характеру к гордой, пылкой музыке вербункоша, символизируют у Листа, в соответствии с его программными замыслами, героическое, рыцарское начало, которое он постоянно находил у венгерского народа.

Из ритмических особенностей оригинальных произведений Листа, обнаруживающих сходство с ритмикой венгерской музыки, можно еще упомянуть постоянное балансирование между устойчивостью и неустойчивостью, квадратным движением и неквадратным (размером четным и нечетным), обострение противоречий между основным и эпизодическим метром.

В оригинальных произведениях Листа часто претворяются и приемы формообразования, почерпнутые им в венгерско-цыганской музыке, — в частности сопоставление контрастирующих эпизодов по принципу медленно (*Lassú*) — быстро (*Friss*) и постепенное нагнетание движения — от медленного к быстрому, — а также модуляционные приемы венгерско-цыганской музыки, значительно расширяющие возможности тональных переходов (внезапные модуляции из одной тональности в другую, легкие хроматические сдвиги, "красочные" энгармонические замены и т. д.).

В оригинальных произведениях Листа проскальзывают и некоторые своеобразные черты, связанные с манерой исполнения венгерских цыган. Так, например, довольно часто встречается подражание цимбалам путем применения в фортепианном изложении тремоло ("Три цыгана", 16-я венгерская рапсодия). При инструментовке некоторых произведений, в частности "Венгерского боевого марша", в состав симфонического оркестра, хотя и *ad libitum*, вводятся цимбалы.

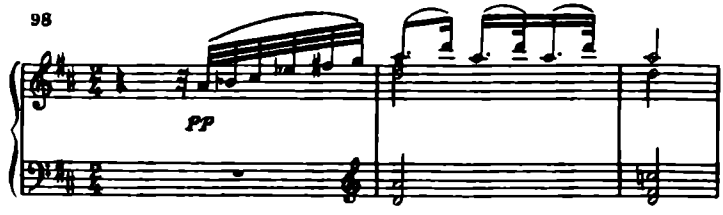
Часто также использует Лист всевозможные предъемы и орнаменты "цыганского" типа:



Мы не говорим уже о таких элементах орнаментики, как импровизационные каденции, диатонические и хроматические арабески, скользящие вверх и вниз гаммы, аподжиатуры, трели, группетто. Все эти виды орнаментики встречаются в оригинальных сочинениях Листа в изобилии и большей частью коренятся в особенностях венгерско-цыганской музыки.

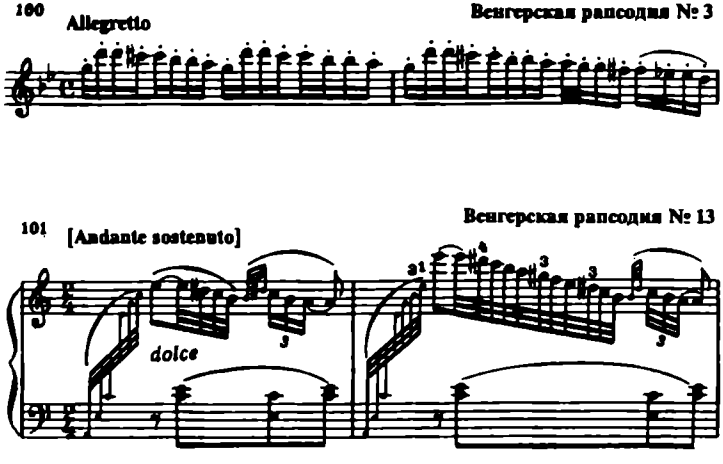
Наконец, мы можем наблюдать в творчестве Листа многочисленные случаи применения так называемой "венгерской" гаммы:

Эта гамма, особенно часто встречавшаяся в музицировании венгерских цыган, была известна Листу с юных лет. Во всяком случае, он использовал ее уже при обработке "Ракоци-песни" и "Ракоци-марша", выказав огромную творческую смелость и изобретательность. В "Ракоци-песне" венгерская гамма появляется как элемент орнамента в следующем виде:



В "Ракоци-марше" она неожиданно возникает в торжественной, ликующей по характеру коде, завершающейся лавиной октав:

Лист использовал венгерскую гамму и в других своих обработках. Например:



В оригинальных произведениях Листа характерные элементы венгерской гаммы (повышенная IV ступень гармонического минора, увеличенные и уменьшенные интервалы) встречаются как в области мелодии, так и в области гармонии.

Из многообразных примеров мелодического использования венгерской гаммы можно указать на сонату *h-moll* (вступление), песни "Три цыгана" (начало), фортепианную пьесу "Погребение Мошони" (т. 9), 16-ю венгерскую рапсодию (начало). Или на следующие места в симфонических поэмах "Венгрия" и "Тассо":

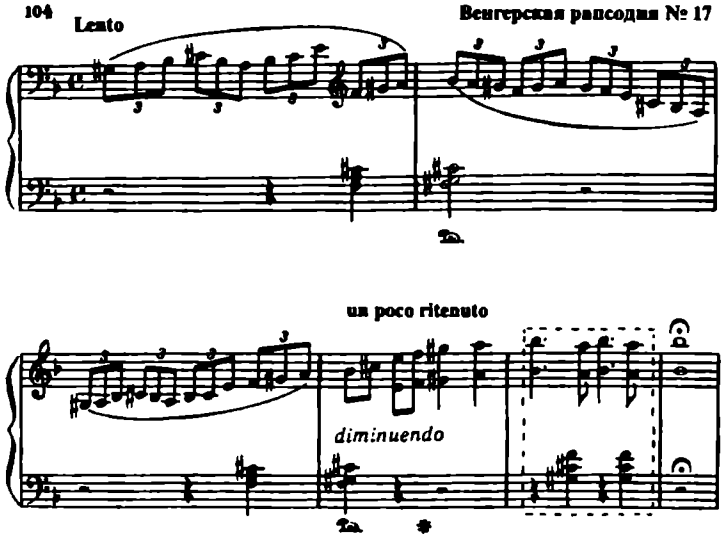
Существенно, что Лист применяет IV ступень гаммы (то есть увеличенную кварту) не только как простую случайную альтерацию и не как вводный тон к доминанте, но и как элемент, равноценный другим ступеням. Существенно также, что Лист начинает весьма широко применять в мелодии — особенно в поздние годы — и другие интервалы, свойственные венгерской гамме, — малую сексту, увеличенную секунду,

большую септиму. Упомянем, например, такие произведения, как "Навязчивый чардаш" с его тетрахордом *a — gis — fis — e*, "Ласло Телеки" из "Венгерских исторических портретов", где в качестве остинатного фона через всю пьесу проводится мотив *fis — g — b — cis*, "Рок", "У кипарисов виллы д'Эсте", "Серые облака", "Траурная гондола", элегия № 2, "Рихард Вагнер — Венеция", "Траурная прелюдия", "Мертвые" и еще ряд других пьес (см. главу 4).

Еще больший интерес представляет гармоническое использование венгерской гаммы, которое, по-видимому, является нововведением Листа и связано с его общим стремлением к обогащению гармонического колорита. Оно заключается в конструировании таких аккордов, которые уже являются не обычными альтерированными аккордами, а аккордами, образованными из звуков, свойственных венгерской гамме.

Например, как уже отмечали некоторые исследователи (Гардони, Сабольчи), первый из добавленных Листом вступительных аккордов к "Венгерскому маршу" Э. Сечени (*b — cis — f — gis*) состоит из увеличенной секунды, уменьшенной кварты и снова увеличенной секунды, то есть из звуков VI, VII, III и IV ступеней венгерской гаммы от *d*.

Или:



Заключительный аккорд вступительной части — *gis — cis — f — b* — построен здесь из звуков IV, VII, III и VI ступеней венгерской гаммы от *d*.

Можно указать еще на аккорды в средней части фортепианной пьесы "Рок" (эпизод *fortissimo*), или на *Andante quieto* в пьесе "Бессонница! — Вопрос и ответ", или на начало четвертого номера в "Via crucis".

С помощью подобного рода аккордов, встречающихся, кстати, и в других поздних сочинениях Листа, а также с помощью всевозможных увеличенных и уменьшенных трезвучий и септаккордов, родственных венгерской гамме, Лист открывал новые возможности для расширения тональности, удовлетворяя свое стремление к красочности гармонического языка.

Таким образом, национальные стилевые особенности в оригинальных произведениях Листа частично идут от отдельных, обработанных им в той или иной форме, венгерских мотивов, частично от более общих особенностей современной Листу венгерской музыки. Одни из них довольно точно соответствуют своим прототипам, другие, напротив, заметно отклоняются от них; одни возникли закономерно, в результате ознакомления с венгерскими источниками, другие случайно. Эти стилевые осо-

бенности сказываются и в симфонических произведениях, и в фортепианных, и в вокальных; не составляет исключения и его церковная музыка. Причем с годами эти особенности становятся все более и более осмысленными и органично связанными с определенными программными замыслами; стиль Листа приобретает единый "национальный" характер, пусть не с одинаковой силой, но неизменно проявляющийся во всех произведениях (лишнее подтверждение того факта, что произведения на венгерскую тематику не являются обособленными в творчестве Листа: между ними и произведениями иного плана нет резкой грани; сплошь и рядом они органично сочетаются друг с другом).

Подобный ход развития, конечно, не случаен. Он обусловлен как постепенным накоплением "национального" творческого опыта, — освоением элементов венгерской музыки, которое далось Листу далеко не сразу, — так и заметным увеличением с годами объема его просветительской деятельности, непосредственно связанной со строительством венгерской музыкальной культуры.

В первый период своего "изучения национальных особенностей", то есть в 30—40-е годы, Лист, разъезжая с концертами по всей Европе, не мог уделять достаточно времени и сил просветительской работе на родине. Всего лишь два года — 1840-й и 1846-й, да и то не полностью, проводит он среди соотечественников. Правда, своими концертами, превращающимися сплошь и рядом в патриотические манифестации, он оказывает огромное влияние на общественно-музыкальную жизнь Венгрии. Листу, которым гордятся законно и по праву, удается принять в это время и активное участие в организации Национальной консерватории в Пеште (одного из первых музыкально-учебных заведений в Венгрии), помочь — деньгами, советом и действиями — ряду патриотических венгерских организаций, а также установить контакт с такими прогрессивными венгерскими музыкантами, как Ф. Эркель и Б. Эгрешши. Однако он по рукам и ногам связан своими концертными обязательствами и ему приходится лишь мечтать о том, "чтобы поскорее возвратиться в Венгрию" и действовать там, как он пишет в письме И. Фаи от 30 апреля 1842 г., "в соответствии со своей волей" (см. 363, *71*; ср. также 153, *51*). В этот период он только начинает знакомиться с венгерским фольклором; его усилия направлены преимущественно на собирание фольклорных материалов и на обработку их в виде венгерских национальных мелодий и рапсодий. Художественное оживление, которое он наблюдает в ряде стран и которое находит выражение в образовании национальных музыкальных школ, побуждает его к интенсивной творческой деятельности. Он гордится своим венгерским происхождением; он также страстно хочет заявить о своей принадлежности к Венгрии и в музыкальном отношении. Первый цикл его венгерских рапсодий — результат этих патриотических устремлений и вместе с тем его первый шаг на пути к национальному самоопределению в искусстве.

Затем наступают "веймарские годы". На некоторое время Лист, из-за предельной занятости капельмейстерскими делами, а также вследствие разгула реакции в Венгрии, наступившего после поражения революции 1848—1849 годов, оказывается оторванным от родины. Его творчество приходит в непосредственное и довольно глубокое соприкосновение с немецкой культурой. Однако венгерские темы, как мы уже могли в этом убедиться выше, не перестали звучать в его душе. Напротив, они начинают входить в виде характеристических элементов и в его оригинальные произведения. Лист создает второй цикл венгерских рапсодий — непревзойденный шедевр национальных обработок, — а также продолжает упорно работать над творческим освоением отдельных стилистических элементов венгерской музыки. Всеми силами стремится он к выработке собственного национального стиля.

Правда, более или менее полноценных результатов на этом новом и трудном пути Лист достигает уже в то время, когда его прерванные отношения с родиной начинают восстанавливаться и расширяться. Мы имеем в виду укрепление его творческих связей с венгерскими музыкантами, оставшимися на родине, прежде всего с Эркелем и Мошони. Роль последнего была особенно значительна в новом приобщении Листа к музыкально-общественной жизни Венгрии. Мошони принимает деятельное участие в

подготовке исполнения "Гранской мессы", пишет по просьбе Листа Offertorium и Gradual к этой мессе, снабжает Листа венгерскими темами. Лист, в свою очередь, живо интересуется работой Мошони над первой оперой; собираясь ставить ее в Веймаре, он по-дружески указывает Мошони на ряд ее существенных недостатков; он всячески содействует развитию творчества Мошони. Его интересуют "Фортепианные упражнения для выработки навыков исполнения венгерской музыки" — цикл пьес, который Мошони создает в 1860 году; отдает он также должное энергии и таланту Мошони, проявленным при организации первой венгерской музыкальной газеты "Zeneszeti Lapok" ("Музыкальный листок"). Он с любовью отзывается не только о наиболее известной опере Мошони "Прекрасная Илонка", поставленной в Пеште в 1861 году, но и о никогда не исполнявшейся опере "Almos"; многие из венгерских сочинений Мошони он характеризует как "классические", достойные всяческого уважения.

С оставлением Веймара и временным переселением в Рим, не связанный определенными служебными обязанностями, Лист получает возможность расширить и углубить свои связи с родиной. Однако осуществление этой возможности происходит в силу ряда причин далеко не сразу. Отчасти мешают этому интриги, которые еще со времени исполнения "Гранской мессы" вел австрийский двор против Листа. Отчасти — то глубокое разочарование в общественной и личной жизни, которое привело Листа к принятию духовного звания. Но ничто не могло приостановить его упорного, непреклонного стремления к возвращению на родину. Не отпугнули Листа и те гнусные интриги, с которыми ему пришлось столкнуться при исполнении в Будапеште "Венгерской коронационной мессы". Известно, что ему как музыканту, находившемуся на подозрении у габсбургских правителей, долго не хотели поручать написание этого произведения. Считали, что столь "высокую честь" можно оказать лишь "верноподданным композиторам", вроде ограниченно-респектабельных, если не совсем бездарных придворных капельмейстеров венского двора. Да и сам Лист не очень-то стремился к тому, чтобы ему была оказана эта "честь" со стороны угнетателей его родины. Однако группа венгерских магнатов настояла на том, чтобы сочинение было написано венгерским композитором. Выбор пал на Листа; оставалось лишь получить согласие великого музыканта, который, особенно после инцидента с "Гранской мессой", мог ответить отказом[31].

Трудно сказать, что именно заставило Листа согласиться на переданное ему бароном Анталом Аугусом — человеком явно реакционного склада и монархической ориентации — предложение написать "Венгерскую коронационную мессу". Быть может, Лист, под влиянием некоторых своих венгерских друзей, в частности того же Аугуса, возлагал туманные надежды на соглашение с Габсбургами, чтобы добиться хоть каких-нибудь уступок от монархического австрийского правительства в области национальной политики; эти надежды могли побудить его приступить к работе над "Коронационной мессой", которую он сам впоследствии признавал "неудачной" (158, VI, *181*). Быть может, у Листа имелись при этом кое-какие задние мысли: в торжественной форме иносказательно намекнуть императору на то, что свободолюбивый венгерский народ нельзя покорить ни силой, ни правительственным соглашением. Мы знаем, что так, например, поступил один из крупнейших современных Листу венгерских поэтов Янош Арань, написавший в 1856 году, в ответ на просьбу правящих кругов Венгрии прославить императора, балладу "Уэльские барды", в которой выразил гордую непримиримость к иноземным душителям Венгрии и к воцарившейся там реакции. Повторяем, трудно решить, что повлияло на Листа и толкнуло его на этот шаг. Но несомненно, что австрийская камарилья была не только настороже, но прямо-таки враждебно настроена к Листу и что последний в своей мессе высказал, очень тонко и изобретательно, порицание угнетателям венгерского народа.

Свидетельством первого является то, что Лист — автор "Коронационной мессы" — не был приглашен на церемонию коронации. Он вообще бы не смог прибыть в Будапешт на исполнение мессы, если бы в последний момент не получил частного приглашения от дирекции некогда основанной им Национальной консерватории. Это

факт, что всемирно известный художник, которому шел уже шестой десяток, вынужден был прослушать свою мессу где-то наверху, на хорах. Уставший, с тяжелыми, гнетущими мыслями, ушел Лист с торжественной церемонии, так и не дождавшись ее конца. И лишь радушное отношение простого венгерского народа, сразу же узнавшего его и горячо приветствовавшего на улицах Будапешта, несколько скрасило пребывание его в эти дни на родине.

Свидетельством второго является то, что Лист не без умысла использовал в своей мессе мотивы "Ракоци-песни", той песни, которая не раз воодушевляла солдат армии Ракоци куруцев — славных борцов за венгерскую независимость. Использование "Ракоци-песни" как бы намекало на то, что примирение и соглашение правящих классов Венгрии с Габсбургским королевским домом, "соглашение", которое было заключено за спиной народа, рано или поздно должно закончиться революционным взрывом и низвержением Габсбургов, то есть победой заветов Ракоци. Таким образом, внешне Лист как будто солидаризировался с теми, кто благословлял позорное соглашение 1867 года, внутренне же был настроен против него, что и попытался выразить с присущей ему иронией и смелостью средствами музыкального искусства.

Можно было бы привести и другой аналогичный случай из творческой практики Листа. В 80-е годы Лист написал "Венгерскую королевскую песню", в основу которой опять-таки положил старую куруцкую песню, заимствованную им из антологии И. Барталуша. Не приходится сомневаться в том, что Лист отлично знал первоначальный революционный текст песни и ее подлинную демократическую направленность. Тем не менее он все же использовал именно ее в своей "Венгерской королевской песне" и, вероятно, тоже не без задней мысли.

В подготовке исполнения мессы снова неоценимую услугу оказал Листу Мошони. Поскольку Лист из-за отсутствия официального приглашения не мог своевременно прибыть в Будапешт, все репетиции и связанная с ними большая предварительная работа пали на плечи Мошони. Лист знал об этом и был глубоко тронут. "Передайте Мошони, — писал он из Рима 3 апреля 1867 года А. Аугусу, — мою сердечную благодарность за его дружескую готовность. Но все-таки я сомневаюсь, могу ли я обременять своими партитурами столь значительного и высокоценимого композитора, как Мошони".

А несколько позднее он горячо благодарил и самого Мошони: "Любимый и уважаемый коллега! Вы постоянно остаетесь моим подлинным другом. Мне доставляет истинную сердечную радость быть столь многим Вам обязанным. Может быть, это Вас также обрадует. К рядовым людям я никогда не чувствую подобного тяготения" (292, *25*)[32].

Лист много ожидал от Мошони как композитора и был глубоко опечален, когда через несколько лет, в октябре 1870 года, Мошони, после непродолжительной болезни, умер. Потрясенный внезапной кончиной друга, Лист писал К. Абрани в письме от 2 ноября 1870 г.:

"Смерть Мошони наполняет наши сердца глубочайшей скорбью. Потеря его вызывает особенную печаль, когда думаешь о венгерской музыке, одним из благороднейших, мужественнейших и достойнейших представителей которой он был. Каждый мог бы гордиться, если бы шел в ногу с Мошони по тому единственно правильному пути, который сам Мошони пролагал... Почтим же его память тем, что будем стремиться плодотворно следовать его примеру и указаниям. Различные сочинения Мошони заслуживают того, чтобы их лучше знали..." (292; ср. также 156а, II, *164*).

Смерть Мошони как раз совпала с важными изменениями в жизни Листа. До этого времени Лист в течение девяти лет почти безвыездно, если не считать кратковременных посещений Будапешта и отлучек в ближайшие окрестности, жил в Риме. Здесь он ревностно изучал музыку Палестрины и других старых итальянских мастеров. Продолжая интенсивно творить, он, как уже было сказано выше, создал ряд значительных оригинальных произведений, сделал много переложений. В обществе Лист бывал сравнительно редко, предпочитая уединение светскому времяпрепровождению.

Посетителей он принимал раз в неделю; иногда занимался с учениками и музицировал в кругу избранных друзей.

Его нравственное состояние оставляло желать лучшего. Мрачные навязчивые мысли не давали покоя ни днем, ни ночью. Особенно тяжело подействовало на него крушение всех надежд на брак с К. Витгенштейн. Много сил и времени потратил он вместе со своей подругой на то, чтобы добиться разрешения на этот брак. К каким только средствам они не прибегали, кого только не просили... Но когда после бесконечных передряг, душевных мытарств и волнений разрешение на брак было получено и Лист, расставшись с Веймаром, прибыл в Рим, где уже находилась К. Витгенштейн и где должно было — в день пятидесятилетия Листа — состояться бракосочетание, возникли новые непредвиденные осложнения. Желая придать свадебной церемонии как можно более праздничный характер, К. Витгенштейн распорядилась заранее украсить церковь San Carlo al Corso [Святого Карла на Корсо], в которой предполагалось венчание, гирляндами цветов. Это бросилось в глаза одному из родственников К. Витгенштейн, случайно (а быть может, и не случайно!) прибывшему в Рим и решительно выступавшему — из-за материальных соображений — против ее нового брака. На вопрос о причине праздничных украшений ему ответили, что здесь на днях К. Витгенштейн венчается "со своим пианистом". Сразу же отправился он в Ватикан и, видимо, нашел верный способ воздействия на папу. Последовал папский приказ об отсрочке бракосочетания и одновременно требование о присылке русских актов бракоразводного процесса. И здесь случилось самое невероятное: К. Витгенштейн вместо того, чтобы проявить в этот напряженный момент мужество и сломить последнее сопротивление родни и папы, внезапно склонила голову и... отказалась от своих намерений. Что послужило причиной этого? Боязнь ли огласки некоторых незаконных действий, предпринятых в свое время ею ради достижения заветной цели (К. Витгенштейн решилась даже на выдачу одному из своих управляющих солидной суммы в 70 тысяч рублей "в награду за его услуги"), или же еще ее суеверие, или же какие-либо обстоятельства (в ней, например, с годами укрепилось мистическое убеждение, что счастье не на земле, а в ином мире, не в семейной жизни, а в служении религиозной идее)? Трудно ответить на это. Но одно несомненно — в последний момент она сама отказалась от бракосочетания, и Листу пришлось пережить снова немало тяжелых минут. Все чаще и чаще стал избегать он общества, чтобы остаться наедине со своими мыслями.

Особенно замкнулся он в своем собственном мире после того, как ранней осенью 1862 года получил известие о смерти старшей дочери Бландины. Эту утрату он переживал еще тяжелее, чем смерть (тремя годами раньше) единственного сына Даниэля. Целую неделю пролежал он в постели и лишь огромным усилием воли заставил себя вновь приняться за работу. Почти все перестало его радовать. Отныне он живет отшельником то в небольшом монастыре близ Рима, то в ветхой церкви, расположенной на Монте Марио, на окраине города; 25 апреля 1865 года принимает он малый постриг. Даже поездка осенью 1865 года на родину, где в Будапеште в связи с двадцатипятилетием консерватории под его управлением впервые исполняется "Легенда о св. Елизавете" и где Лист впервые при огромном стечении публики играет свои две фортепианные легенды, не в состоянии изменить его отношения к действительности. Он сам часто иносказательно говорит об этом, признаваясь, что "устал от жизни", что ему "недостает душевного здоровья" и т. д. Он все больше проникается "безрадостными" настроениями, пытаясь обрести в своем аббатстве спасение от жизненных невзгод.

Теперь, когда изданы многие эпистолярные материалы, пролежавшие неопубликованными десятки лет, можно сказать с уверенностью не только о том, *что* побудило Листа принять малый постриг, но и о том, *кто* оказал на него в этом отношении наибольшее, решающее влияние. Человеком этим была Каролина Витгенштейн, женщина, с которой он прожил бок о бок много лет и которая в жизни его сыграла огромную роль.

Прекрасно зная, что противоречия и сомнения отнюдь не перестали мучить Листа после переселения в "вечный" город, что вера его в людей и окружавшую действительность оказалась в корне подорванной тем духовным убожеством и ханжеством, которые он тщетно пытался победить в Веймаре своей художественной деятельностью, видя, что он уже не пытается успокаивать себя утопическими рецептами в духе Сен-Симона, — теми рецептами, которые в годы молодости представлялись ему панацеей от всех социальных бед, — К. Витгенштейн, в соответствии со всем строем своего религиозно-мистического мировоззрения, стала настойчиво склонять Листа к католической церкви. Вероятно, она не раз пыталась это делать и раньше, в Веймаре. Но тогда Лист, полный сил и смелых творческих планов, был непреклонен; его способность к сопротивлению еще не иссякла. Так, несмотря на частые просьбы К. Витгенштейн ходить на исповедь, он в то время избегал исповеди и оставался в стороне от каких бы то ни было религиозных обрядов. Он даже, вопреки ее желанию, не пригласил священника к своему умирающему сыну, потому что не хотел беспокоить находившегося в беспамятстве больного. Однако в Риме его стойкость в этих вопросах была сильно поколеблена. Способствовало этому все нараставшее разочарование в жизни и в людях, моментами переходившее у него в отчаянный скептицизм. Способствовала этому и та близкая к католическим кругам среда, в которой ему приходилось вращаться. Сыграли свою роль и те взгляды, которые он в свое время воспринял у Ламенне. И К. Витгенштейн сравнительно легко удалось укрепить Листа в мысли, что единственное спасение — в религии, что только удовлетворение исполненным долгом может избавить его от мучительной разочарованности.

Но когда обряд совершился и Лист стал аббатом, сама К. Витгенштейн, несомненно искренне любившая Листа, стала сомневаться в правильности пути, на который она толкнула великого художника, ибо она ясно почувствовала, что, вступив в духовное сословие, Лист тем самым принес себя и свое огромное дарование в жертву католической церкви. Вот письмо, которое наглядно свидетельствует о жестоких угрызениях совести, охвативших даже эту фанатичную в вопросах религии женщину: "Клянусь, — пишет она Листу в 1867 году, то есть через два года после того, как он принял посвящение, — я ежечасно думаю, что не сделала ничего хорошего, когда способствовала тому, чтобы Вы вступили в духовное сословие. Больше того, я спрашиваю себя: не сделала ли я чего-то плохого, даже чего-то низкого, не пожертвовала ли я Вами, потому что в Риме, где ценили мои теологические фантазии, я чувствовала себя хорошо; и не было ли в этом чего-то такого, что в какой-то мере напоминало Иуду Искариота! Господь Вас наградил особым гением. Этот гений я поняла, его я любила, и я хвалила себя за свое желание жить ради славы этого гения. Что делаю я теперь, когда побуждаю Вас быть прикованным к Риму? Украшаю несбыточными надеждами желания своего эгоистического возраста?.. Право, я сама не знаю" (см. 363, I, *209*).

Если подобные чувства испытывала княгиня Витгенштейн, то можно себе представить, что перечувствовал сам Лист, совершив столь крутой поворот на своем жизненном пути. Вероятно, не раз раскаивался он в этом своем шаге, тем более что надежды его на реформу и обновление церковной музыки (единственное, что могло заинтересовать его как художника) очень быстро улетучились. Католической церкви он по-прежнему оставался чужим, и римский папа не питал к нему особенного доверия. Лист знал об этом и в свою очередь не питал к отцам церкви особенной симпатии. Иначе как бы мог он, уже будучи аббатом с солидным стажем, оставить без изменений (при издании своих литературных сочинений) гневные, язвительные, полные сурового осуждения строки, которые он смело бросил в лицо церкви в двадцатичетырехлетнем возрасте (см. 291, II, *49*; ср. 294, *62*)[33]. Не ясно ли, что Лист не нашел в католической церкви того, чего так страстно искал; его постигло новое, и быть может самое глубокое, разочарование.

Однако обращение Листа к церкви, его посвящение в сан аббата и связанный с этим определенный ритуал вовсе не означали полного отказа от общественной деятельности: живя уединенно в Риме и мучительно тяжело переживая удары судьбы

(кроме старшей дочери Лист теряет еще в эти годы мать), он не перестает интересоваться вопросами общественно-политической жизни, и в частности борьбой европейских народов за свое национальное освобождение. Напротив, всегда любознательный, оживленный, он по-прежнему продолжает откликаться на все значительные происходящие вокруг него события; сутана аббата никак не влияет на его поведение. Сохранилось немало свидетельств современников, подтверждающих это.

Вот что, например, пишет в своих воспоминаниях о Листе русская писательница А. Толиверова:

«В бытность мою в 1867 году в Риме я довольно часто бывала у г-жи Шварц, известной в иностранной литературе под псевдонимом Elpis-Melena. Она, кроме своих литературных трудов, известна также и как политическая деятельница. Будучи другом Гарибальди, она никогда не оставляла его в критические минуты его жизни...

В 1867 году весь интеллигентный мир Рима был охвачен гарибальдийским движением. Собственно, волновались две партии. Партия „черных" — так называли приверженцев папы Пия IX, которая в то время составляла большинство... И партия „красных" — так называли приверженцев Гарибальди...

В этот злополучный день (Толиверова говорит о кануне битвы под Ментаной. — *Я. М.*), вечером, в салоне г-жи Шварц, посещаемом всеми видными политическими деятелями, собралась небольшая кучка людей, преданных Гарибальди. Все были заняты роковыми известиями и не знали, что будет с Гарибальди. Но все одинаково ждали одного, что будет масса раненых и что они в качестве врагов будут доставлены в Рим...

В этот вечер, а именно 2 ноября 1867 г., среди громкого и оживленного разговора, происходившего в довольно большой и изящно убранной гостиной или, вернее, кабинете, появилась высокая и стройная фигура, одетая в длинный однобортный, застегнутый до самого верха на маленькие пуговки, сюртук, похожий скорее на одежду католических священников. Из-под высокого воротника виднелся в полвершка ослепительной белизны туго накрахмаленный воротничок, на который спускались густые поседелые волосы, прикрытые идущей от лба прядью совершенно белых волос. В одной опущенной руке у него была черная с большими полями священническая шляпа, другой он надевал на нос pince-nez в черной оправе. Когда он повернулся в мою сторону, я увидела его узкие плечи и довольно впалую грудь. Появление „черной" фигуры в салоне г-жи Шварц меня немало удивило, и я недоумевала, кто бы это мог быть. Стоя поодаль, я рассматривала его умное и энергичное лицо сероватого тона, тщательно выбритое. Его большой нос и взгляд напомнили мне лицо Данте...

— Кто это? — спросила я у одного из сотрудников гарибальдийского органа „Ecco del Tireno".

— Это Лист.

— Но ведь Лист аббат, — перебила я его. — А если он аббат, значит, он приверженец папы! А г-жа Шварц...

Увидя мое замешательство, мой знакомый начал меня успокаивать:

— Лист не аббат, а художник и мыслитель, даже, можно сказать, libero pensatore (свободный мыслитель), и общего с попами он ничего не имеет. Он страстный поклонник прекрасного пола, почему папа и предложил ему уехать из Ватикана, где он прежде имел прекрасную квартиру.

— Вы говорите, — перебила я его снова, — что он ничего общего с попами не имеет. Зачем же он тогда носит такое платье, какое носят они, зачем эти черные до колен чулки и штиблеты с металлическими пряжками?

— Поверьте мне, что с этим платьем, о котором он мне раз сказал, что ему „так же легко будет его снять, как легко было его надеть", не связаны его политические убеждения. Почти совсем другое. Тут... его личное...

С появлением Листа разговор оборвался, и гости сейчас же разделились на несколько групп.

Г-жа Шварц подвела его ко мне и сказала:

— Это русская.

Я протянула ему руку, которую он крепко пожал.

— Вы из той страны, которую я очень люблю и в которой собираюсь снова побывать. В этой стране у меня много воспоминаний о днях, которые для меня уже более не вернутся.

— Русские были бы счастливы, если бы их снова посетил один из величайших современных композиторов и виртуозов. — Я говорила с ним по-французски. После этого он крепко обеими руками пожал мне руку и кивнул в сторону одной очень миловидной и крайне веселой

француженки. Она вскочила со стула, взяла его под руку и стала ходить по комнате, оглашая ее, несмотря на серьезный разговор многих, своим заразительным смехом:

— Nous deviendrons toutes soeurs de charité Pauvres diables! [Мы станем все сестрами милосердия для бедняг!] — Так она называла гарибальдийцев. На что Лист ответил ей, что он желал бы, чтобы первая пуля ранила его.

— Это довольно трудно. — И она окинула его костюм насмешливым взглядом и сказала:

— Снимите это...

— Пуля ранит везде и во всяком платье.

...Под конец ужина г-жа Шварц протянула ко мне свой стакан, я взяла свой и коснулась ее стакана.

— Дайте местечко подле ваших и моему маленькому стаканчику, — сказал Лист, касаясь наших стаканов.

— Я хочу выпить за успех гарибальдийцев, — сказала г-жа Шварц.

— Я присоединяюсь к вашему общему желанию, — и он выпил все до дна.

— Bravo! — послышалось на том конце» (822, *123*).

Не показывает ли эта чистосердечная запись, что Лист был далек от мысли сделаться монахом и ретроградом, что у него и в самом деле не было к тому "никакого призвания".

Толиверова превосходно обрисовывает далее и всю обстановку, в которой жил Лист в Риме в конце 1860-х годов.

«Лист, — пишет Толиверова, — жил совсем за городом. Его квартира находилась при церкви Santa Francesca Romana. И его ближайшими соседями были: слева бани Каракаллы, справа дворец цезарей, окруженный темными кипарисами и пальмами, а немного далее стоял величественный Колизей. Дорога к нему шла через Капитолий и Форум-Романо. По этой дороге, под вечер, я его часто встречала едущим в маленькой каретке в одну лошадь. Против его сидения внутри кареты была приделана клавиатура, по которой он изредка пробегал пальцами. Внутри кареты всегда горел маленький фонарик. Раз я его видела что-то наскоро записывающего.

В 1869 году, перед моим отъездом из Рима, я отправилась к нему вместе с г-жой Шварц. Из довольно большой полусветлой прихожей виднелись две узкие, но длинные комнаты с окнами довольно высокими и широкими, но только с одной правой стороны. Убранство первой комнаты было очень просто. Темные обои, простые, но изящные стулья, в углу роскошный, с резными ножками рояль. Над роялем два прекрасно написанных, в золотых овальных рамах, женских портрета. Когда мы вошли в прихожую, Лист был в последней комнате, в высшей степени мрачный, и его фигура, стоящая у стола черного дерева, была ярко освещена светом из бокового окна. Его кабинет напоминал отчасти кабинет Фауста, как мы привыкли его видеть на сцене. Очень скорыми, но мелкими шагами он вышел к нам навстречу и, ведя нас за руки к себе в кабинет, по дороге указал мне на два женских портрета и сказал: — Это мои дочери.

На столе, заваленном нотной бумагой, газетами и книгами, стояли также в разных видах портреты его дочерей. Он усадил нас в кресла и казался очень довольным нашим визитом.

— Какая у вас масса газет! — сказала г-жа Шварц. — Вы, кажется, имеете их на всех языках и в разных оттенках.

— Да, я люблю иметь разные газеты.

— Как же это, — сказала я, рассматривая газеты, — вы живете в Риме и, кажется, не имеете „Osservatore Romano"? — „Osservatore Romano" был орган папы.

— Эту газету с большим интересом читает мой лакей, — ответил мне Лист» (там же, *126*).

Конечно, в натуре Листа были достаточно сильны и собственно религиозные устремления, воспринятые им еще в раннем детстве и в юности. Всерьез задумывался он и о реформе церковной музыки, а это не могло не способствовать его сближению с официальными церковными кругами. Но приход Листа к католицизму был все же вызван не этими причинами; он, повторяем, вряд ли был бы возможен без того глубокого разочарования в общественной и личной жизни, которое охватило Листа в ту пору, и без соответствующего влияния окружающих лиц.

С 1869 года Лист снова начал периодами бывать в Веймаре, где в его распоряжение была предоставлена небольшая, скромная, но уютная квартира в домике придворного садовника (ныне в нем находится музей Листа), и ежегодно проводить несколько месяцев в Будапеште.

В Веймаре он помимо регулярной творческой работы (Лист ежедневно с девяти до часу дня сочинял музыку) много времени уделял музыкальной педагогике; сюда к нему стекались ученики из всех стран, нередко уже известные пианисты (среди них: В. Тиманова, А. Зилоти, А. Рейзенауэр, Э. д'Альбер, Э. Зауэр, М. Розенталь, А. Фрид-

гейм, Б. Ставенхаген, С. Ментер, К. Анзорге, Б. Келлерман, Р. Иозефи, Х. Вианна да Мотта и др.), и со всеми он по-прежнему занимался бесплатно. В летние месяцы (период, когда Лист бывал в Веймаре) из окон домов тихого города лились потоки фортепианных звуков: это занимались "Lisztianer" и "Lisztianerin", — так называли группировавшуюся вокруг Листа учащуюся молодежь, которая буквально обожала своего учителя.

В Будапеште Лист вскоре стал одним из руководителей музыкальной жизни страны; вся деятельность его, кипучая и неутомимая, была направлена на подъем венгерской культуры и образования; и это активное участие в музыкально-общественной жизни родной страны дало Листу возможность преодолеть глубокий кризис, который он пережил в результате краха многих иллюзий в Веймаре и Риме, и продолжить реальную борьбу за прогрессивные идеи.

Поразительно и в то же время глубоко симптоматично, что К. Витгенштейн, всегда радовавшаяся каждому успеху Листа, к этой его просветительской деятельности в родной стране и в Веймаре отнеслась более чем сдержанно: ей явно было не по душе, что Лист ускользает из-под ее влияния, а стало быть, и из-под влияния близких ей католических кругов Рима, ей явно не нравилось расширение его концертно-общественной и педагогической деятельности, наконец — возобновившееся общение его с различными неизвестными или неугодными ей людьми. Всячески звала она его обратно в Рим, следила (с помощью своего преданного друга Адельгейды фон Шорн) за каждым его шагом в Веймаре, а о Пеште не могла даже спокойно говорить, настолько раздражало ее пребывание в этом городе Листа. "Все Ваши заигрывания с пештской публикой и с эгоистическим, бессердечным двором в Веймаре, — писала она ему в сердцах из Рима в начале 1872 года, — ни к чему хорошему не приведут. Вы поймите и взвесьте, насколько важнее для Вас работать здесь, чем фланировать там".

А между тем уже будапештские концерты Листа в 1870 году по случаю столетней годовщины со дня рождения Бетховена (в этих концертах Лист наряду с другими произведениями исполнил 9-ю симфонию и свою вторую бетховенскую кантату) явились крупнейшим художественным событием. Еще большее значение имели последовавшие затем на протяжении ряда лет выступления Листа в качестве пианиста и дирижера. Так, в январе 1871 года Лист играл в Будапеште с Э. Ремени "Крейцерову сонату" Бетховена; в апреле того же года дирижировал в симфоническом концерте новыми произведениями венгерских композиторов — Ш. Берты, Э. Михаловича, Б. Орци и В. Лангера; в марте 1873 года играл в Будапеште сонату *As-dur* Бетховена и "Венские вечера" Шуберта (в собственной обработке); в феврале 1874 года — в Шопроне — "Венгерский дивертисмент" и "Венские вечера" Шуберта, фортепианные сочинения Шопена, в марте 1875 года — в Будапеште — с потрясающей образной силой и яркостью исполнил концерт *Es-dur* Бетховена[34]; играл он также с молодым Й. Губаи "Крейцерову сонату" Бетховена. Неоднократно Лист дирижировал своими симфоническими произведениями, мессами и ораториями, в том числе "Гранской мессой", "Венгерской коронационной мессой", ораториями "Легенда о св. Елизавете" и "Христос". Почти все концерты Лист устраивал с благотворительной целью. Кому только не помогал он в эти годы! Тут были престарелые, нуждавшиеся люди разных профессий, и обедневшие артисты, и учащаяся молодежь. Лист никогда не колебался, если чувствовал, что помощь его была необходима; сотни, тысячи, десятки тысяч жертвовал он неимущим и обездоленным. Он давал концерты в пользу слепых, в пользу инвалидов, в пользу пострадавших от наводнения в Сегеде в 1879 году. В Будапеште не было буквально ни одного художественного учреждения и благотворительного общества, покровителем и бескорыстным помощником которых не являлся бы Лист. Доброта его не знала границ. Занятый до предела своими непосредственными обязанностями, он все же находил время помогать другим. Вот один из многих случаев, столь характерных для его полной гуманистических стремлений жизни. Както Листу стало известно, что в одном из венгерских институтов слепых имеется бедный воспитанник по имени Аттила Хорват, который обладает большим пианистичес-

ким и композиторским дарованием. Лист сам посетил институт, прослушал юного музыканта и стал руководить его занятиями.

Помимо открытых благотворительных концертов Лист часто устраивал также закрытые воскресные утренники, на которых исполнялись лучшие произведения классической и современной музыки. На этих утренниках, сыгравших выдающуюся роль в развитии музыкальной жизни Будапешта, помимо друзей, знакомых и учеников Листа, присутствовали все посещавшие в то время Будапешт крупные музыканты: Ант. Рубинштейн, Г. Венявский, И. Падеревский, К. Сен-Санс. Неоднократно выступал Лист и на закрытых вечерах, устраивавшихся обществом венгерских писателей и художников (на одном из таких собраний Лист исполнил "Жизнь в Пусте" Мошони и еще несколько фортепианных произведений в венгерском духе).

К. Витгенштейн сознательно ограничила себя формулой "молиться и работать", понимая под словом "работать" занятия теологией. Вероятно, она хотела, чтобы и Лист провел последние десятилетия своей жизни под этим девизом; но, к счастью, этого не случилось. Хотела она также видеть Листа на более высокой ступени церковной иерархии и всячески убеждала его в том, что его место не на родине, а в Риме. Но Лист в данном случае остался глух к ее доводам: церковная карьера его ничуть не интересовала, в то время как просветительская деятельность на родине приносила огромное удовлетворение.

В эти годы еще более окрепли творческие связи Листа с венгерскими музыкантами — Ф. Эркелем, К. Абрани, Э. Ремени. Эркелю Лист существенно помог в руководстве оперным театром и симфоническими концертами, Абрани — в музыкально-критической, творческой и педагогической работе; к Ремени он еще с веймарских лет относился как к своему ученику и всячески содействовал его художественному росту.

Осенью 1873 года вся Венгрия торжественно отмечала пятидесятилетие художественной деятельности Листа. Было опубликовано специальное обращение юбилейного комитета ко всей венгерской нации. 9 ноября 1873 года в самом лучшем зале Будапешта состоялось чествование Листа: оно открылось исполнением кантаты Г. Гобби, написанной на слова К. Абрани; затем были произнесены приветственные речи и объявлено от имени города Будапешта, что отныне устанавливаются три ежегодные листовские стипендии (по 200 гульденов каждая) для наиболее талантливых венгерских музыкантов; выбор их предоставлялся самому Листу. Глубоко взволнованный этими почестями, Лист отвечал: "Я весь Ваш — мой талант принадлежит Вам — я принадлежу Венгрии, пока жив" (см. 238, *259—260*).

Но, быть может, самым крупным делом, которое совершил Лист за эти годы, явилась организация в Будапеште национальной музыкальной академии. Музыкальная жизнь в Венгрии, несмотря на чинимые правительственными кругами препятствия, становилась все более интенсивной, и одна национальная консерватория уже не в состоянии была удовлетворить возрастающие культурные потребности страны. Видя это, Лист уже в 1870 году пришел к мысли о необходимости создания Венгерской национальной академии музыки. Он вел об этом переговоры с тогдашним президентом Венгерской академии наук, видным венгерским общественным деятелем, писателем и ученым Й. Этвёшем. Вопрос об организации музыкальной академии обсуждался также тогда в венгерской прессе. Однако потребовалось пять лет, пока планы, вынашиваемые Листом, Этвёшем и некоторыми другими лицами, стали реальностью. Только во второй половине 1875 года Академия была наконец основана и приступила к набору своих первых слушателей; Лист стал ее президентом и руководителем фортепианного класса, Эркель — первым директором и ближайшим помощником Листа по организационной и учебной работе, Абрани — непременным секретарем. В числе преподавателей Академии помимо Листа, Эркеля и Абрани находились еще Р. Фолькман, Э. Михалович; вскоре были приглашены Й. Губай (по классу скрипки), Я. Кесслер (по классу сочинения), Д. Поппер (по классу виолончели). Академия сразу же привлекла к себе довольно большое количество учащейся молодежи. Одна из первых слушательниц Академии, русская пианистка Магдалена (Мария) Петровна Свистуно-

ва, дочь декабриста П. Н. Свистунова, так описывает в письмах к отцу свои занятия, самого Листа и его педагогическую деятельность.

"Милый Папа, — пишет она в 1876 году из Будапешта, — сегодня, 16/4 октября, суждено мне было познакомиться с Листом. Он нынче приехал в 5 ч. утра, был у обедни. Я сидела в классе у Фолькмана. Когда Лист вошел в сопровождении Абрани, мы, ученицы, все встали. Лист поговорил с Фолькманом. Абрани указал ему на меня. Он подошел ко мне".

После нескольких вопросов, которые Лист задал Свистуновой, — откуда она приехала, каковы ее намерения, что она играет, как поживают в Москве Чайковский, Клиндворт и другие, — Лист назначил ей прослушивание на один из ближайших дней.

"Надо Вам описать, — продолжает Свистунова, — наружность Листа. Он вовсе не очень высок, немного повыше среднего роста, и не худ, волосы густые, длинные и седые. Разговаривая со мною, опустил глаза. Хорошо говорит по-французски, но видно, что это не родной его язык. На нем длинный сюртук. Теперь самое интересное; как я при нем сыграю!" (891).

В следующем письме, от 18/6 октября 1876 года, Свистунова сообщает о своей игре в классе у Листа:

"Слава Богу, моя игра понравилась Францу Листу. Bravo, сказал он и ударил в ладоши. Он меня встретил словами: On dit que vous jouez admirablement [Говорят, что Вы восхитительно играете], подал руку. Oh, Monsieur, je n'en sais rien [О, г-н, я ничего об этом не знаю]. Взял мои ноты и открыл Capriccio Мендельсона. Je vous ai entendu hier, vous [avez] joué ici [Я вас вчера слышал, Вы здесь играли]. (Я и забыла совсем, что вчера немного играла в Академии...). Когда я кончила Capriccio и фугу Баха, Лист меня даже погладил... Тут был милый Еркель, который меня ободрял, и M. d'Abranyi. Кончив, раскланялась и вышла. Да, по просьбе Еркеля Лист выбрал мне прелюд и фугу, которую я должна выучить к его приезду... Абранья вышел потом ко мне и сказал: Monsieur Liszt a dit que vous avez du talent. C'est beaucoup s'il eut dit ça. — Vous avez gagné la bataille [Г-н Лист сказал, что Вы талантливы. Это много, если он так сказал. — Вы победили]" (там же).

Через некоторое время Лист дал первый урок Свистуновой, который также подробно описан в ее письмах. Характерно, что Свистунову, как и всех других пианистов, занимавшихся с Листом, поразила прежде всего та удивительная простота и легкость, с которыми Лист обращался во время занятий с учениками, и тонкость его замечаний. Лист учил не как ненавистные ему респектабельные профессора фортепианной игры, твердившие во время игры учеников одно и то же: Immer langsam, stark, hochheben, langsam, stark, hochheben (медленно-медленно, сильно, выше руки), — а как живой художник, полный ярких, образных представлений, стремившийся пробудить в учениках истинное музыкальное чувство. "Итак, милый папа, — заключает Свистунова, — я поступила, по всей вероятности, к моему последнему профессору. У кого же и учиться после Листа!" (там же).

Факты, сообщаемые Свистуновой и другими учениками Академии, равно как и письма самого Листа, относящиеся к тому времени, — особенно его письма к К. Абрани, Ф. Эркелю и Я. Вегу, ставшему с 1881 года вице-президентом Академии, — дают нам ясное представление о том, сколь ревностно и обстоятельно занимался Лист ее делами и сколь близко принимал он к сердцу ее радости и беды. Характерная деталь: Лист отнюдь не ограничивался только тем, что давал в Академии каждую неделю определенное количество уроков и посвящал определенные часы организационным вопросам. Он не щадил времени и сил для подъема всей венгерской музыкальной культуры. Каждое молодое дарование встречало с его стороны внимание и поддержку. И нет ничего удивительного в том, что доступ в его квартиру, находившуюся при Академии, был открыт всем, кто нуждался в Листе. К нему шли за советом и помощью, как к отцу родному. До сих пор в Академии сохранилась дощечка с надписями на венгерском и немецком языках, та самая дощечка, которая висела на дверях его квартиры: "Франц Лист бывает дома для всех во вторник, чет-

верг и субботу с 3-х до 4-х часов". И каждый знал, что эти часы приема были неприкосновенны, что Лист их строго соблюдал.

В стенах Академии у Листа получил образование ряд венгерских пианистов, сыгравших впоследствии видную роль в развитии венгерского фортепианного искусства. Назовем имена А. Юхаса, К. Агхази, А. Сенди (занимался у Листа преимущественно в Веймаре), И. Томана, Г. Гобби, Г. Зичи и др.

Эти пианисты не только много концертировали сами (укажем, например, на выступления И. Томана, А. Сенди или К. Агхази, часто игравшего вместе с Й. Губаи), но и в свою очередь воспитали целое поколение венгерских музыкантов. Так, у И. Томана учились Б. Барток и Э. Донани, пианистическая деятельность которых значительно содействовала дальнейшему прогрессу венгерского пианизма; у А. Сенди, руководившего более двух десятилетий классом "Meisterschule", получил образование еще ряд выдающихся венгерских пианистов[35].

Лист пытался организовать при Академии и специальную кафедру или кабинет для изучения венгерской народной песни. Еще в 1873 году, при обсуждении планов создаваемой Академии, он писал, что такая кафедра совершенно необходима. Но его предложение так и осталось неосуществленным; о подлинной народной музыке и о тщательном собирании и изучении ее в то время в Венгрии мало кто думал и заботился. Лишь ученикам его учеников — Беле Бартоку и Золтану Кодаю — удалось претворить в жизнь смелую идею Листа о глубоком и всестороннем изучении народной музыки родной страны.

Лист также пытался приблизить музыкальное искусство к широким массам народа. Известно, что он, гостя в поместьях своих друзей, не раз играл для венгерских крестьян. Так было в Сексарде у А. Аугуса, так было и в Пусте, близ Дебрецена, у Г. Зичи. Повсюду его искусство находило горячий отклик в сердцах простых людей. В этом отношении показателен концерт со свободным входом, данный Листом в концертном зале замка своего ученика графа Зичи. По окончании концерта из передних рядов поднялся седой как лунь старик-крестьянин и сказал Листу: "Как тебя зовут — сказал нам граф; что ты можешь делать — показал нам ты сам; но кто ты — это мы узнали сами, и да благословит тебя великий Бог Венгрии" (238, *285*).

Кипучая энергия Листа проявилась и в других областях венгерской художественной жизни. Так, он сблизился со многими венгерскими писателями (в частности, с прославленным романистом Мором Йокаи) и живописцами, принимал деятельное участие в организации их творческих собраний, выставок и т. п. Особенно крепкие связи возникли у него с одним из крупнейших венгерских художников-реалистов Михаем Мункачи. Многие сюжеты картин Мункачи, взятые из современной жизни трудового венгерского народа, не раз служили предметом оживленного обсуждения и темами их бесед.

Как художник, овеянный национальной и мировой славой, Лист предстает в ту пору и перед слушателями других стран. То мы видим его в Веймаре, где 20 мая 1873 года он дирижирует ораторией "Христос" (первое исполнение полностью), а 4 сентября играет с оркестром (дирижирует Лассен) "Блестящий полонез" Вебера в собственной обработке и "Венгерскую фантазию", то в Ганновере, где он 28 апреля 1874 года играет "Вариации на тему Баха" (первое исполнение) в фонд сооружения памятника Баху в Эйзенахе, то в Вене, где 6 марта 1877 года он играет концерт *Es-dur* и Фантазию (с хором) Бетховена. Он много разъезжает и для того, чтобы присутствовать на репетициях и на исполнениях своих крупных произведений и произведений своих близких друзей — прежде всего Вагнера. Из Веймара он едет в Байрейт, из Байрейта в Нюрнберг, из Нюрнберга в Вену, из Вены в Рим и т. д. Один город сменяет другой: Флоренция, Венеция, Мюнхен, Франкфурт-на-Майне, Баден-Баден, Антверпен, Париж, Лондон. Его энергии как будто нет предела... Но, к сожалению, здоровье Листа с каждым днем становится все хуже и хуже. Тот, кто близко соприкасается с ним в ту пору, знает, какого огромного напряжения — и физического и духовного — ему это стоит, как трудно порой бывает ему передвигаться, выступать, даже просто быть на людях.

Да, подошла старость, и с нею всякого рода болезни. На ногах появились отеки, временами случались мучительные рвоты; к тому же Лист стал настолько плохо видеть, что с трудом мог читать и писать. Тем не менее он продолжал ездить из одного города в другой, где исполнялись его произведения. В непрестанных разъездах провел он и последний год своей жизни. 21 января 1886 года в сопровождении Б. Ставенхагена он покидает Рим и едет через Флоренцию и Венецию в Будапешт (здесь он присутствует на первом публичном концерте своего ученика И. Томана). Затем мы видим Листа в Льеже, Париже и Лондоне, где он слушает свою ораторию "Легенда о св. Елизавете". Его повсюду принимают с таким горячим восторгом, с такой шумной благодарностью, каких он давно уже не встречал[36]. Из Лондона через Антверпен он снова едет в Париж и оттуда в Веймар. Здесь здоровье его еще более ухудшается; он чувствует себя совсем дряхлым, переутомленным, и это вынуждает его обратиться за советом к врачам. Со своим другом, Ольгой фон Мейендорф, едет он в Галле, где профессора после тщательного осмотра предписывают ему курс лечения в Киссингене. Но прежде чем ехать на лечение, Листу необходимо еще побывать в ряде мест. Сперва он отправляется в Байрейт на свадьбу своей внучки Даниэлы Бюлов; оттуда едет в Кольпах, близ Люксембурга, в гости к Мункачи; здесь, в Люксембурге, 19 июля 1886 года он еще играет в концерте (первый ноктюрн из цикла "Libestraume", "Польские мелодии" и шестой вальс из цикла "Венские вечера"); но это уже было его последним выступлением.

21 июля в послеобеденные часы Лист возвратился в Байрейт на Вагнеровские торжества совсем больной, простудившийся в дороге. Казалось бы, он имел полное право на отдых. Но ему пришлось посещать театр и слушать оперы своего зятя. Среди окружавших Листа в Байрейте людей не нашлось никого, кто бы всерьез подумал о его здоровье и позаботился о нем. Мучимый злой лихорадкой, ослабевший и физически и духовно, сидел Лист в ложе Байрейтского театра; в антрактах вставал и показывался публике, — того требовал этикет. Так продолжалось несколько дней. После третьего спектакля он почувствовал себя настолько плохо, что сам уже не мог идти. Пневмония, не захваченная вовремя, быстро развивалась, и через несколько дней, 31 июля 1886 года, Листа не стало.

*

Хотя деятельность Листа в значительной мере и протекала вне Венгрии, она все же сыграла большую роль в становлении и развитии венгерской национальной музыкальной культуры. Музыкальные и общественные связи Листа с родиной были, как мы видели, достаточно глубокими и органическими на протяжении почти всей его жизни. По сути дела он был одним из главных строителей венгерской музыкальной культуры, организатором учреждений, которые и по сей день работают на благо венгерского народа[37]. Только сейчас, в перспективе времени, видно все величие трудов Листа.

Мы видели также, что творчество Листа составляет эпоху в музыкальной жизни Венгрии. Если Эркель был основоположником венгерской национально-романтической оперы, то Лист — создателем национально-романтической фортепианной музыки и пролагателем новых путей в области симфонического искусства. Жизненные элементы венгерских песен и танцев — городского фольклора и близких к нему этнографических материалов — входят в его произведения в виде вполне осязаемых мелодических попевок, ритмических построений, гармоний и своеобразных приемов оформления.

Бессмертной заслугой Листа явилось не только то, что он наряду с Эркелем и Мошони создал венгерскую национально-романтическую музыку (к Листу восходят жанры венгерской фортепианной рапсодии, венгерской симфонической поэмы, венгерской кантаты и мессы), но и то, что он вывел венгерскую музыку на мировую арену. Его композиторская и исполнительская деятельность в значительной мере развертывалась именно в этом направлении.

Лист настойчиво требовал более широкого поля действия и от своих венгерских собратьев-музыкантов. Так, он содействовал посылке за границу для получения всестороннего музыкального образования ряда венгерских музыкантов (Шандора Берты и др.), радовался европейским успехам Эде Ремени, всячески пропагандировал произведения Эркеля, Мошони и Абрани в немецких, французских и итальянских городах. Он, говоря словами Мошони, стремился "пополнить оскудевшие запасы европейской музыки богатыми урожаями национальной венгерской музыки", оформить венгерскую музыку в подлинно "высокую ветвь" мирового искусства. С помощью Листа выковывается не только венгерский фортепианный стиль, но и венгерский симфонический язык; при благородном напутствии и содействии Листа создается венгерская романтическая музыкальная драма; в том же мощном потоке рождаются первые венгерские сонаты, струнные квартеты, песни для мужского хора; по стопам Листа идет Имре Секей, публикующий свои фантазии на народные темы; Листу многим обязаны Шипош, Гобби, Ремени и другие молодые венгерские композиторы, создающие ряд фортепианных и скрипичных произведений. Словом, Лист был одним из духовных вождей венгерского романтизма и в огромной степени способствовал пробуждению национального самосознания у венгерских музыкантов.

Однако в отношении Листа было бы ошибочным недоучитывать влияния национальных культур тех стран, в которых Лист подолгу жил, в частности Франции, Германии и Италии. Достаточно назвать такие крупные произведения Листа, как сонату *h-moll*, "Данте-симфонию", "Фауст-симфонию", "Мефисто-вальс", где заметно сказываются стилевые особенности именно этих национальных культур, чтобы понять данное обстоятельство. Было бы также непростительным упрощением не видеть и самого качественного своеобразия в преломлении венгерских национальных элементов у Листа. Лист не представлял собой такого яркого и самобытного проявления национальности в музыке, как, например, Глинка или Шопен. И дело не только в том, что Лист провел много лет на чужбине (ведь Шопен тоже провел немало лет вне родины): то, что у Шопена и Глинки было глубоко органичным, естественным, у Листа подчас носило головной характер; национальные элементы далеко не всегда выявлялись у него в чистом виде. К тому же Лист не смог, в силу сложившихся исторических условий, проникнуть до самых глубинных пластов венгерской народной музыки. Но стремление к "могучей ноте" национальности, к выражению стилевых особенностей венгерской музыки никогда в нем не иссякало. Оно не было у него случайным моментом, внешним "художественным капризом", явившимся, как полагали многие, лишь в зрелые годы "вследствие громадных чествований Листа его соотечественниками в Будапеште". Оно имело глубокое обоснование и свидетельствовало о самых сокровенных желаниях композитора.

В свете этого становится понятной и любовь Листа к народной музыке других стран, к творчеству художников, развивавших национально-демократический характер музыкальной культуры своих народов. То, что многим казалось проявлением космополитизма, на самом деле было данью уважения к достижениям других народов и искренним желанием помочь — словом и делом — становлению различных национальных культур. "Гениальнейший пропагандист всего, что только создано самого великого в музыке", Лист лучше, чем кто-либо другой, знал, из чего слагается мировая культура. Он понимал, что каждый народ, развивая свою культуру, тем самым вносит вклад в общую сокровищницу человечества. Поддержка национальных усилий того или иного народа всегда представлялась ему делом первостепенной важности.

Жил он во Франции — и не как посторонний, а как кровно заинтересованный человек, — боролся за демократическое развитие ее культуры. Он сражался в одном ряду с В. Гюго, Г. Берлиозом, Э. Делакруа, О. Бальзаком, Ж. Санд за высокие гуманистические идеалы. Он не побоялся, хотя ему было всего двадцать четыре года, выступить со смелой программой обновления всей системы французского музыкального образования и музыкально-театральной жизни; о силе и действенности его предложений можно судить хотя бы по тому, что многие из них не утратили своего практического значения до сего времени. Он, не смущаясь жестокими нападками враждебной

реакционной критики, настойчиво пропагандировал произведения прогрессивных музыкантов Франции, — и прежде всего Берлиоза. Его ревностные заботы о французской музыке и французских музыкантах не прекратились и в позднейшие годы, когда он покинул Францию. Так, он напутствовал еще совсем молодого Сезара Франка и помог последнему выйти на широкую дорогу в искусстве[38]. Он много сделал для Сен-Санса, с которым до конца жизни сохранял дружеские отношения[39]. С теплым участием отнесся он к Жоржу Бизе, Шарлю Гуно, Жюлю Массне, Венсану д'Энди, Анри Дюпарку, Габриелю Форе и к ряду других французских композиторов. Незримые, но прочные нити связывают его с творческими побуждениями Дебюсси, Равеля, Онеггера, Мессиана[40].

Жил он в Швейцарии — и всеми силами стремился содействовать росту швейцарской культуры: его обработки швейцарских народных мелодий и музыкальные зарисовки картин природы ("Альбом путешественника"), а также педагогическая работа в только что основанной Женевской консерватории красноречиво свидетельствуют об этом.

Находился он в Италии, и опять его помыслы были направлены на поддержку и развитие национальной культуры этой страны. Он встречался со многими итальянскими музыкантами и художниками, живо интересовался судьбами итальянского искусства, ревностно изучал григорианский хорал и оперную музыку Италии. Имя Листа (благодаря его транскрипциям, парафразам и фантазиям) неразрывно связано с творчеством Россини, Беллини, Доницетти и, наконец, Верди. Оно также тесно связано со всем искусством Италии — с Данте, Рафаэлем, Петраркой, Микеланджело (вспомним хотя бы второй и третий "Годы странствий"), с народным творчеством Италии ("Венеция и Неаполь") и — посредством "Хоральной мессы", "Via crucis" и других хоровых сочинений — с григорианской культурой.

Наконец, Лист в Германии — и мы видим, какой мощный след оставляет он и в этой богатой национальными традициями стране. Он организовал не только "Нововеймарскую школу", но и "Всеобщий немецкий музыкальный союз", причем все время содействовал прогрессивной направленности его деятельности. Он неуклонно заботился о том, чтобы программы музыкальных празднеств в Германии включали лучшие произведения классической и современной музыки. Своим участием в концертах (в качестве дирижера) он придавал им особую значимость. Его заслуги не были забыты немецкими музыкантами, и в июне 1881 года на собрании "Всеобщего немецкого музыкального союза" в Магдебурге он был избран почетным президентом Союза.

Лист обучил целую когорту немецких пианистов, и среди них таких, как Г. Бюлов, К. Таузиг, Э. Зауэр, А. Рейзенауэр, Г. Бронзарт, С. Ментер. Он никогда не отказывался помочь молодым пианистам и, несмотря на преклонный возраст, продолжал безвозмездно давать уроки. Он всячески помогал собратьям по искусству. Один из величайших немецких музыкантов, Р. Вагнер, был столь многим обязан Листу, что не мог не признать этого даже при всем своем эгоцентризме. Лист был его другом, всегдашним советчиком. Лист поддерживал Вагнера всем, чем мог: деньгами, личным участием, постановкой его опер, пропагандой его реформаторских идей. До сих пор в полной мере не оценена та бескорыстная помощь, которую оказал Лист Вагнеру в самые критические дни его жизни, как не осознана до конца роль Листа в становлении и утверждении вагнеровской идеи музыкальной драмы.

Лист поддержал и молодого (в то время совсем еще не признанного) Гуго Вольфа — одного из ярчайших представителей немецкой Lied (см., например, 115, I, *116*). С удивительной самоотверженностью отдавал он свои силы пропаганде новых произведений германской и австрийской музыки.

Своим творчеством Лист оказал значительное воздействие и на творческую практику немецких композиторов. Он сделал Веймар центром музыкальной жизни. Своим исключительным вкусом и проницательным интеллектом он содействовал укреплению прогрессивных элементов в немецкой музыкальной культуре. Он бесконечно расширил сферу фортепианного искусства. Он открыл в области гармонии такие бога-

тейшие возможности, что даже Вагнеру оставалось во многом лишь следовать за ним. Развив идею бетховенской программности, он узаконил новый жанр симфонической музыки — симфоническую поэму. Опираясь на завоевания Листа, Рихард Штраус мог создать ряд значительных инструментальных произведений. К Листу обращали свои взоры, правда неодинаково, Антон Брукнер и Густав Малер, Макс Регер и Арнольд Шёнберг[41].

А разве мало сделал Лист для развития национальных музыкальных культур таких стран, как Чехия, Польша, Норвегия, Испания!

Возьмем, например, взаимоотношения Листа и классика чешской музыки Бедржиха Сметаны. Уже не говоря о том, что Сметана, по словам З. Неедлы, еще в молодости "усерднейше слушая игру [Листа]... у него действительно учился и больше всего научился" (см. 702, *24*)[42], чешский мастер получал от Листа самую разнообразную помощь — и материальную и духовную. При поддержке Листа Сметана издал свои первые произведения[43], получил возможность открыть в 1848 году в Праге чешскую музыкальную школу; с Листом (в Веймаре) обсуждал Сметана принципы программного симфонизма, пути развития музыки в славянских странах. Многое сближало их: и решительная борьба за национальное искусство, и смелые новаторские замыслы, и поэмно-симфонические принципы творчества. В 1859 году Сметану постигло тяжелое личное горе — у него умерла жена. И в эти трудные дни истинно по-братски поддержал его Лист, у которого Сметана прожил некоторое время в Веймаре.

Лист был связан и с созданной в Праге в 1863 году "Умелецкой беседой", то есть с пражским художественным клубом, объединившим прогрессивных чешских музыкантов, писателей и художников. Музыкальную секцию этого клуба возглавил Сметана, который как организатор и участник знаменитых концертов "Умелецкой беседы" не раз пользовался советами Листа. После одного из таких концертов, в котором под управлением Сметаны исполнялась оратория "Легенда о св. Елизавете", Сметана писал Листу:

"Высокоуважаемый маэстро!

Мне выпала приятная обязанность поблагодарить Вас от имени У м е л е ц к о й б е с е д ы за любезное разрешение исполнить Ваше замечательное произведение. Позвольте заверить Вас, что наше общество высоко ценит эту почетную привилегию, благодаря которой оно смогло в п е р в ы е в нашем городе осуществить исполнение столь выдающегося произведения, носящего на себе печать гениального совершенства.

Если бы я и не должен был в официальном порядке выразить Вам свои чувства изумления и глубочайшей благодарности, то я н и к о г д а не отказал бы себе в удовольствии высказать Вам в письменной форме те чувства, которые я питаю к Вам". И заканчивает письмо знаменательными словами: "Вечно благодарный Вам Фридрих Сметана" (78, III, *73—75*).

Лист, как известно, хорошо знал и высоко ценил произведения Сметаны. Особенно любил он фортепианные трио g-moll. Прослушав как-то трио, он сказал, что только гений мог создать подобное поэтическое произведение. С восторгом отзывался он и об операх и симфонических произведениях Сметаны (см. письмо Листа от 5 мая 1880 г., посланное им уже тяжелобольному Сметане — 425, *185*).

Своего мнения о Сметане Лист не изменил до конца жизни. Получив в мае 1884 года печальное известие о смерти Сметаны, Лист писал чешскому музыканту Навратилу: "...Смерть Сметаны меня потрясла. Он был гений" (156а, II, *362*).

Много трогательного внимания оказал Лист молодому, еще не известному тогда Эдварду Григу. Именно у Листа получил Григ первое признание. Вот письмо, отправленное Листом 29 декабря 1868 года после ознакомления с его ранними произведениями: "Милостивый государь! Мне весьма приятно выразить Вам искреннее удовольствие, которое доставило мне чтение Вашей сонаты (ор. 8). Она свидетельствует о сильном, вдумчивом, богатом фантазией и содержанием композиторском таланте, которому остается только следовать своим собственным путем, чтобы достичь высокой степени. Хочется думать, что в Вашем отечестве вам выпадет успех и то поощре-

ние, которых Вы заслуживаете; не будете Вы иметь в них недостатка и в других странах; и если Вы нынешней зимой приедете в Германию, я по-товарищески приглашаю Вас остановиться на некоторое время в Веймаре, чтобы мы с Вами могли хорошенько познакомиться"(604)[44].

Григ не смог приехать к Листу в Веймар и увиделся с ним лишь через год в Риме. Встречи с Листом, его дружеское, теплое отношение, чуткость, внимательность произвели неизгладимое впечатление на Грига. С восторгом и волнением пишет он о Листе в своих письмах к родителям. И заключает свой подробный рассказ о том, что ему пришлось увидеть, услышать и пережить в Риме, словами, сказанными ему Листом на прощанье: "Fahren sie fort ich sage Ihnen, Sie haben das Zeug dazu, und lassen Sie sich nicht abschrecken" ["Продолжайте в том же духе. Верьте мне, Вы это можете — и не давайте себя запугать"]. "Эти слова, — признается Григ родителям, — имеют для меня несказанное значение. Я бы назвал их своего рода благословением. Еще много раз в жизни, когда мне придется испытать горечь и разочарование, мне будут приходить на память слова Листа, и я уверен, что в воспоминании об этом часе заложена чудодейственная сила, которая поддержит меня в час испытаний" (603, *227*)[45].

Серьезную поддержку получил у Листа и совсем еще юный Альбенис. Во время посещения Альбенисом Будапешта — в августе 1880 года — Лист уделил испанскому виртуозу немало времени, слушал его сочинения, импровизации, играл ему сам, беседовал с ним. Эта встреча во многом предопределила направленность деятельности Альбениса — и не только в плане исполнительском (Альбенис тогда часто концертировал), но и в плане композиторском (отношение к фольклору, способы обработки музыкального материала и т. д.). Сам Альбенис говорил о ней как о важнейшем событии в своей жизни (см. 103, *33—35*; 269, *35—37*)[46].

С сочувствием следил Лист за творческой деятельностью Монюшко, Заремб ского, Носковского и многих других композиторов, чьи усилия были направлены на выявление национальных элементов в искусстве[47]. Братски поддержал он и американского пианиста и композитора Мак-Доуэлла. Он горячо приветствовал все то, в чем видел прогресс, самобытность, смелость, — всегда, до самых последних дней своей многолетней жизни, оставаясь тем же передовым музыкантом, каким он был в дни молодости.

Неудивительно поэтому, что с огромной симпатией относился Лист к русской музыкальной культуре. В ней находил он ярко выраженные народные элементы, несомненную склонность к программности, национальный колорит, самостоятельность форм, — словом, то, что превыше всего ценил в искусстве.

Глава шестая

ЛИСТ И РУССКАЯ МУЗЫКАЛЬНАЯ КУЛЬТУРА

Связи Листа с русской музыкальной культурой общеизвестны. Начиная с того момента (в 1839 году), когда Михаил Юрьевич Виельгорский впервые познакомил его с русским народным творчеством, и вплоть до последних дней своей жизни Лист не переставал восхищаться русской музыкой, неутомимо пропагандируя ее в Европе. Он был одним из немногих европейцев, быть может единственным, кто сразу же, открыто и прямо признал за ней первостепенное значение в пору начала ее расцвета. Он распознал гений Глинки во всем его объеме, высоко оценил творчество Даргомыжского, с сочувствием относился к прогрессивной критической деятельности Серова и Стасова. С глубочайшей симпатией отзывался он о творчестве композиторов "Могучей кучки" (Балакиреве, Бородине, Мусоргском, Римском-Корсакове, Кюи), пытливо изучал их произведения, видя "в этой храброй русской музыкальной фаланге" (так называл сам Лист композиторов "Могучей кучки") "крупных мастеров, ода-

ренных редкой жизненной энергией", мастеров, которые "нисколько не страдают анемией идей — болезнью, очень распространенной в разных странах" (156а, II, *370*). Он напутствовал юного Глазунова теплыми, полными сердечного участия словами. Он не только прокладывал дорогу русской музыке на Западе и защищал ее там от нападок ретроградов, но и решительно возражал тем консервативным кругам русского общества, которые в слепом преклонении перед чужеземной культурой подчас пренебрежительно судили о русском музыкальном искусстве. Больше того: он с удивительной проницательностью предвидел великое будущее русской музыки и смело поставил дальнейшее развитие европейского музыкального искусства в тесную связь с развитием русской культуры. "Перед Россией, — говорил он незадолго до смерти, — лежит еще больше интеллектуальных горизонтов, чем земель, требующих обработки. Из России придут нововведения во все отрасли науки, искусства и литературы" (см. 505, *68*; см. также 799, 3, *516*). А несколько ранее, в 1881 году, он чистосердечно признавался Бородину: "Нет, нам нужно Вас, русских; Вы мне нужны, я без Вас не могу... У Вас живая, жизненная струя; у Вас будущность, а здесь кругом большей частью мертвечина" (см. 727, 3, *168*). О том же писал он и Кюи: «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 знаменитое изречение Вольтера: „С севера к нам теперь идет свет"; я утверждаю, что Россия в данное время обладает композиторами, достойными самой высокой оценки» (158а, VIII, *379*).

Зная о таком восторженном отношении Листа к русской музыке и чувствуя, что отношение это не является поверхностным и преходящим, русские музыканты не могли не полюбить Листа и как художника и как человека. Отнюдь не случайно, что крупнейшие музыканты России — Мусоргский, Бородин, Балакирев, Римский-Корсаков и другие — приветствовали Листа в день его пятидесятилетнего юбилея не только как "гениального композитора и исполнителя, расширившего пределы искусства", но и как "вождя в борьбе за жизнь и прогресс в музыке" (см. 640, *29*). Не случайно также, что это приветствие исходило от "кучкистов", самой передовой части русских музыкантов. Не случайно и то, что Стасов, пламенный критик-демократ, чуткий ко всему подлинно новому и передовому в искусстве, писал о Листе как об "истинном великане музыки" и сравнивал его с "лучезарным солнцем", которое "вечно согревало, раскаляло и растопляло в лучах своих всякого, кто к нему приближался"[1]. Пути Листа и прогрессивных русских музыкантов во многом соприкасались.

Естественно, что история взаимоотношений Листа с русскими музыкантами, насыщенная многообразными художественными событиями, представляет исключительный интерес. В ней как в фокусе собраны самые сокровенные устремления, думы и чаяния Листа, а также отражены многие конкретные особенности развивавшегося в напряженной борьбе русского искусства XIX века.

Обстоятельства личной жизни довольно рано столкнули Листа с русскими и сделали известным его имя в России. Так, уже в начале 1824 года в "Московских ведомостях" появляется сообщение о Листе и пребывании его во Франции. "Здесь, — пишет неизвестный русский автор из Парижа, — находится теперь молодой венгерец 11 лет, по имени Лейст; он весьма превосходно играет на фортепиано и особенно отличается тем, что с великою легкостью соединяет выразительность, каковой способности часто и самые великие виртуозы не имеют в такой степени. Он сочиняет также во вкусе величайших музыкантов и не готовясь разыгрывает данную ему тему с приобщением беспрерывных новых и сильных мыслей" (640, *103*)[2]. Затем в том же году в русской прессе публикуется ряд сообщений о концертных выступлениях Листа в Париже и Лондоне, а также о сочинении им оперы (см. примеч. 9 к главе 2). По-видимому, появление этих сообщений в России по времени совпадает с первыми знакомствами Листа (в салонах Парижа) с представителями русской знати; однако то были лишь случайные встречи, не сыгравшие в жизни Листа сколько-нибудь значительной роли.

В 30-х годах, особенно во время странствий по различным странам, круг русских знакомств и встреч Листа заметно расширился; иные из этих знакомств уже превращаются в прочные дружеские связи, которыми Лист дорожит и которые стремится поддерживать. Укажем, например, на знакомство Листа с гр. Ю. П. Самойловой, в салоне которой в Милане Лист часто бывал (ей посвящены транскрипции "Музыкальных вечеров" Россини), с Н. В. Обресковой, которую не раз навещал в Париже, Д. В. Голицыным, жившим в Риме, О. А. Долгоруковой и другими (см. 108, I, *237, 238, 355—356* и др.)[3]. Но все это — преимущественно светские знакомства, и значимость их не следует переоценивать. Лишь в конце 30-х годов, весной 1839 года, Лист встречается с одним из видных представителей русской музыкальной культуры Михаилом Юрьевичем Виельгорским — и этому знакомству суждено было стать первой подлинно значительной русской связью Листа[4].

Встреча Листа с Виельгорским состоялась в Риме. Уже первые вечера, проведенные ими вместе в оживленнейших остроумных беседах и музицировании, сблизили их и предопределили дальнейшее развитие их дружеских отношений. Лист рассказывал Виельгорскому о своих впечатлениях от различных стран и играл ему Бетховена, Шопена и собственные сочинения. Виельгорский, хорошо знавший лично Глинку, Пушкина, Грибоедова, Жуковского, Гоголя, делился с Листом своими мнениями о русской литературе и искусстве, знакомил его с русскими народными песнями и отдельными номерами своей оперы "Цыганы".

Вот как описывает эти встречи с Листом сам Виельгорский: "Приятно вам будет узнать, — сообщает он своим родным, — что мои цыганы ему понравились особенно... C'est neuf, bravo [Это ново, браво], часто он вскрикивал, и Николаи, который ему сказал: comment trouver des choses si neuves maintenant [Как найти теперь такую свежесть?], он сказал: mon cher, nous ne sommes que de fiacre [Любезный, что до нас касается, то мы только извозчики!]. Он образован и умен, мнения его замечательны, хотя иногда эксцентрически рассуждает. Dans la musique je fais plus de cas de la pensée que l'effet [В музыке я более обращаю внимание на мысль, чем на впечатление]! Это г л у б о к о, но может ввести сочинителя в ошибки и крайность. Я почитаю знакомство его эпохою для меня в отношении музыкальном" (см. 570, *490*).

От игры Листа Виельгорский был в восторге: "Это — царь пианистов, и доселе никто на этом инструменте не произвел на меня подобного действия. Я никогда не думал, что можно так играть музыку Бетховена, например, старые сонаты. Они делаются под его пальцами новыми, хотя он никаких перемен не делает, кроме удвоения аккордов в форте" (там же, *489*)[5]. Во время пребывания в России в 1842 и 1843 годах Лист еще ближе сошелся с Виельгорским, в доме которого не только часто играл, но и запросто бывал. Виельгорский, в сущности, был гидом Листа в петербургском музыкальном мире; он сопровождал его повсюду, стараясь облегчить его сношения с русскими музыкантами, художниками и писателями. Вместе с тем он являлся и организатором большинства концертов Листа в Петербурге, а также всевозможных приемов и банкетов в честь Листа[6]. Лист, несомненно, питал к Михаилу Юрьевичу Виельгорскому полное доверие; он подчас говорил ему то, что не решился бы сказать никому другому; он считал его не только великолепным музыкантом ("гениальным дилетантом"), но и "благородным человеком" (см. 108, II, *212, 267, 274, 277, 281*). И Лист не ошибся в этом. Виельгорский, несмотря на свою близость ко двору и лично к Николаю I, не запятнал себя ни вероломством, ни угодничеством, ни лестью, ни интриганством. Желая отблагодарить Виельгорского за оказанное внимание, Лист сделал транскрипцию одного из популярных в то время романсов Виельгорского "Любила я" (с романсом этим Лист познакомился сразу же по приезде в Петербург)[7].

Дружеские отношения с Михаилом Юрьевичем Виельгорским у Листа сохранились и в последующие годы. Так, в 1851 году Гензельт писал Листу из России: "Михаил Виельгорский кланяется тебе тысячу раз... в нем ты имеешь горячего друга и почитателя" (см. 667; *735*). А в 1856 году, незадолго до смерти Виельгорского, Лист, посылая в Петербург партитуры своих симфонических поэм, специально просил Лен-

ца не забыть, если "представится случай, сыграть что-либо из присланного графу Михаилу Виельгорскому..." (см. 745, *174*). Мнением последнего Лист по-прежнему дорожил.

Во время пребывания в Петербурге и частого посещения дома Виельгорских Лист, естественно, довольно близко сошелся и с братом Михаила Юрьевича Виельгорского Матвеем Юрьевичем, выдающимся виолончелистом и страстным любителем квартетного искусства (см. 667, *723, 727*; 569). Лист особенно ценил в Матвее Виельгорском преданность музыкальному искусству, благородство вкуса и бескорыстие. Однако он не склонен был скрывать и затушевывать и свои разногласия с Матвеем Виельгорским, который, как известно, будучи близок к линии Мендельсона, отнюдь не симпатизировал новаторским устремлениям Листа в области программной музыки. Уже после смерти Матвея Виельгорского в 1866 году Лист писал Ленцу: "Лишь малая кучка закаленных (друзей) могла следовать за мной и поддерживать меня на том тяжелом моем пути, который я пролагаю себе в течение последних 15 лет и которым буду упорно идти до конца. Достойнейший, благожелательнейший и вспоминаемый с большим сожалением граф Матвей Виельгорский не капитан в этом полку". И сразу же заодно Лист напоминает Ленцу, что, несмотря на единомыслие по ряду эстетических вопросов (в частности, во взглядах на творчество Бетховена), он, Лист, также расходится с Ленцем в некоторых принципиальных установках: "Даже Вы сами, дорогой друг, простите мне этот избыток откровенности, отнюдь не заключающий в себе ни малейшего упрека, Вы в этом отношении недалеко ушли от графа..." (см. 746, *45*).

В 1842 году Лист, по-видимому через Михаила Юрьевича Виельгорского, познакомился с Глинкой; с тех пор до конца дней он оставался почитателем его творческого гения[8]. Уже на следующий день после своего первого концерта в Петербурге он, находясь у Одоевского, сыграл с листа несколько номеров из "Руслана и Людмилы" с собственноручной никому еще не известной партитуры Глинки, а в одном из последующих концертов блестяще импровизировал на темы из "Жизни за царя"[9].

Для Глинки приезд Листа в Петербург имел особое значение. Лист со свойственным ему тактом и благожелательностью стремился всячески помочь гениальному собрату, переживавшему, быть может, наиболее тяжелую полосу жизни. По свидетельству самого Глинки, его, "отказавшегося от света со времени разрыва... с женой... снова вытащили на люди; и забытому почти всеми русскому композитору, — продолжает с горькой иронией Глинка, — пришлось снова являться в салонах нашей столицы по рекомендации знаменитого иностранного артиста" (599, *216*). Действительно, мы часто видим Листа, бывающего вместе с Глинкой в домах петербургской интеллигенции и знати. То они встречаются у Виельгорских и Одоевского, то в салонах Ростопчиной и Палибиной, то, наконец, у Сенковского (там же, 219; см. также 711, *142*). Глинка пишет в "Записках": "Когда мы встречались в обществах, что случалось нередко, Лист всегда просил меня спеть ему один или два моих романса. Более всех других нравился ему *В крови горит*. Он же, в свою очередь, играл для меня что-нибудь *Chopin* или модного Бетховена" (599, *219*).

Во второй свой приезд в Россию Лист еще более сблизился с Глинкой и, главное, гораздо шире и глубже познакомился с его творчеством. 18 апреля 1843 года (по ст. ст.), после дневного концерта, данного вместе с Рубини, Лист присутствовал вечером в Большом театре на представлении "Руслана и Людмилы". Опера Глинки понравилась ему чрезвычайно, и он открыто, почти демонстративно выражал свой восторг, горячо аплодируя автору и артистам. «Между избранными посетителями этого спектакля, — сообщала „Литературная газета", — можно было заметить в одной из лож бельэтажа, в небольшом кружку литературных и музыкальных наших знаменитостей, худощавого молодого человека, с восторженным лицом... который с величайшим вниманием следил за ходом оперы... Легко было узнать, кто был этот возвышенный ценитель лучшего русского музыкального произведения. Можно представить себе, какое впечатление его одобрительный апплодисман должен был произвесть на русскую публику. Г-н и г-жа Петровы, Леонов, г-жа Семенова и Този были вызваны, автор „Руслана и Людмилы" удостоился двоекратного вызова. Лист не проронил ни

одной нотки и... вышел из театра с лицом, выражавшим изумление и полное удовольствие. Странно: первому европейскому музыканту опера не показалась длинною и скучною. Вот судите после этого о критиках „Руслана и Людмилы“» (680). Сам Глинка с удовлетворением отмечал в "Записках", что Лист слышал оперу и "верно чувствовал все замечательные места". "Несмотря на многие недостатки Руслана, — писал далее Глинка, — он успокоил меня насчет успеха" (599, *230*).

Лист сделал все зависящее от него, чтобы обеспечить Глинке этот, по его мнению, заслуженный успех. Всюду, где бы он ни бывал, он постоянно говорил о превосходной музыке оперы; он не скрывал своего недоумения по поводу того, что "Руслана и Людмилу" считают скучной, неинтересной оперой, причем выражал свое мнение настойчиво и смело. Так, гуляя однажды с Михаилом Виельгорским в Павловске по парку, он встретился с братом Николая I, великим князем Михаилом Павловичем, одним из придворных гонителей и хулителей музыки Глинки. Великий князь, отведя Листа в сторону, спросил его: неужели Лист серьезно находит Глинку гениальным? — Лист отвечал ему, что "это его глубочайшее убеждение" (см. 772б, 2, *581*). Много лет спустя Лист с возмущением вспоминал об отношении сиятельного князя к опере Глинки: «...Помню одно поразительное слово, сказанное мне великим князем Михаилом Павловичем: „Когда мне надо сажать моих офицеров под арест, я посылаю их на представления опер Глинки“» (см. 156а, II, *231*; разрядка моя. — *Я. М.*).

С целью популяризации музыки оперы Лист сделал блестящую транскрипцию "Марша Черномора" и с огромным успехом исполнил ее, вместе с фантазией-каприсом (на мотивы из той же оперы) Фольвейлера, в своем последнем петербургском концерте[10].

Глинка, несмотря на свое критическое отношение к пианизму Листа, что, несомненно, было связано у него с классическими вкусами и устремлениями (об этом подробнее см. в главе 7), высоко ценил столь лестное для него внимание и истинно доброжелательное отношение великого венгерского музыканта к его сочинениям. Об этом свидетельствуют как отдельные, уже цитированные выше места автобиографических записок самого Глинки, так и воспоминания многих его современников, в том числе Серова и Балакирева.

Серов, например, писал, что «самолюбие Глинки было... сильно польщено, когда Лист в одном из своих концертов сыграл свою мастерскую транскрипцию „Марша Черномора“ и фантазию Фольвейлера на „Лезгинку“» (782, 1, *158*).

Балакирев прямо указывал в письме к С. Ментер (весна 1886 г.), что Лист сделал все, "что мог, для поддержки нашего Глинки" и что Глинка отлично это понимал (см. 820, 3, *336*). Больше того: когда Н. Ф. Финдейзен опубликовал свою книгу о Глинке, в которой упомянул об отношении Глинки к пианизму Листа, Балакирев решительно протестовал против одностороннего освещения вопроса. В письме к Финдейзену от 5 октября 1907 года он писал:

«...Говоря о знакомстве Глинки с Листом, Вы упомянули только о том, что игра Листа не удовлетворила Глинку, для которого идеалом фортепьяниста был Фильд; но даже в своих записках Глинка говорит о том, как он поражен был его музыкальностью... Я же отлично помню его отзывы о Листе, разговор о котором возбужден был по поводу моей транскрипции трио „Не томи, родимый“, которая Глинке нравилась. При этом он вспомнил транскрипцию того же трио Döhler'a, которую называл отвратительной, вспомнил также транскрипцию Марша Черномора Листа, о которой отзывался как о совершенстве удивительном. При этом он рассказал мне, что, желая испытать Листа в чтении партитур, он положил ему на пюльпитр партитуру своей интродукции „Руслана“, написанную на бумаге в 24 строки, на которых едва уместились партии оркестра, хора, соло и военного оркестра. Лист, совсем не зная этой музыки, сыграл ее, как будто он хорошо знаком с ней, делал правильное выражение где следовало, проявлял то необычайное художественное чутье, которое свойственно только натурам гениальным. Глинка был этим поражен. — Отношение Листа к Глинке также Вами скрыто в Вашей книжке, а между тем тот факт, что забытого и развенчан-

ного Глинку после неуспеха „Руслана" только благодаря вниманию к нему Листа тогдашнее общество вспомнило и где только ожидался гостем Лист, туда приглашали и Глинку, — имеет огромную важность» (740, *24*).

Не случайно Глинка обменивался с Листом мнениями совершенно свободно и откровенно; он чувствовал в лице Листа бескорыстного и преданного друга[11].

В честь Листа Глинка устроил у себя холостую вечеринку, на которой, по свидетельству Арнольда, присутствовали: Мих. Ю. Виельгорский, А. С. Даргомыжский, В. А. Соллогуб, О. А. Петров, К. Фольвейлер, бр. Кукольники, Ю. К. Арнольд, К. А. Булгаков, А. П. Лоди и др. На этой вечеринке, весьма красочно описанной Арнольдом в "Воспоминаниях", исполнялись следующие произведения Глинки: ария Руслана (пел Петров), рассказ Финна (пел Лоди), ария Ратмира (пел сам Глинка); по партитуре оперы Лист сыграл увертюру, персидский хор и марш Черномора. Кроме того, Виельгорский спел свой романс "Бывало", а Булгаков сыграл свой галоп (вскоре обработанный Листом); пели еще хором по-цыгански. Глинка произнес спич, «в котором объяснил, что деятели интеллигенции всего мира составляют одну общую семью „la Bohème" (Цыганию) и что король этой „Цыгании" в настоящее время не кто иной, как Лист...» (521, 2, *243*).

В последний раз Глинка виделся с Листом в июне 1843 года на прощальном ужине у А. Кутузова. На этом вечере помимо Листа и Глинки присутствовали К. Брюллов, А. Гензельт, Н. Кукольник, М. и С. Гедеоновы, Я. Яненко, Н. Норов, П. Нащокин и другие.

В сороковых и пятидесятых годах Глинка не раз искал встреч с Листом. Так, осенью 1844 года он пишет матери из Парижа: "Ожидаю Листа из Испании, надеюсь, что посредством его сближусь с первыми артистами Парижа" (600, 2, *236*). О том же несколько позднее сообщает он и своей сестре, Е. И. Флери: "Как композитор я не предвижу возможности ни малейшего успеха в Париже... везде настороже артисты, овладевшие каждый своим театром, своей залой... Жду Листа из Испании — он, я знаю, искренно расположен ко мне" (там же, *245*). В 1852 году Глинка собирается поехать к Листу в Веймар (куда Лист его усиленно приглашал). В письме к Л. И. Шестаковой из Берлина от 8/20 июня 1852 года он сообщает: "Мы рассчитываем пробыть здесь три дня, затем — визит к Листу в Веймар..." (там же, *417*). Однако, несмотря на обоюдное желание, ни одна из этих встреч так и не состоялась. Писем Глинке Лист никогда не писал; в свою очередь Глинка никогда не обращался письменно к Листу. Единственные слова, написанные им Листу, — это приписка, сделанная к коллективному письму Г. Шлезингера, П. Линдпайнтнера и З. Дена, адресованному Листу: "Mille saluts à l'excellentissime ami" ["Тысячу приветствий несравненнейшему другу"] (там же, *416*; см. также 78, I, *233*).

Лист оставался неизменным почитателем Глинки и после смерти последнего. Когда Л. И. Шестакова пожелала посвятить Листу партитуру "Арагонской хоты", изданную вместе с увертюрами к "Жизни за царя" и "Руслану и Людмиле" в 1857 году, вскоре после смерти Глинки, и спрашивала на это разрешения, Лист отвечал: "Я желал бы высказать Вам, как меня тронуло Ваше письмо, благодарю Вас за то, что Вы вспомнили обо мне как об одном из наиболее искренних и ревностных почитателей блестящего гения Вашего брата, столь достойного благородной славы уже по одному тому, что он всегда был выше каких-нибудь вульгарных успехов. Благодарю Вас также за то, что Вы любезно пожелали надписать мое имя над одним из его оркестровых сочинений, которое заслуживает со стороны людей со вкусом самого высокого уважения и симпатии. Я принимаю с истинной благодарностью почетное Ваше посвящение, и для меня составит удовольствие и обязанность по возможности содействовать распространению произведений Глинки, к которым я всегда питал самую искреннюю и восторженную симпатию..." (156, I, *286*).

Как только Лист получил партитуру "Арагонской хоты", он исполнил ее в одном из веймарских симфонических концертов. Об этом он писал другу и поклоннику Глинки, В. П. Энгельгардту, принимавшему непосредственное участие в издании глинкинских сочинений: «Благодарю Вас за присылку четырех партитур Глинки, на-

печатанных благодаря Вашим стараниям; мне очень приятно в то же время сообщить Вам, что „Хоту" только что исполняли с величайшим успехом в самый новый год здесь, на большом придворном концерте. Уже на репетиции понимающие музыканты, которых я, к моему счастью, нахожу в числе членов нашего оркестра, были поражены и восхищены живой и острой оригинальностью этой прелестной пьесы, отчеканенной в таких тонких контурах, отделанной и законченной с таким вкусом и искусством! Какие восхитительные эпизоды, остроумно связанные с главным мотивом..., какие тонкие оттенки колорита, распределенные по разным тембрам оркестра!.. Какая увлекательность ритмических ходов от начала и до конца! Какие самые счастливые неожиданности, обильно исходящие из самой логики развития! И как все тут на своем месте, как все бодрит ум, ласкает и возбуждает слух, ни на мгновение не утомляя! Вот что мы чувствовали на этой репетиции, а вечером после концерта мы твердо решили снова послушать эту вещь и познакомиться с другими сочинениями Глинки» (ibid., I, *292*)[12].

Трогательную любовь к творчеству Глинки Лист сохранил до конца своих дней. В 1864 году он говорил Арнольду: "...Вы правы, что любите и обожаете вашего большого-маленького Глинку. Его талант еще недостаточно признан не только у иностранцев, но даже у русских. Идите за ним, идите за ним, не покидайте его, — это лучший образец вам, русским музыкантам..." В 1879 году, благодаря Л. И. Шестакову за присылку полной партитуры "Руслана и Людмилы", он, как бы вспоминая свое увлечение музыкой Глинки в молодости и оценивая ее значение, писал: «Ваш знаменитый брат Глинка занимает крупное место в увлечениях моей молодости, надо сказать, очень разборчивых. Гений его мне стал известен с 1842 года, и в моем последнем концерте в Петербурге в 1843 году я играл „Марш Черномора" из „Руслана и Людмилы" и блестящее переложение Фольвейлера многих мотивов из этой же оперы. Глинка остается патриархом-пророком музыки в России» (156а, II, *284—285*).

Русские музыканты никогда не забывали об исключительном отношении Листа к Глинке и о той роли, которую Лист сыграл в жизни Глинки. Устами Балакирева и Стасова они выразили свою благодарность и признательность великому венгерскому художнику.

С А. С. Даргомыжским Лист познакомился в 1843 году, вероятно на вечеринке, устроенной в честь венгерского музыканта Глинкой. Это знакомство было кратким и не оставило сколько-нибудь заметных следов в творческой деятельности Даргомыжского. Оригинальных произведений Листа Даргомыжский почти не знал и, естественно, не мог высказать к ним своего отношения. Лист же знал ряд сочинений Даргомыжского, в том числе оперу "Каменный гость" и "Чухонскую фантазию", некоторые из них высоко ценил, а одно — Тарантеллу, написанную для фортепиано в три руки (с постоянной педалью в басу на двух нотах), — переложил вместе с "Полонезом" из оперы "Евгений Онегин" Чайковского в позднейшие годы для фортепиано в две руки[13].

Во время своего двукратного пребывания в Петербурге Лист сблизился и с В. Ф. Одоевским. Он бывал и играл у него в салоне, неоднократно встречался с ним в различных местах. Однако, как эти ни странно, Одоевский не написал об игре Листа ни одной специальной статьи. Единственная работа его, связанная с именем Листа, — рассказ "Фантазия Листа, переписанная с нездешнего языка на грубый житейский", — не имеет прямого отношения к Листу и ровно ничего не говорит нам о его пианистическом искусстве[14]. Надо полагать, Одоевский, воспитанный, как и Глинка, в традициях фильдовской школы, не мог сочувствовать пламенному, "штурмующему небо" пианизму Листа и, не желая высказываться в отрицательном плане о явлении, величину которого он отлично сознавал и перед которым склонялся в почтительном изумлении, предпочел хранить молчание[15]. В позднейшие годы Одоевский, будучи в Веймаре, имел возможность познакомиться с оригинальными (симфоническими и фортепианными) произведениями Листа. Но он, как известно, не стал их поклонником.

Отношение Листа к Одоевскому было неизменно дружеским и внимательным. Об этом свидетельствует хотя бы надпись, сделанная Листом на титульном листе одного сборника старинных песен, подаренного им Одоевскому в 1857 году в Веймаре: "Au

Prince Wladimir Odojewsky — un ménétrier du XIX siècle son tout dévoué serviteur F. Liszt. Weimar, Fevrier 1857" ["Князю Владимиру Одоевскому — деревенский скрипач XIX века со всей преданностью служителя Ф. Лист. Веймар, февраль 1857"]. Эта надпись Листа дышит искренней теплотой и высоким уважением к русскому коллеге[16].

Концертируя в 1843 году в Москве, Лист познакомился с целым рядом писателей и артистов. Он неоднократно бывал в доме Н. Ф. Павлова и его жены Каролины Павловой (на Рождественском бульваре) — одном из центров литературной жизни Москвы, где часто в оживленных спорах просиживали до глубокой ночи А. И. Герцен, Т. Н. Грановский, П. Я. Чаадаев и их противники — К. С. Аксаков, бр. Киреевские, А. С. Хомяков, С. П. Шевырев; заезжал он к Чаадаеву, вероятно, в один из понедельников, когда от часа до четырех Чаадаев обычно устраивал у себя, в скромном кабинете холостой квартиры на Новой Басманной, приемы; встречался с различными писателями и в домах московской знати. Возможно, что Лист также посещал литературные салоны Д. Н. Свербеева и А. П. Елагиной, являвшиеся в ту пору местом свободного обмена мыслями и творческого общения.

Сблизился Лист и с двумя крупнейшими московскими музыкантами того времени: А. Н. Верстовским и А. Е. Варламовым. С Верстовским Лист познакомился сразу же по приезде в Москву, ибо от Верстовского, как инспектора дирекции Московских театров, во многом зависела организация концертов Листа. "Лист Москву свел с ума, — писал Верстовский Гедеонову, — играет везде и для всех... Я не помню ни одного из артистов в Москве, которого бы сразу [так] полюбили" (см. 617, 4, *83*; отзывы Верстовского о выступлениях Листа в Москве см. в главе 3). В устах Верстовского, который знал артистический мир досконально, — это, несомненно, высшая похвала. Свои впечатления от игры Листа и его личности Верстовский с наибольшей силой выразил в письме к М. П. Погодину, написанном в мае 1843 года:

«И Вы хороши! Напиши, напиши. А когда? Я рву свободную минуту для окончания своей оперы[17]. Как ни один квартальный с просителя не рвет магарыч! Денно и нощно пишу партицию окончательную! С глазами не справлюсь! И какую еще задачу задали?! О Листе! Да о нем и его необычайном даровании годичного труда недостанет описать его в письме. Он такой артист, которого Европа еще не имела ни на каком инструменте. Начнет играть что-нибудь Мейербера, так и тот жалеет, что ему не удалось того придумать, что этот добавляет... Начал играть увертюру из „Телля" — Россини повыдергал бы половину своего хохла от досады, что ему не входили в мысль делаемые Листом украшения... А как это описать, что я на днях к нему заехал вечером, и довольно поздно, нахожу его сидящим на полу — и около него ревет неистовый хор цыган, от которых он в восхищении. После нескольких песен он вскочил к фортепьянам и начал играть полную, во всех строгих правилах фантазию на цыганские мотивы! И как играл! И что играл! Удивил просто своим быстрым соображением! А меня удивить нелегко: я и сам, бывало, в старину сяду фантазировать — так интонации только что держись! В этом как импровизатор он дивен; как фортепьянист он октавами играет, что чего лучше фортепьянисты не всегда и одними пальцами сыграют. Это он доказал в увертюре из „Стрелка", а еще понятнее в балладе Шуберта „Erlkönig"; в пассажах кантабильных извлекает из фортепьян то, чего ни один знаменитый фортепьянист не достигал. В Фильде было подобное, но только в фигурах плавных, не столько сложных, как у Листа, которого чтоб вернее и полнее оценить, надо стоять ближе к его инструменту и вслушиваться в развитие им располагаемых фигур: вдали от силы звуков и от его довольно крепкой игры сливаются многие пассажи, почему и недоступно каждому вполне удостовериться, до какой степени он играет трудно. Тальберг был лучший фортепьянист в России, но он оправдал лучше всех Листа, говоря, что он в сравнении с Листом во многих пьесах его только что ученик!!

Как литератор Лист давно уже знаком по „Музыкальной газете", издаваемой прежде Фетисом, где много его статей, преисполненных глубиной музыкальных сведений и мастерского пера, иногда с желчью опытного журналиста. Его много статей неподписанных, и я забыл, как он называл себя. Это можно отыскать. Над кем он пустился потешаться, так тому житье плохое! Как человек — сердца необыкновенно

мягкого и доброго, не Гарпагон Рубини. К Листу всякий день приходят толпы бедных, и артистов и просто нищих, и он их щедро оделяет... На его имя во вторник в немецкой кирхе собрали, кажется, уже 10 тысяч, а он только что сыграл немного на органах. В этом особенного быть ничего не может: в духовной музыке не то, что в нашей, — чертобесия нет! Он так добр, что, если бы его не удерживали, он о себе забыл бы, наверное. Одного моего слова было достаточно, чтобы он играл в бенефис Усачева, который по его милости сделал то, чего никогда и не думал[18]. А, кажется, Мочалов и пьян не был! Быстроту его соображения музыкального я видел на опыте. Ему хотелось иметь несколько моих напечатанных пьес. У меня их немного — не потому, что недостает что печатать, а потому, что их никто не покупает и не стоит печатать. А что и напечатают, то большую часть отсылают в Лейпциг! Но это стороннее дело! Я привез к нему несколько собранных моих песен, между прочим и мой Колокольчик и мою Цыганскую песню, о чем он никогда и не слыхивал. Он сел за фортепьяны и начал играть и певческую партию и аккомпанемент с такой верностью идее, что меня изумило! Не удовольствовался он аккомпанементом легким — начал приделывать свой, да какой! Любой концертант пальцы переломает, да года два будет изучивать к своему концерту!..»[19]

Нет сомнения, что Лист в то время познакомился не только с песнями Верстовского, но с рядом его произведений в других жанрах; ему не могло не импонировать настойчивое стремление Верстовского к народности, интерес его к старинным поэтическим образам, демократизм музыкального языка, борьба с "непререкаемыми авторитетами", национальная самобытность стиля. Однако мы не располагаем достоверными сведениями, которые позволили бы нам точно определить отношение Листа к творчеству этого выдающегося русского композитора.

С Варламовым Лист сблизился, пожалуй, еще больше, чем с Верстовским; их краткой дружбе не препятствовали никакие официальные отношения. Современники свидетельствуют, что пение Варламова и романсы последнего неизменно приводили Листа в восторг и что Лист часто запросто бывал в доме у Варламова[20]. По-видимому, в романсах и песнях Варламова Листа особенно привлекала мелодика широкого русского песенного склада, движущаяся легко, естественно и непринужденно, эмоционально искренняя, проникнутая теплым чувством музыка. К сожалению, Лист не оставил нам ни одной транскрипции романсов или песен Варламова: даже всемирно известный "Красный сарафан" прошел мимо его творческого внимания.

Зато Лист мастерски обработал в нескольких вариантах произведение другого московского ("опального") композитора, пребывавшего в 1837—1842 годах в Москве в полулегальной командировке, а в 1842 году высланного по повелению Николая I в Коломну. Это песня "Соловей" Алябьева, написанная на слова Дельвига и получившая исключительную популярность в быту, на концертной эстраде, в опере (как вставной номер), песня, обошедшая все страны мира.

Мелодия "Соловья" подвергалась бесчисленным виртуозным обработкам — вокальным и инструментальным; транскрипция Листа, несомненно, занимает среди них одно из первых мест; она во многом способствовала широкой славе этой песни. Алябьев, который лично так и не познакомился с Листом, высоко оценил переложение Листа. 20 августа 1842 года он писал нотоиздателю М. Бернарду: «Я имел честь получить Ваше любезное письмо с пятью экземплярами „Соловья" в транскрипции г-на Листа; я очень польщен, что мой романс мог заинтересовать такого знаменитого автора, как г-н Лист, музыка его восхитительна» (см. 516, *28*)[21].

Интерес, проявленный Листом к "Соловью" Алябьева, не был, конечно, случайным. Помимо высоких музыкальных достоинств мелодии песни (вспомним, например, что Чайковский не мог ее слушать "без слез"), она принадлежала к той группе "русских песен" Алябьева, которые были в большей или меньшей степени близки к народным (крестьянским и городским) образцам. А к народному творчеству, в частности к русскому фольклору, Лист всегда относился с вниманием и любовью; он считал, как и многие русские музыканты, что нигде характер народа не выявляется так явственно и полно, как в его музыке[22].

Известно, например, что самым большим удовольствием Листа во время его пребывания в России было слушание русских народных песен. Ему их играли и пели и в домашней обстановке, и в специальных концертах, и на торжественных приемах, устраиваемых в его честь. "Равнодушно внимал он, — описывает современник одного из подобных приемов в Москве, — известным увертюрам, которые разыгрывает сам лучше, чем все оркестры мира; но когда раздались русские песни, он весь превратился во внимание. Бил такт, вторил им жестами; *Не белы-то снеги* показались ему слишком печальны, но зато плясовая песня мешала ему спокойно сидеть на стуле... Музыкальная натура его сказывалась при каждом новом звуке..." (см. 831, *322*).

Русские песни, как и венгерские, Листу приходилось слушать преимущественно в исполнении цыган; это еще более возбуждало его интерес к ним, так как к цыганскому исполнению он с детства привык и всегда питал к нему пристрастие[23]. Русские цыганские хоры, особенно московский (под управлением Ильи Соколова), приводили его в восхищение; каждую свободную минуту использовал он для того, чтобы еще лучше познакомиться с их своеобразным искусством. Почти все современники отмечают эту "страсть" Листа. Пишут об этом в своих воспоминаниях А. В. Мещерский (686, 1, *112—113*) и И. А. Арсеньев (522, *576—578*)[24]; сообщает об этом, как мы уже видели выше, А. Н. Верстовский. Упоминает об этом в своем дневнике и молодой Герцен (запись от 1 мая 1843 года): "Вчера дикий концерт цыган. Для Листа это было ново, и он увлекся. Музыка цыган, их пение не есть просто пение, а драма, в которой солист увлекает хор — безгранично и буйно" (593, 3, *109*; см. также 595, 2, *279*).

Не нужно, конечно, забывать, что в те времена исполнение цыганских хоров еще не выродилось в то ресторанно-бесшабашное пение, к которому оно свелось позднее. "Тогда еще, — вспоминает А. В. Мещерский, любитель цыганского пения, — цыгане не опошлились так, как теперь; они не отдавали себя, так сказать, в аренду содержателям загородных ресторанов, и поэтому не были вынуждены ежедневно ломать и тратить свежесть своих молодых голосов на повторение сотни раз, по требованию невежественных посетителей, пошлых романсов... Хотя я встречал тогда нередко людей, несочувственно относившихся к пению цыган и не признававших его прелести, но я до сих пор остаюсь при том мнении, что оно неподражаемо, и это мнение не мое личное, как дилетанта, а было подтверждено неоднократно такими музыкальными авторитетами, как, например, знаменитым Листом и многими другими. Упоминая об этом, я разумею пение не нынешних цыган, а знаменитых хоров прежнего времени (то есть тех хоров, которые слыхал Лист. — *Я. М.*). Их истинная виртуозность, если можно так выразиться, состояла в верном понимании и художественном выражении наших национальных русских и малороссийских мотивов. Сохраняя истинно народный, свойственный русским и малороссийским песням грустный или игривый характер, цыгане умели модулировать их по-своему и, ничего не изменяя в их наивности, с необыкновенным искусством выражали всю поэзию этих мелодий" (686, 1, *112—113*).

Возможно, что и "Соловья" Алябьева Лист впервые услыхал в цыганском исполнении, ибо эта песня тогда с огромным успехом исполнялась знаменитой цыганкой Танюшей, той самой Танюшей, пением которой восхищался сам Пушкин (см. 691, 3, *4, 136—142*). Во всяком случае, транскрипция "Соловья" была издана Листом вместе с транскрипцией песни П. П. Булахова "Ты не поверишь, как ты мила", которую Лист, несомненно, слышал у цыган. Эта песня Булахова, которая у Листа прямо называется "Цыганской песней", была в свое время чрезвычайно популярна; она упрочилась не только в репертуаре "цыганского пения", но и перешла в городской быт; ее распевали в самых разных кругах русского общества наряду с другими песнями городского происхождения. Транскрипция песни "Ты не поверишь, как ты мила", как и транскрипция "Соловья", сделана Листом исключительно тонко, с превосходным мастерством и использованием всех средств инструмента. Сам Лист, по-видимому, так и не узнал, что эта песня принадлежит перу московского композитора и вокального педагога П. П. Булахова. Он считал ее просто "Цыганской песней", сложившейся в процессе городского музицирования[25]. С цыганским исполнением, вероятно, связана у Листа и такая пьеса, как "Воспоминание о России" ("Souvenir de

Russie"), представляющая собой обработку одноименной пьесы Ф. Давида. Несомненно проникнуты духом этого исполнения и его известные обработки двух украинских песен: "Ой, не ходи, Грицю" и "Віють вітри, віють буйні", возникшие в 1847 году. Первая песня обработана им в виде фантазии и названа "Украинской балладой" ("Думкой"); вторая — сделана в плане свободной поэтической импровизации (достаточно сказать, что народная песня имеет трехдольный размер, а Лист излагает ее в двухдольном) и названа "Жалобой" ("Complainte") с подзаголовком "Думка"[26].

Повышенный интерес к русской (и украинской) народной песне Лист сохранил и в последующие годы. Так, в 1864 году, во время музыкального фестиваля в Карлсруэ, он с огромной любовью говорил Ю. Арнольду о русских песнях: "У ваших народных песен такое богатство склада мелодического, гармонического и ритмического, какого нет ни у одного другого народа в Европе" (цит. по: 804, 3, 469). А когда в 70-х годах ему были присланы сборники русских народных песен, и в частности известный сборник Римского-Корсакова, он сразу же выразил свое удовлетворение. «Вы мне прислали... — писал он 11 марта 1878 года из Будапешта нотоиздателю В. В. Бесселю, — „Народные русские песни, собранные Н. Римским-Корсаковым", которого я глубоко уважаю и которому симпатизирую. Скажем откровенно: народная русская музыка не может быть более прочувствована и лучше понята, чем Римским-Корсаковым. Он записывал народные песни с редким пониманием, а его гармонизацию и аккомпанементы я нахожу изумительно однородными и соответствующими (adéquates) песням» (156а, II, *264*; см. также 632).

Незадолго до смерти Лист сам обрабатывает одну русскую народную песню и под названием "На прощание" посвящает ее своему любимому русскому ученику А. И. Зилоти. Песня, положенная Листом в основу этой пьесы, по-видимому, является одним из вариантов известной русской народной песни "Уж ты степь ли моя, степь Моздокская". Скупыми, приглушенными средствами, но очень выразительно излагает Лист мелодию песни; предчувствуя близкую смерть, он словно прощается с любимым русским искусством[27].

*

Во время своего первого пребывания в России Лист познакомился с двумя молодыми русскими музыкантами, которые впоследствии находились с ним в весьма близких, хотя и разных по характеру, отношениях. Этими молодыми музыкантами, восторженно откликнувшимися на первые же концертные выступления Листа, были Серов и Стасов; оба они состояли с Листом в переписке и не раз виделись с ним лично.

Взаимоотношения Листа и Серова сложились следующим образом. В 1847 году Серов, будучи чиновником симферопольской уголовной палаты, обратился к Листу, концертировавшему тогда на юге России, с просьбой просмотреть сделанное им, Серовым, переложение увертюры "Кориолан" Бетховена и сообщить свое мнение об этом переложении. Вместе с письмом Серов отправил Листу и указанное переложение. Лист ответил Серову из Елисаветграда, накануне своего последнего концерта: «Я Вам очень благодарен, — писал он тогда, — за любезное воспоминание, которое Вы обо мне сохранили со времени нашего свидания в Петербурге, и прошу тысячу раз извинить меня, что я так долго не отвечал на Ваше столь милое и интересное письмо. Музыкальные мнения, излагаемые Вами, совершенно тождественны с моими и уже давно живут у меня в голове, и потому я о них не буду здесь распространяться. Самое большее, что найдется один, только один пункт, в котором наши взгляды заметно расходятся, но этот пункт — не что иное, как моя скромная особа. Вы видите, что я нахожусь в весьма затруднительном положении и выйду из него самым простым способом: искренне поблагодарив Вас за Ваше слишком лестное мнение, которое Вы составили обо мне.

Увертюра „Кориолан" — одно из тех необыкновенных произведений sui generis [в своем роде] с монументальным фундаментом (carré par la base), у которых нет ни пре-

дыдущего, ни последующего в числе произведений подобного же рода. Помните ли Вы начало Шекспирова „Кориолана" (сцена 1, акт I)? Это единственный pendant, который я ему нахожу между созданиями человеческого гения. Прочтите снова эту сцену и сравните, поразмыслив, обе вещи. Вы достойны этих высоких наслаждений искусства по горячей ревности, с которой ему служите. Ваше фортепианное переложение увертюры „Кориолан" делает величайшую честь Вашей художественной совести и свидетельствует о редкой и терпеливой способности, необходимой для того, чтобы хорошо выполнять подобные задачи» (156, I, *65—66*).

Несколько позднее, в 50-х годах, Серов снова послал Листу на отзыв сделанные им переложения, на этот раз последних квартетов Бетховена. Лист одобрил эти переложения, сказав про некоторые из них, что "нельзя сделать лучше в подобном роде", и известил Серова (письмом от 8 января 1858 года), что отправил его переложения к Шотту, рекомендуя их издать. Но издание это, к сожалению, почему-то не было осуществлено (ibid., *291—292, 267—268*; см. также 804, 3, *463—464*).

Лист разделял и горячо одобрял многие критические взгляды Серова. В частности, в той полемике, которая завязалась между Серовым и Улыбышевым по поводу Бетховена, он решительно стал на сторону Серова. Статья "Улыбышев и Серов", опубликованная Листом в 1858 году, красноречиво свидетельствует об этом; в ней Лист присоединил и свой голос протеста против уничтожения Бетховена Улыбышевым[28].

Летом 1858 года Серов гостил у Листа в Веймаре и еще больше сблизился с великим венгерским музыкантом. Но характерно, что сближение Листа с Серовым происходило скорее на почве общеэстетической и исполнительской, а не творческой. Так, Серов сходится с Листом в целом ряде воззрений на искусство, нередко цитирует его афористические суждения в своих письмах и разговорах[29]. Особенно восхищается он исполнительским искусством Листа, которое находит недосягаемо высоким. «Лист, — пишет он в своих „Письмах из-за границы", — все тот же, и тот же титан, гигант, перед которым все прочие игроки на фортепиано обращаются в пигмеев. Что значит сила божьей коровки перед силой льва или рост былинки перед кедром ливанским! Преувеличения здесь нет». По поводу исполнения сонаты ор. 106 Бетховена Серов замечает: "Исполнение было равно созданию, раздавливающему все бывшие до того сонаты. Какими словами описать эту колоссальность мысли и выражения! Лист играл особенно вдохновенно в этот раз. В *adagio* — пел на клавишах, будто осененный небесным наитием, будто свидетель каких-то загробных таинств. Сам был растроган и нас всех привел в слезы... Для таких минут можно пешком пройти из Петербурга в Веймар!" (788, 2, *1005*)[30]. Но само творчество Листа, по-видимому, не вызывает у Серова столь бурного восторга. Он или умалчивает о произведениях Листа, обещая "поговорить об этих вещах в своем месте", или говорит о них сравнительно мало и в иных тонах, чем об исполнительском искусстве Листа[31].

Впоследствии Серов стал вообще скептически относиться к Листу как к композитору, о чем с неодобрением писал в свое время Стасов. Возможно, что подобное отношение Серова в позднейшие годы к творческим достижениям Листа отчасти было вызвано тем, что сам Лист, при всем своем дружелюбии и доброжелательности, ценил далеко не все оригинальные сочинения Серова. В письме к Ленцу от 29 июня 1866 года Лист прямо писал об этом: «Я охотно аплодирую произведениям Серова и не могу себе объяснить, — почему это вздумалось ему сердиться на меня. Единственная моя вина в отношении его состоит в искренности заявления, на которое сам он вызвал меня. После того, как я прочел его „Юдифь", он спросил меня, — может ли эта партитура иметь какие-либо шансы на успех в Германии? „Никаких!" — ответил я. Так как это ему, видимо, не понравилось, я счел своим долгом предупредить его, что, настаивая на отсылке „Юдифи" для странствий (по театрам), он подвергает себя многим неприятностям, неизбежно ведущим к самому злокачественному ф и а с к о. Если я ошибся, то, конечно, вполне добросовестно, и подобную ошибку я признал бы с искренним удовольствием» (746, *45*).

Еще более резко высказал свои мысли Лист в письме к К. Витгенштейн от 30 августа 1864 года: «Среди присутствовавших на концертах и на репетициях назову еще Серова, который крепко недоволен на меня за мою откровенность насчет его оперы „Юдифь", — с которой я ему посоветовал поступить так, как поступила Юдифь с Олоферном! Представьте, Серов воображает, что он русский Вагнер!!" (158, IV, *38*)[32].

Как бы то ни было, но в последние годы жизни Серова в отношениях между русским музыкантом и Листом наступило явное охлаждение. Серов Листу больше не писал и к творческим опытам его не проявлял большого интереса.

Иначе сложились взаимоотношения Листа и Стасова. С годами их дружба, возникшая не сразу, крепла, ширилась; она сохранилась до самых последних дней Листа. В лице Стасова Лист нашел самого талантливого и самого убежденного пропагандиста новой программной музыки, единомышленника по основным творческим вопросам. Ни один из русских музыкантов и критиков не писал о Листе так много, так хорошо и так удивительно верно, как Стасов. Многие стороны деятельности Листа получили освещение в трудах Стасова. Стасов отлично понимал, к е м является Лист для русской музыки. Лист был ему бесконечно дорог не только потому, что он был гениальным новатором, обогатившим жанр программной музыки, и не только потому, что он был передовым бойцом в жестокой схватке с музыкальным формализмом, но еще и потому, что он был одним из первых музыкантов Запада, признавших мировое значение русской музыкальной школы начиная с основателя ее — Глинки. Вот почему с такой непримиримостью относился Стасов ко всяким недоброжелательным суждениям о Листе, к недобросовестной оценке его творческих достижений. А такие суждения о Листе имели место как среди высокопоставленных придворных кругов русского общества, так и среди некоторых русских литераторов и музыкантов. Мы уже отмечали выше своеобразную позицию Булгарина и Сенковского, которые восхваляли Листа, но таким образом, что эти восхваления подчас переходили в хулу. Булгарин считал, например, что успехом своим Лист в значительной степени обязан женщинам, что Лист не смог до конца тронуть сердца русских и т. п. Ничего не смысля в музыке, он все же пытался в выражениях пошлых и претенциозных критиковать Листа за интерпретацию произведений Шопена. Это бесило Стасова. Он никак не мог примириться с тем, что "вполне невежественный Булгарин решил, что т а к и что н е т а к играл Лист", что Булгарин «смел публично обвинять гениального музыканта в том, что он „не дал себе труда понять" такую-то композицию». "Каково! — восклицал Стасов. — И никто на такую дерзость и невежество не возражал" (801, 3, *416*)[33].

Сенковский, человек высокообразованный, по-своему любивший и ценивший музыку, в этом отношении не очень-то отставал от Булгарина. Хваля Листа, он скрытым образом умудрялся порицать его. Да, писал Сенковский, Лист и велик, и гениален, и несравним, и прочее, но в нем отсутствует главное: в нем нет "души", "чувства"; он пианист "умный", "искусный", обладающий "неслыханным мастерством", но не "поэтичный"[34].

Однако этими двумя литераторами вовсе не ограничивался лагерь людей, не сумевших или не пожелавших оценить по достоинству Листа и его искусство. Достаточно указать, например, на Кукольника и Афанасьева или на музыкального критика и педагога Дамке, чтобы понять данное обстоятельство. Кукольник, еще до приезда Листа в Россию, писал о нем как об одном из техников фортепианной игры, и не больше. "...Тальберг и Лист, — поучал он, — не удивили мира". Этого смехотворного мнения не изменил он и впоследствии, допуская на пианистический Парнас только одного молодого пианиста — Дрейшока (см. 654, *19—27*). Афанасьев, сам исполнитель и композитор, писал о Листе еще более непостижимые вещи. Кто, например, поверит Афанасьеву, что "Лист путал [в своих московских концертах] напропалую и в чужих и в собственных сочинениях" или что он по преимуществу занимался "кутежами и волокитством"? Разве не ясно, что в этих отзывах сквозит плохо скрытое недоброжелательство? (см. 531, *36, 263*)[35]. А Дамке в своем узколобом филистерстве шел еще дальше и писал статьи, в которых стремился всеми дозволенными и не-

дозволенными средствами опорочить то новое направление в искусстве, которое породил Лист[36].

Подобные суждения о Листе, свидетельствующие о наличии в русской музыкальной культуре различных по своей направленности течений, естественно вызывали у Стасова чувство неприязни, а порой и негодования, как впоследствии вызывали у него мнения мелкотравчатых противников "Могучей кучки", пытавшихся унизить и оклеветать Листа. Вот, например, весьма красочное описание Стасовым беседы с одним из таких противников "новой русской школы": «Стали его расспрашивать про „музыкальные дела" их болванской партии, а потом пустились рассказывать ему про Глазуна в Веймаре и про Листа — на, мол, сам съешь, да и приятелям поди расскажи! Но баранья морда только мерзким манером скорчилась и целых полчаса старалась уверить нас, что Лист теперь „ничего", и верить ему ни в чем нельзя (все только учтивости фальшивые!!) и выжил-то он из ума, и ничего более не значат все его слова. Мы ему говорим: отчего же Лист не говорит ни про кого других в Европе то, что он говорит п р о н а ш у школу, про Балакирева, Римлянина, Бородина, Глазуна и т. д.? Но, разумеется, все это не действовало! Мы так этого бледного дурака и бросили...» (728, *129*).

Противники "новой русской школы" не ошиблись в выборе мишени для своих нападок и насмешек. Лист действительно был страстным почитателем и неутомимым пропагандистом произведений композиторов этой школы. Он считал их произведения "мастерскими", "заслуживающими внимания, известности и успеха" как "по богатству и оригинальности мыслей", так "и по мастерству формы". Он открыто заявлял, что никогда не откажется "от распространения замечательных произведений новой русской школы... Их успех идет crescendo, несмотря на установившееся предубеждение против русской музыки. Не какие-нибудь личные особенности моего вкуса заставляют меня ее пропагандировать, а простое чувство справедливости и мое убеждение в действительной ценности и высоком качестве этих произведений" (156а, II, *186*)[37]. Естественно, что и взаимоотношения его с представителями этой школы — Балакиревым, Мусоргским, Бородиным, Римским-Корсаковым, Кюи — носили особо теплый, сердечный характер.

С Балакиревым Лист не был знаком лично. Но уже в середине 60-х годов он познакомился с его творчеством. Первым произведением Балакирева, которое узнал Лист, по-видимому, была увертюра "Король Лир", исполнявшаяся в 1865 году в Дессау. Затем Лист познакомился с одним из крупнейших фортепианных произведений русской музыки — восточной фантазией "Исламей". Он сразу же высоко оценил и полюбил это произведение; по словам его современников, оно никогда не сходило с пюпитра его рояля, и он часто давал его играть своим ученикам (см. 553, *28—29*). Когда Балакирев, собираясь посвятить Листу свою симфоническую поэму "Тамара", поставил его об этом в известность, Лист отвечал, глубоко растроганный: «Многоуважаемый, дорогой товарищ! Моя симпатия и мое восхищение к Вашим сочинениям известны. Когда мои юные ученики желают сделать мне удовольствие, они играют мне те или другие сочинения Ваши и Ваших доблестных друзей... Их заслуги будут все более и более признаваемы, а их имена знамениты. Я с благодарностью принимаю честь посвящения мне Вашей симфонической поэмы „Тамара", которую надеюсь будущим летом услыхать в большом оркестре. Когда выйдет в свет четырехручное переложение, сделайте одолжение, пришлите мне экземпляр... Примите, дорогой собрат, выражение моих чувств высокого уважения и сердечной преданности» (письмо от 21 октября 1884 г. — 156а, II, *370*). Лист не упускал ни одной возможности, чтобы высказать свое благожелательное отношение к сочинениям Балакирева (см. ibid., II, *176*, *375* u. a.; 158, VII, *260—261*).

Балакирев в свою очередь относился к Листу с огромной любовью и уважением. В концертах основанной им "Бесплатной музыкальной школы" оригинальные произведения Листа, дотоле почти не известные русской публике, стали часто появляться в программах[38]. Балакирев призывал членов "Могучей кучки" внимательно изучать творческий опыт Листа. Он же явился одним из инициаторов приглашения Листа в

Петербург в 1886 году, которое, к сожалению, так и не удалось осуществить. Вот что, например, писал он С. Ментер, через которую велись переговоры с Листом: "Я чрезвычайно рад, что приезд нашего дорогого Листа в Петербург отложен до осени[39], так как при этом условии мы будем иметь достаточно времени, чтобы подготовить прием, подобающий этому гениальному и высокой души человеку, которого я заочно обожаю" (цит. по: 820, *334*). Предвидя затруднения, которые могли возникнуть в связи с организацией чествования Листа, Балакирев излагает далее в письме те факты жизни Листа, которые, по его мнению, необходимо было сообщить русским правительственным кругам: «...ему (т. е. Листу. — *Я. М.*) привелось впервые приехать в Петербург как раз в то время, когда 2-я опера Глинки — „Руслан и Людмила" — только что начала даваться (в 40-х годах), и с 1-го раза этот chef-d'oeuvre не понравился ни публике, ни императору Николаю, брат которого, Великий князь Михаил, говорил, что, покуда дают эту оперу, он будет посылать на нее своих провинившихся офицеров вместо гауптвахты. Неуспех был полный, Глинка пришел в отчаяние и перестал бывать в обществе. Лист все это видел, понял и сделал что мог для поддержки нашего Глинки. В концертах своих он играл только что сделанную им мастерскую транскрипцию на Марш Черномора из этой оперы (Tscherkessen-Marsch), а бывая в обществе, он делал такие отзывы о Глинке, что его стали всюду приглашать и показывать ему высокое уважение в угоду Листу. Это засвидетельствовано Глинкой в его собственных мемуарах.

Нынешние русские композиторы если имеют какую-либо известность в Европе, то всецело обязаны этим Листу, который первый обратил на них внимание и взял их под свое высокое покровительство, благодаря чему на музыкальных германских фестивалях стали исполняться симфонии Бородина, Римского-Корсакова, Глазунова, а в Бельгии дан был ряд русских концертов, составленных из сочинений Бородина, Мусоргского, Кюи и других, а также поставлена на сцену опера Кюи „Кавказский пленник". Все это могло произойти только вследствие упорной пропаганды, идущей от самого Листа, горячо полюбившего новую русскую музыку».

Перечисленных факторов, по мнению Балакирева, вполне достаточно для того, чтобы русские правительственные круги, "познакомившись с ними, приняли к сердцу чествование этого гениального человека, который, помимо бессмертных заслуг своих для музыки вообще, играет важную роль в истории и нашей музыки в отношении поддержки ее и распространения в Европе" (там же, *334—335*)[40].

Смерть Листа помешала осуществлению планов, лелеемых Балакиревым и его друзьями. Одного-двух месяцев не дожил великий венгерский художник до предполагавшейся поездки в Петербург.

Получив сообщение о смерти Листа, Балакирев писал Л. И. Шестаковой: "Известие о кончине Листа, хотя и не могло быть неожиданным, однако очень поразило меня. Теперь мы остались совершенно одиноки и наши произведения уже не будут более исполняться на германских фестивалях. Кончено!.. Чрезвычайно благодарен вам за присланные вчера газетные вырезки о его похоронах. Я очень желал знать, как они проходили, и вы как бы угадали мое сердечное желание. Так как, по-видимому, и (весьма вероятно), предстоит вторичное погребение его на родине — в Венгрии, то при этом случае следовало бы снарядить депутата от н а с, т. е. н а ш е г о к р у ж к а, и послать хороший серебряный венок на его могилу с нашими фамилиями и с русскими надписями". "Лист, — замечает Балакирев, — был последний гениальный человек из той благородной плеяды, к которой принадлежали Шопен, Шуман и Глинка..." (там же, *336—337*)[41].

Отношение к творчеству Листа не изменилось у Балакирева до конца жизни. Балакирев с редкой настойчивостью продолжал свою борьбу за Листа-композитора, доказывая и словом и делом, что Лист был не просто виртуозом-пианистом, а в е л и ч а й ш и м т в о р ц о м, пролагателем новых путей в музыкальном искусстве. Так, в одном из своих писем (от 17/30 июня 1900 года) к чешскому музыкальному общественному деятелю и критику Болеславу Каленскому Балакирев пишет: "Вы... совсем не знаете Листа, считая его только виртуозом и не подозревая, что он, г л у б о к о

затронувший в своей музыке совсем новые сферы, о которых другим и во сне не грезилось, представляет из себя композитора гениального[42]. В том же письме Балакирев дает исключительно высокую оценку фортепианной пьесе Листа "Il Pensieroso" и сравнивает Листа с Бетховеном. «Посмотрите, — пишет он Каленскому, — его „Il Pens[i]eroso", написанное под вдохновением известной статуи Микель-Анджело над могилами Медичи во Флоренции. Как много в ней глубины!.. Если б Лист, написав эти только две странички, умер, не сделав ничего другого, то и тогда следовало бы назвать его Бетховеном наших дней».

С Мусоргским и Римским-Корсаковым Лист также не был знаком лично, но многие их произведения хорошо знал и высоко ценил. Известно, например, что "Детская" Мусоргского, присланная Листу Бесселем, произвела на него столь сильное впечатление, что он хотел переложить ее для фортепиано, а одно из своих новых сочинений посвятить автору. Мусоргский, глубоко тронутый и не менее удивленный таким вниманием Листа, в письме к В. В. Стасову от 23 июля 1873 года писал: «Брат Бесселя, находившегося не раз у Листа в Веймаре, нарочно остановил извозчика и подбежал сообщить мне, что Лист восторженно относится к русской музыке последнего времени и, между прочим, объявил В. Бесселю, что „Детская" его до такой степени расшевелила, что он полюбил автора и желает посвятить ему „une bluette". Если правда, а не чересчурное увлечение, то Лист меня поражает вдохновенностью своего таланта, это неимоверно! Глуп я или нет в музыке, но в „Детской", кажется, не глуп, потому что понимание детей и взгляд на них как на людей с своеобразным мирком, а не как на забавных кукол не должны бы рекомендовать автора с глупой стороны. Все это, быть может, и так; но я никогда не думал, чтоб Лист, за небольшими исключениями, избирающий колоссальные сюжеты, мог серьезно понять и оценить „Детскую", а главное, восторгаться ею: ведь все же дети-то в ней россияне, с сильным местным запашком. Что же скажет Лист или что подумает, когда увидит „Бориса" в фортепьянном изложении хотя бы. Словом, если событие достоверно, то счастлива русская музыка, встретившая такое сочувствие в таком тузе, как Лист. Не об одном себе помышляю, а о том, что (мне передал тот же брат Бесселя) Лист не перестает говорить о русских музыкальных деятелях и перечитывает подчас их сочинения» (698, *101—102*). И тут же Мусоргский поверяет Стасову свою заветную мысль: непременно повидаться с Листом и побеседовать с ним по самым животрепещущим вопросам искусства: "Дай Бог пожить ему побольше, и авось, когда можно будет, скатаюсь к нему в Европу и потешу новостями, но только с Вами, généralissime, а не иначе. Теперь же мне суждено вянуть и киснуть в халдейщине, истрачивать труд и время на такое дело, которое без меня бы еще лучше сделали. Суждено сознавать всю бесплодность и ненужность моего труда по лесной части и, несмотря на это сознание, трудиться по лесной части. Жутко! Быть может, сколько новых миров открылось бы в беседах с Листом, во сколько неизведанных уголков заглянули бы мы с ним; а Лист по натуре смел и не лишен отваги и с рекомендацией, которая уже сделалась сама собой, вероятно, не затруднился бы сделать с нами экскурсию в новые страны" (там же, *102*)[43]. Через некоторое время Мусоргский снова писал Стасову, который продолжал звать своего товарища за границу для свидания с Листом: «Вот что приходится отвечать русскому музыканту, дорогой Вы мой généralissime. Отказываться от заветного, от самой жизненной жизни, корпеть над дрянью. Ужас! потому что правда. Горячий Ваш зов меня толкнул было на прощанье с вицмундиром, но штука в том, что не хватило духу подсидеть моего приятеля и шефа, больного глазами, — это было бы бесчеловечно и скверно. Если он помог мне, то и я ему помочь должен — иначе дрябло.

А что бы сказало свидание с Листом, сколько бы дел хороших поделалось! Нет, надо искать другого пункта, по мере сил и способностей, для добывания насущного; надо спасти волков и овец, если это возможно. Вы увидите Листа, я готов был бы просить Вас, дорогой мой, передать от меня записочку, но опять скверно становится: что ж ему в этой записочке — во-первых, и имею ли я право так поступить — во-

вторых и последних. Молчание и молчание: словно траппист какой. Впрочем, я верю в звезду; не может быть, чтобы когда-либо не узрел я мужей европейских. Если же не придется — стерпим, и это стерпим, как и теперь делаем. Вам, дорогой мой, не все можно сказать, ну да скажу — благо „даль расстоянья" спасает. Предложение Ваше, капитальное, как Вы сами, ехать к Вам для поездки к Листу, гарантия по карманной части, Вами устроенная для этой цели, — все рухнуло, и нет выхода. Только одно богатое, живое впечатление остается от Вашей комбинации, живое до того, что я как будто вижу Листа, слышу его, веду с ним и с Вами беседу. Это не мечтание, не беспардонная фраза. Настолько еще есть живой силы, чтобы поднять в себе могучий образ художника-европейца, зашевелить мозгами на все сделанное этим художником и в один миг стать перед ним, смотреть и слушать его. Без Вас, быть может, я никогда бы так не окинулся на Листа, не всмотрелся в него п о п р и с т а л ь н е е. А такое смотрение ужасно важно: я з н а ю, к а к э т о в а ж н о, особенно после того, что он все-таки узнал меня, как сообщал Бессель-frère, хотя и не вполне узнал. Вот что я хотел сказать Вам, дорогой мой. Называйте это платоническим делом, но суть в том, что мозги встряхнуты, а для россиянина это всегда полезно, потому что россиянин (какой бы там ни был) уподобляется питерскому извозчику, с особенным смаком усыпающему как раз в то время, когда везет пассажира. Ну и спасибо Вам, конечно. А по возвращении н е п р о ш у В а с н е н а п о м и н а т ь м н е, что я не попал к Листу; напротив, прошу больше и чаще напоминать: иногда мерзкое чувство дает хорошие результаты, и г а д л и в о с т ь в этом разе спасительна: пусть коробит от моего служебного вицмундира» (там же, *115—117*).

Из этих писем достаточно ясно видны и замечательные душевные качества Мусоргского, и то, как тяжело было ему отказываться от личного знакомства с Листом, и то, как много ожидал он от этого знакомства. В своем стремлении "к новым берегам" Мусоргский закономерно обращал свои взоры к "смелому европейцу" Листу; общность их художественных интересов не подлежит сомнению.

Мусоргскому принадлежит одна из лучших характеристик листовской "Пляски смерти"; характеристика эта содержится в уже цитированном выше письме к В. В. Стасову от 23 июля 1873 года: «Мистическая картина „Пляски смерти" на церковной теме "Божьего гнева" в форме вариаций могла родиться из головы смелого европейца Листа (Серов не понимал этого), и этот смелый европеец доказал художественное сродство фортепиано с оркестром именно в „Пляске смерти". По простоте закваски, т. е. вариации и, по-видимому, ничего больше, я сравню „Бурлаков" Репина: группа портретов и тоже, по-видимому, ничего больше» (там же, *102—103*)[44].

С не меньшим вниманием и сочувствием относился Лист к творчеству Римского-Корсакова; он хорошо знал и ценил "Садко", "Майскую ночь", "Снегурочку", "Антара" и другие произведения. В письме к музыкальному издателю Ратеру, приславшему ему, между прочим, "Колыбельную" Римского-Корсакова, он писал: "...Римского-Корсакова я очень высоко ставлю; его сочинения так необычны и отличаются редким совершенством" (156a, II, *365*)[45]. А самому Римскому-Корсакову, в ответ на вопросы насчет предполагавшегося исполнения "Торжественного погребения Тассо", он не забывает добавить в письме от [27] октября 1879 года: "...мы ведь друг друга понимаем, и Ваши произведения мне очень симпатичны" (158a, VIII, *358*)[46]. В знак признательности Римский-Корсаков посвятил Листу свой концерт для фортепиано с оркестром, написанный в 1882 году[47].

С двумя другими членами "Могучей кучки" — Бородиным и Кюи — Лист был знаком лично и неоднократно встречался. Особенно теплыми и сердечными были его взаимоотношения с Бородиным, столь трогательно и талантливо описанные самим Бородиным[48]. Их встрече предшествовало "заочное музыкальное знакомство"; Бородин восхищался произведениями Листа еще в 60-х годах[49], Лист достаточно хорошо узнал произведения своего русского коллеги в середине 70-х годов. Во всяком случае уже летом 1876 года Лист писал Бесселю, что к сочинениям Бородина он "вновь выс-

казывает живой интерес", а Кюи, навестившего его в то время в Веймаре, он говорил об исключительной силе, яркости и самобытности дарования Бородина (см. 657)[50].

Впервые Бородин увидел Листа в июле 1877 года. В своих письмах к жене, переработанных впоследствии в "Воспоминания о Листе", он красочно и остроумно рассказывает о том, как он разыскивал в Веймаре Листа ("Вообрази курьез: — кого ни спрошу — никто не знает, где живет Лист"), как оберкельнер одного отеля — "с графской физиономией, английским прибором и толстым золотым перстнем" — смерил его "своим оловянным взглядом, не одобрил" и на вопрос, не знает ли он, где живет Лист, процедил сквозь зубы: "bedauere sehr" ["весьма сожалею"] (550, *4;* см. также 556, 2 и 3)[51]. "Я, — продолжает Бородин, — мысленно послал его к черту и отправился наудачу далее". После длительных поисков то в одном, то в другом направлении Бородин наконец набрел на две улицы, которые, как он пишет, "обе... вели к музыкальным знаменитостям: одна на кладбище, к покойному во всех отношениях Гуммелю, другая — в парк, к живому во всех отношениях Листу". Побродив еще по городу (так как был послеобеденный час отдыха), Бородин направился к Листу. «Не успел я отдать карточки, как вдруг перед носом, точно из земли, выросла в прихожей — длинная фигура в длинном черном сюртуке, с длинным носом, длинными седыми волосами. „Vous avez fait une belle symphonie" [„Вы сочинили прекрасную симфонию"] , — гаркнула фигура зычным голосом, а длинная рука протянулась ко мне. „Soyez le bienvenu!" [„Добро пожаловать!"] — и тут же, в коротких, но сильных выражениях, он успел высказать свое resumé относительно каждой из частей симфонии (речь шла о Первой симфонии Бородина. — *Я. М.*) и показать мне, насколько эта вещь ему нравится и хорошо знакома в подробности»[52].

Из разговора, который последовал затем, выяснилось, что Лист хорошо знает и высоко ценит творчество русских композиторов, возлагая на них большие надежды. Бородину он сказал: "Вы знаете Германию? Здесь пишут много; я тону в море музыки, которою меня заваливают, но Боже! до чего это все плоско (flach)! Ни одной свежей мысли! У вас же течет живая струя; рано или поздно (вернее, что поздно) она пробьет себе дорогу и у нас".

Когда Бородин пытался благодарить Листа за все эти добрые слова, тот "с досадою" перебил его: "...да я не комплименты Вам говорю. Я так стар, что мне не пристало говорить кому бы то ни было иначе, чем я думаю; меня за это здесь не любят, но не могу же я говорить, что пишут хорошие вещи, когда нахожу их плоскими, бездарными и безжизненными".

Бородин подробно описывает свое пребывание в Веймаре, разговоры с Листом, совместное музицирование. Особенно интересны те строки его воспоминаний, где он рисует занятия Листа с учениками (среди которых находилась русская пианистка В. Тиманова). "Лист, — рассказывает Бородин, — останавливал иногда учеников и учениц, садился сам, играл и показывал; делал разные замечания, большею частию полные юмора, остроумия и добродушия, вызывавшие обыкновенно добрый смех даже со стороны того, кому делали замечание. Он не сердился, не горячился; ученики не обижались... между ним и его учениками отношения какие-то патриархальные; ужасно простые, фамильярные и сердечные, нисколько не напоминающие обыкновенные, формальные отношения учеников к профессору; это скорей отношения детей к отцу или внучат к дедушке". «Нужно заметить, — продолжает Бородин, — что Лист никому ничего не задает сам, а предоставляет каждому выбирать что ему угодно. Впрочем, ученики всегда спрашивают предварительно: приготовить ли им такую-то или такую пьесу, потому что случается, что когда начнут играть что-нибудь не нравящееся ему, он остановит без церемонии и скажет: „Бросьте, что Вам за охота играть такую дребедень!" Собственно на технику, постановку пальцев и пр. он обращает ужасно мало внимания, а главным образом упирает на передачу выражения, экспрессию. Впрочем, за редкими исключениями, у него все ученики — владеющие уже хорошо техникою, хотя и играющие по разным системам. Собственно своей личной манеры Лист никому не навязывает. Кстати, об его игре: — вопреки всему, что я часто слышал о ней, меня поразила крайняя простота, трезвость, строгость исполнения;

полнейшее отсутствие вычурности, аффектации и всего бьющего только на внешний эффект. Темпы он берет умеренные, не гонит, не кипятится. Тем не менее энергии, страсти, увлечения, огня — у него бездна. Тон круглый, полный, сильный; ясность, богатство и разнообразие оттенков — изумительные».

И далее Бородин передает слова Листа, сказанные ему после ухода учеников: "А какой все это отличный народ, если бы Вы знали!.. и сколько здесь жизни"[53].

Во время пребывания Бородина в Веймаре Лист познакомился с некоторыми его романсами и Второй ("богатырской") симфонией, от которой пришел в восторг. Бородин рассказывает об исполнении этой симфонии (в четыре руки) Листом и его учеником Зарембским, а также о том тщательном критическом разборе симфонии, который Лист сделал в присутствии автора: "...Он перебрал мою симфонию по косточкам, останавливаясь с большим вниманием на различных подробностях гармонизации, голосоведения, формы и пр., которые он находил наиболее оригинальными, и я имел новый случай убедиться, с каким горячим интересом он относится к музыкальному делу вообще и к русскому в частности". И в заключение, растроганный подобным отношением Листа, говорит: "Трудно представить себе, насколько этот маститый старик молод духом, глубоко и широко смотрит на искусство; насколько в оценке художественных требований он опередил не только б[ольшую] ч[асть] своих сверстников, но и людей молодого поколения; насколько он жаден и чуток ко всему новому, свежему, жизненному; враг всего условного, ходячего, рутинного; чужд предубеждений, предрассудков и традиций — национальных, консерваторских и всяких иных.

Тем дороже мне было встретить его теплое сочувствие и слово одобрения, выраженное не в форме светской любезности или общих мест, но в виде простых, ясных, всегда мотивированных выводов из анализа вещи"[54].

Через три года после этой встречи, в письме от 3 сентября 1880 года, Лист писал (прослушав Первую симфонию в оркестровом исполнении) Бородину: «Инструментовка Вашей высокозамечательной симфонии сделана рукой мастера и превосходно соответствует сочинению. Для меня было серьезное наслаждение услышать ее на репетициях и на концерте „музыкального съезда" в Баден-Бадене. Лучшие знатоки и многочисленная публика аплодировали Вам» (158а, VIII, *372*). А в 1881 году, когда он снова увиделся с Бородиным (на этот раз в Магдебурге на музыкальном фестивале), он не мог удержаться от восторженных воспоминаний: "Mais, allons donc, restez chez moi, je suis enchanté de [vous] voir ici a Magdebourg; je regrette beaucoup de ne Vous avoir pas rencontré a Bade. Ah! Votre symphonie à eu un succés immense! Vous aviez du l' entendre a Bade, vous restiez content" ["Ну давайте, оставайтесь у меня, я в восторге, что вижу Вас здесь, в Магдебурге; мне очень жаль, что не встретил Вас в Бадене. О! Ваша симфония имела огромный успех! Вам следовало бы слышать ее в Бадене, вы ею остались бы довольны"] (727, 3, *168*). В не меньшее восхищение приводила Листа и посвященная ему симфоническая поэма "В Средней Азии". «Вот они — знаменитые „в е р б л ю д ы"», — так обычно говорил он, когда ему приходилось играть или слушать это произведение. Он называл еще симфоническую поэму Бородина "Степью", подчеркивая тем самым ее пейзажный характер и своеобразный колорит.

Бородин сам признавался, что ни от кого "во всю жизнь" он не слыхал столько хорошего по поводу своих произведений, сколько слыхал от Листа. И он знал, что это были не только слова. Ибо Лист немало сделал для того, чтобы Бородина услышали и оценили в Европе. Можно сказать без преувеличения, что в скромной комнате Листа, у того самого рояля Бехштейна, который, по описанию Бородина, порядком пострадал "от ретивых учеников", началась мировая слава великого русского композитора.

Годом раньше, чем с Бородиным, Лист (как мы уже отмечали выше) познакомился с Кюи. Опять-таки их личной встрече предшествовало "заочное музыкальное знакомство". Из произведений Кюи Лист уже в 1873 году знал оперу "Ратклиф", по поводу которой написал автору следующее письмо: «Это произведение мастера, заслуживающее внимания, известности и успеха столько же по богатству и оригинальности мысли, сколько и по мастерству формы. Убежденный, что все интеллигентные и доб-

росовестные музыканты будут того же мнения, я хотел бы прибавить какое-нибудь ручательство насчет исполнения Вашего „Ратклифа" в Германии. Оно бы и состоялось в Веймаре, если б я, как в прежние годы (с 1848 по 1859), занимал активную должность при театре; но со времени моего удаления я уже не имею возможности действовать решительно и должен ограничиваться одними указаниями, которым чаще противодействуют, чем следуют» (156а, II, *186*).

Свою первую встречу с Листом Кюи подробно описал в специальной корреспонденции, посланной в "С.-Петербургские ведомости". В этой корреспонденции он, между прочим, сообщал: "Игра Листа меня совершенно поразила своею необыкновенною простотою и глубиною чувства. Мягкость и нежность его туше необыкновенны; прозрачность, поэзия, воздушность игры — неслыханные, но все же, повторяю, более всего меня поразила простота, правда и глубина выражения. Действительно, его игра единственная в своем роде, ему одному свойственная. Что же касается его музыкальных мнений, то вот некоторые. В Германии в настоящее время нет выдающихся композиторов. Брамс, Рафф и другие — это все хорошие музыканты, у них есть хорошие произведения, но нового слова они не сказали, искусству движения не сообщили. У нас в России есть выдающиеся композиторы, сказавшие новое слово и сообщившие искусству движение" (657, № 205).

Вскоре, тем же летом 1876 года, Кюи вторично встретился с Листом в Байрейте, по случаю открытия театра Вагнера. Снова Кюи слышал игру Листа, и снова его в ней всего более поразили "простота, выразительность и небывалая воздушность исполнения, легкость пассажей, piano, о котором мы не имеем понятия" (там же, № 214).

Наконец, в 1880 году Кюи в третий раз видел Листа. При этой встрече Лист сыграл своему гостю известные "Парафразы" русских композиторов на детскую тему ("тати-тати"), а на другой день прислал ему со слугой специально сочиненную вариацию для "Парафраз" со следующей надписью: "Для помещения между 9—10 страницами напечатанного издания, после финала Кюи и как прелюдию к польке Бородина. Вариация для второго издания чудесного произведения Бородина, Кюи, Лядова и Римского-Корсакова. Преданный им. Ф. Лист. Веймар, 28 июля 1880 года"[55].

В 1883 году Кюи уведомил Листа о своем намерении посвятить ему фортепианную сюиту и в ответ получил от Листа следующее письмо: «Многоуважаемый друг! Во многих странах известно то высокое уважение, которое я питаю к Вашим сочинениям. Убежденный, что „Сюита" будет достойна Ваших прежних сочинений, я считаю за честь для себя ее посвящение и очень благодарю Вас за него. Ваш музыкальный стиль много выше всякой фразеологии. Вы не возделываете удобного и бесплодного поля общих мест... Без сомнения, для выражения идей и чувств необходима художественная ф о р м а: она должна быть законченная, гибкая, свободная, иногда энергичная, иногда грациозная, деликатная, порою даже утонченная или сложная, но всегда очищенная от старых остатков хилого ф о р м а л и з м а» (156а, II, *354—355*)[56].

Высказанное в этом письме превосходное суждение о необходимости единства содержания и формы в искусстве вряд ли все же может быть целиком и полностью отнесено к творчеству Кюи. Надо сказать прямо, что по отношению к творчеству Кюи Лист не был свободен от известной переоценки и готов был находить достоинства даже в наименее удачных произведениях этого композитора. Он выказал ему свое расположение и тем, что в 1885 году, уже будучи совсем больным, сделал фортепианное переложение его оркестровой "Тарантеллы". В письме к Кюи от 18 октября 1885 года он писал: «...Надеюсь, Вы не осудите некоторые мои отступления и прибавки к Вашей блестящей „тарантелле", которые я себе позволил с целью приспособить эту пьесу к требованиям виртуозности пианистов» (ibid., *382*). О том же самом сообщал Лист и в письме к Мерси д'Аржанто от 24 октября 1885 года: "...Надеюсь, Кюи не рассердится за варианты и дополнения, которые я себе позволил с целью более выдвинуть пианиста. В переложениях этого рода необходима известная свобода" (ibid., *383*). (О "Тарантелле" Кюи и об отдельных вариантах к ней имеется аналогичное упоминание в другом письме Листа к Мерси д'Аржанто, от 21 ноября 1885 года;

ibid., *386*.) "Тарантелла" Кюи явилась одной из последних работ Листа в области транскрипции.

Из русских композиторов, стоявших на иных творческих позициях и имевших серьезные расхождения с "кучкистами", Лист был хорошо знаком с Антоном Рубинштейном. Последний, как известно, подолгу жил у Листа в Веймаре и находился с ним на протяжении многих лет в оживленной переписке[57]. Оба великих пианиста, несомненно, уважали друг друга и интересовались обоюдно творческими и исполнительскими достижениями. Лист, например, всячески стремился помочь Рубинштейну в постановке его опер на европейской сцене и в исполнении его крупных симфонических произведений на концертной эстраде. Стараниями Листа опера Рубинштейна "Сибирские охотники" была поставлена в Веймаре, а симфония "Океан" исполнена в ряде городов Германии. Лист очень любил "Персидские песни" Рубинштейна и одну из них, вместе с романсом "Азра", переложил для фортепиано; он также интересовался работой Рубинштейна над ораторией "Потерянный рай", исполнил ее в Веймаре, не раз давал ему ценные творческие советы. Рубинштейн не только играл фортепианные сочинения Листа, но и дирижировал в России многими его симфоническими произведениями, в том числе такими, как "Прелюды", "Орфей", "Мазепа", "Праздничные звуки". Однако идейно-художественные расхождения между ними были не менее значительными, чем расхождения между Рубинштейном и кучкистами. То, что в творческой области нравилось Листу и выше всего им ценилось, подчас не нравилось Ант. Рубинштейну, и наоборот. Сам Рубинштейн уже в 50-е годы признавался одному своему другу: "Л и с т — это человек, о котором я должен был бы написать книгу, если бы захотел проанализировать его. Могу тебе только сказать, что это во всех отношениях личность, каких мало, — и как артист, и как человек, и как писатель. Он превосходно ведет себя в отношении меня и обещает мне полную удачу в моих планах, хотя мы совершенно расходимся по принципиальным пунктам его взглядов на музыку... он видит в В а г н е р е пророка будущего в опере, а в Б е р л и о з е — пророка будущего в области симфонии. Я признаю, что многому научился у него и что многие вещи прошли бы для меня незамеченными, если бы я его не знал и если бы мы не обменивались мыслями" (763, *33—34*). Впоследствии Рубинштейн, чрезвычайно высоко ставя Листа как пианиста, решительно отказывался признавать его творческий гений. Все новаторские устремления Листа, особенно в области программной музыки, казались ему "надуманными", "ходульными", и он даже как-то договорился до того, что объявил "бедственным" влияние Листа в России[58]. Лист, в свою очередь, хотя и признавал за произведениями Рубинштейна известные достоинства, не скрывал от автора и их серьезных недостатков. "...Ваша чрезмерная продуктивность, — писал он Ант. Рубинштейну 19 ноября 1854 г., — до сих пор не оставляла Вам досуга, необходимого для того, чтобы на Ваших сочинениях сильнее почувствовалась бы печать индивидуальности и чтобы Вы могли их д о в е р ш а т ь. Ибо, как очень справедливо сказано, недостаточно делать, надо еще д о д е л ы в а т ь" (156, I, *177—178*). А своему единомышленнику Бренделю Лист прямо говорил о чуждых ему творческих тенденциях Рубинштейна и ставил вопрос весьма резко: либо Рубинштейн изменит свое принципиальное направление в творчестве, либо он неизбежно остановится в своем росте. "Это дельный парень, — писал Лист о Рубинштейне, — обладающий и талантом и характером. Никто не относится к нему справедливее меня вот уже несколько лет. Но проповедничеством я заниматься не хочу: пусть Рубинштейн сколько ему угодно ловит рыбу в мендельсоновской воде и даже пусть, если ему хочется, плавает в ней. Рано или поздно он покинет все внешнее, формальное ради органически действительного, если только не захочет остановиться в своем развитии" (письмо Ф. Бренделю 1 декабря 1854 г.; ibid., *180*).

С годами творческие разногласия между Листом и Ант. Рубинштейном увеличились; Рубинштейн остался верен своей линии, Лист ни на йоту не изменил своего отрицательного отношения к этой линии. Однако они по-прежнему уважали друг друга. Характерно в этом отношении свидетельство Стасова, который в одном из писем к Римскому-Корсакову (от 12 мая 1893 года) передает свой разговор с Ант. Ру-

бинштейном; встретившись как-то с Ант. Рубинштейном, он рассказал ему о "крайней бедности" Листа в последние годы жизни, чему Рубинштейн все никак не хотел верить, а когда поверил, то сказал: "Однако же сколько сот тысяч прошло через его руки в продолжение его века; правда, он был великодушен как никто, — широкая и великая была душа!" (728, *149;* подчеркнуто мною. — *Я. М.*).

Еще более примечательно письмо Ант. Рубинштейна к своей матери, написанное вскоре после получения известия о смерти Листа: "Умер Лист! Это печальное событие. Не говоря уже о его музыкальном величии, он был совершенно необычайным явлением как человек, как личность. А в наше время, время страшной нивелировки, отсутствия крупных индивидуальностей как по характеру, так и по внешнему облику, время абсолютного эгоизма, — он (в противоположность всему этому) являл среди нас образ человека прежнего времени, и с его кончиной мы теряем даже представление об этом. Фортепиано теряет вместе с ним свое величие, фантастику и поэзию, музыкальное искусство — человека дерзновенного и прогрессивного, музыкальная молодежь — поборника и покровителя.

Это большая, невозвратимая утрата!" (763, *95*).

Значительно меньше знал Лист Чайковского; встречи его с ним были кратковременны. Возможно, что из-за этого Лист не смог составить себе полного представления о гении Чайковского и понять его до конца. Чайковский — единственный русский композитор, которого Лист не оценил по достоинству. То, что Листу нравились отдельные произведения Чайковского (в частности, "Вариации на тему Рококо", про которые Лист сказал: "Наконец-то это опять музыка", Andante и финал из Второй симфонии и "Евгений Онегин", полонез из которого он блестяще переложил для фортепиано), ничего не меняет. Ибо где-то в основе своей Чайковский продолжал оставаться ему чуждым, и он, несмотря на возражения многих музыкантов, в том числе близких ему Гензельта и Мухановой-Калерджи, без всякого колебания отдавал предпочтение композиторам "Могучей кучки". Вот что, например, писал он 30 июля 1879 года К. Витгенштейн, с которой делился самыми сокровенными мыслями: "Я говорил уже Вам о группе новых, смелых русских композиторов: Римском-Корсакове, Балакиреве, Александре Бородине, Цезаре Кюи, Анатолии Лядове. Их произведения заслуживают серьезного внимания и очень мне по душе. Петербургскому изысканному обществу едва известны их имена. Сама г-жа Муханова находит, что я слишком высокого о них мнения, и признает только Чайковского, некоторые произведения которого уже напечатаны и исполнялись в Германии. Тем не менее, я убежден, что эти пять музыкантов, которых я только что назвал, оставят по себе более плодотворный след, чем запоздалые подражатели Мендельсона и Шумана. Ни Гензельт, ни Рубинштейн не согласны с этим, но когда полностью они ознакомятся с их произведениями, справедливость моей оценки будет ясна, каковы бы ни были возражения!" (158, VII, *260—261*)[59].

Чайковский, несомненно, знал об этой оценке Листа, вызванной принципиальными соображениями. Во всяком случае, когда Мария Липсиус (Ла Мара) вскоре после смерти Листа стала подготовлять издание листовских писем и через Юргенсона обратилась к Чайковскому с просьбой передать ей имеющиеся у него письма Листа, то Чайковский отвечал Юргенсону: "Я от Листа имел всего одно маленькое письмецо, столь незначащее, что посылать его La Mar'e не стоит[60]. Лист был добряк и охотно отвечал на все ухаживания, но так как ни к нему и ни к какой знаменитости я никогда не приставал с своими делишками, то поэтому в сношениях с ним и не состоял. Впрочем, он, кажется, искренно предпочитал мне гг. Кюи и других ездивших к нему на поклон в Веймар, но вместе с тем и симпатичных ему по музыке. Никакого особенного сочувствия к моим произведениям Лист, сколько мне известно, не имел" (847, 2, *247—248*). Это вызвало известную двойственность в отношении Чайковского к Листу: с одной стороны, высокую оценку отдельных произведений Листа, с другой — не очень сочувственное, а порой и отрицательное отношение к личности и к творчеству Листа в целом. О первом могут свидетельствовать хотя бы отзывы Чайков-

ского об оратории "Легенда о св. Елизавете" (в которой, по мнению Чайковского, "есть такие неотразимо-трогательные эпизоды... с которыми ничто подобное не может сравниться"), о листовских хорах к "Освобожденному Прометею" Гердера (Чайковский называет их "превосходными"), о "Пляске смерти" и др. (844, *78—79, 86, 109* и др.)[61]. О втором — многочисленные признания, которые разбросаны в переписке с Н. Ф. Мекк и другими лицами. Например (о творчестве Листа): "...Самые сочинения Листа оставляют меня холодным: в них более поэтических намерений, чем действительной творческой силы, более красок, чем рисунка, одним словом, творения его при самой эффектной внешности грешат пустотой внутреннего содержания. Это совершенная противуположность Шумана, у которого страшная, могучая творческая сила не соответствовала серенькому, бесцветному изложению мыслей" (846, 2, *578—579*; ср. там же, 3, *404*)[62]. Или (о личности Листа): "Что касается Листа, то этот старый иезуит на всякую присылаемую к августейшему его просмотру вещь отвечает преувеличенно восторженными комплиментами. Человек он в душе добрый и один из немногих выдающихся художников, в душе которых никогда не было мелкой зависти, склонности мешать успехам ближнего (Вагнер и отчасти А. Рубинштейн обязаны ему своими успехами; Берлиозу он тоже оказал много услуг), но зато он слишком иезуит, чтобы быть правдивым и искренным" (там же, 2, *253*; см. еще там же, 1, *100, 268*; 3, *23*)[63]. Или: "Как мне не нравится в Листе эта черта! Он никогда не говорит правды и все безусловно одобряет. Мне пишут и говорят, что с моей стороны нехорошо, что, живя в одном городе с Листом, я не посещаю его. Но не пойду к нему ни за что, ибо на его сладкие комплименты нужно отвечать тоже лестью и ложью, а куда как это мне противно" (846, 3, *23*; ср. 843, 2, *517*)[64].

Остается невыясненным, были ли отзывы Чайковского об отдельных произведениях Листа (предназначавшиеся для печати) сознательно смягченными или же Чайковский вообще с годами стал холоднее относиться к Листу. Как бы то ни было, двойственность Чайковского по отношению к Листу — налицо; она красноречиво свидетельствует о том, что и Чайковскому не удалось до конца понять Листа.

Из русских композиторов "молодого" поколения Лист был знаком только с Глазуновым. Встреча их состоялась в Веймаре, куда Глазунов приехал в мае 1884 года (вместе с М. П. Беляевым) на исполнение своей Первой симфонии[65]. Симфония эта очень понравилась Листу, и он с большой теплотой приветствовал юного автора. Вот как описывает сам Глазунов генеральную репетицию симфонии в своем письме к В. В. Стасову (от 21 января 1889 года): «Лист присутствовал как на репетиции, так и на концерте. На репетиции я сидел позади Листа, и он изредка обращался ко мне с замечаниями. Из того, что он говорил мне, я помню следующее: в 1-й части он упрекнул меня за обычное повторение первого изложения темы, сказав, что не идет быть Глазунову классиком. В Scherzo, слушая довольно смелую последовательность аккордов, он повернулся и сказал: браво. После каждой части Лист аплодировал, тогда как присутствовавшая на репетиции небольшая публика молчала. Вообще, как я убедился, многие были недовольны тем, что Лист настоял на том, чтобы сыграть мою симфонию, из чего я видел, что Лист, несмотря на свою славу, не имел особенного авторитета и был мало уважаем (в Германии) как композитор. Например, однажды в разговоре со мною Лист ответил мне на мое сообщение об исполнении у нас Балакиревым его сим[фонической] поэмы „Du berceau jusqu'à la tombe" [„От колыбели до могилы"], что в Германии он не может дать этого, потому что там такую музыку не оценят.

Также мне рассказывали, что на представлении его „Святой Елизаветы", на котором и я присутствовал (23 мая), между восторженными криками слышались довольно грязные выражения по его адресу, о которых не стоит и вспоминать» (см. 881//598).

В письме к Балакиреву, написанном вскоре после исполнения 1-й симфонии, Глазунов рассказывает более подробно как о репетиции, так и о самом концерте: "На репетиции присутствовал по обыкновению Лист. Я сел поближе к Листу и внимательно за ним следил. Моя симфония на репетиции шла очень незавидно. Лист после каждой части аплодировал. Относительно первой части он заметил, что не следует делать повторения. В Scherzo ему очень понравились аккорды. В финале — двойные

ноты у флейт и кларнета в самом начале. По окончании он протянул мне руку и поблагодарил. Вечером симфония прошла гораздо лучше. Конечно, solo на 4-х валторнах совсем не вышло. Валторнисты просто рубили. Зато беготня скрипок в Scherzo на особенных аккордах с спускающимися басами вышла безукоризненно чисто. После каждой части публика аплодировала, конечно, без особого грома, так что я мог бы выйти на эстраду, но, судя по репетиции, я вовсе не рассчитывал на успех и сел довольно далеко и поэтому не успел выйти" (цит. по: 546, *76*).

В тот же день, в промежутке между генеральной репетицией и вечерним концертом, Глазунов навестил Листа и показал ему в партитуре свое *Andantino Des-dur* и Серенаду. "Он посоветовал, прослушав ее, употребить в ней гитару. Нисходящая гамма терциями и секстами ему очень понравилась. Вообще я заметил, что Листу очень нравятся пикантные гармонизации... Затем, — продолжает Глазунов, — он заставил своего ученика Фридгейма — русского — сыграть мою фортепианную сюиту. Тот сыграл Prélude очень скверно, так что Лист его прогнал и заставил меня продолжать. В Prélude ему понравилось Agitato в особенности. По поводу моей сюиты Лист говорил о парафразах, называл их своей консерваторией и заставил сыграть кое-что. Между тем народу все набиралось более и более; пришли разные композиторы, играли свои сочинения. Пришел Saint-Saëns. Лист сказал тут по поводу чего-то, что если в сочинении найдется что-нибудь русское, то всегда бывает хорошо. Он очень остроумен. Когда я садился за рояль и извинялся, что скверно играю, то Лист заметил, что так и надо, если же композитор хорошо играет, или пианист хорошо сочиняет, то это очень подозрительно, т. е. композитор и пианист выдают чужие сочинения за свои. У него много таких острот. Еще что в нем удивительно, это память" (там же, *76—77*). Глазунов ушел от Листа окрыленный, восхищенный его сердечным приемом.

«Я еще показывал Листу, — добавляет Глазунов, — 2-ю „Греческую Увертюру"» (там же, *77*).

Отношение к творчеству Листа у Глазунова на протяжении всей жизни оставалось неизменным; Лист был одним из излюбленных его авторов. Листу Глазунов посвятил свою Вторую симфонию, которую закончил вскоре после его смерти.

С большим интересом следил Лист за художественной деятельностью Лядова, с творчеством которого познакомился, как это явствует из уже цитированного выше письма к Бесселю от 11 марта 1878 года, еще в 1878 году. В этом письме Лист уведомляет Бесселя о том, что он получил "шесть фортепианных пьес Лядова, отличающихся привлекательным благородством..." (156а, II, *263*). В конце 1879 года Лядов послал Листу свои "Арабески", о чем известил Листа специальным письмом от 14/26 ноября 1879 года (78, III, *361*). Лист ответил Лядову письмом от 25 декабря того же года (из виллы д'Эсте), в котором писал: «Все Ваши сочинения носят печать благородства и вкуса, с восхищением встречаешь это и в Ваших „Арабесках"...» (156а, II, *289*). Из других сочинений Лядова Листу был известен этюд *As-dur* и, конечно, последний номер "Парафраз" ("Шествие"), на который он обращал особое внимание.

Творчества Ляпунова Лист совсем не знал. Зато Ляпунов был одним из самых ревностных почитателей великого венгерского музыканта. Его памяти он посвятил свои 12 этюдов трансцендентного исполнения (ор. 11), написанных во всех диезных (мажорных и минорных) тональностях в виде продолжения одноименных этюдов Листа, сочиненных, как известно, только в бемольных тональностях (этюды в диезных тональностях были Листом только задуманы, но не написаны). Однако из скромности Ляпунов считал неуместным упоминать об этом в заглавии и оставил при издании этюдов краткое: "Памяти Ф. Листа". Своему учителю и другу Балакиреву он писал по этому поводу: "Поместить в заголовке моих этюдов то, что они служат продолжением этюдов Листа, я считаю неудобным, потому что в музыкальном мире вообще мое имя совсем неизвестно, и такой поступок может прямо показаться нескромностью и хвастовством с моей стороны не только для тех, кто почитает Листа, но и для всех вообще. Поместить свое посвящение его памяти возможно, и я уже написал об этом Циммерману. Ведь прежде чем судить об этюдах по их достоинству, обратят внимание и на заглавный лист"[66].

Характерно, что Ляпунов считал это общее посвящение недостаточным: последний, двенадцатый этюд цикла имеет у него еще название "Элегия памяти Франца Листа" и по замыслу представляет как бы своеобразную музыкальную характеристику Листа[67].

Ляпунова подчас всерьез тревожило увлечение творческими приемами Листа; он стремился к самобытному выявлению своих мыслей. "Я начал писать, — сообщал он Балакиреву 15 июля 1909 года, — 2-й фортепианный концерт, из которого написал уже около трети; здесь меня смущает влияние Листа, от которого не могу отделаться... Листовские приемы в изложении и форме, когда дело идет о виртуозном сочинении, меня совершенно порабощают" (там же). В ответ на это он получил превосходный совет Балакирева:"...Что касается до листовских приемов, — писал Балакирев, — то не старайтесь их избегать. Первое условие хорошего сочинения заключается в том, чтобы композитор не насиловал себя и писал бы по душе, как его влечет, и затем какие приемы у него скажутся, это дело второстепенное, и я думаю, что у Вас не сможет оказаться приемов рабских, тождественных с Листом, а непременно скажется в них и Ваше собственное „я"» (18 июля 1909 г.; там же).Действительно, освоение и творческое использование начал листовского пианизма, по существу, сочеталось у Ляпунова со значительной долей самобытности, с постоянно ощущаемой принадлежностью к русской музыкальной школе.

Немало точек соприкосновения с Листом находим мы и в творчестве Скрябина, Рахманинова, Прокофьева и Шостаковича. Создавая свой фортепианный стиль, яркий и оригинальный, они, естественно, не могли пройти мимо прогрессивных завоеваний листовского пианизма; они много почерпнули и в творческих нововведениях Листа — в его программных концепциях, конструктивных принципах, вариационном искусстве, красочной палитре.

Скрябин, например, следовал по пути, проложенному Листом, как в своих принципиальных эстетических установках, так и в конкретных музыкально-композиционных и технологических средствах. Скрябинская идея создания синтетического произведения искусства, в котором как бы слились воедино музыка, поэзия, сценическое действие, живопись, цвет, есть логическое продолжение творческих замыслов и опытов Листа (ср. хотя бы первоначальный план "Данте-симфонии" Листа, где предполагалось соединение в одно целое поэзии, музыки и живописи в виде музыкальной диорамы). Скрябинский "Прометей" с его своеобразной партитурой звука и цвета вряд ли был бы возможен без соответствующих творческих прозрений Листа (характерно и то, что оба они стремились отобразить в музыке тему Прометея как носителя света, прогресса, гуманности). "Поэма экстаза", 4-я и 5-я фортепианные сонаты, "Сатаническая поэма" и многие другие сочинения Скрябина несут на себе печать романтической приподнятости, томления, оргиазма, инфернальности, которые были столь свойственны Листу, скажем, в "Мефисто-вальсе", "Данте-симфонии", сонате *h-moll* и даже в некоторых мелких произведениях вроде "Вальса-экспромта" (Б. Л. Яворский, например, справедливо указывал на предвосхищение "Поэмы экстаза" в средней части "Вальса-экспромта" — интонация "стремления" на доминантовом нонаккорде). Наконец, поздние сочинения Скрябина с их особым колоритом, с их поисками новых ладовых закономерностей находят себе полную аналогию в творчестве позднего Листа вплоть до гармонических деталей (ср. знаменитый квартовый аккорд, употребленный Скрябиным в 7-й сонате, — *c — fis — b — e — a — d* — с соответствующими квартовыми гармониями и квартовыми мелодическими ходами Листа в "Роке" и "Серых облаках", или же аккорды, построенные на последовательном наложении терций на трезвучие). Даже в своих странных, не без доли туманного философствования наименованиях (вроде "белая" и "черная" месса — как иногда именовались 7-я и 9-я сонаты) Скрябин имел предтечу в Листе, аналогично задумавшем "Septem sacramenta" и "Via crucis".

Рахманинов как композитор испытал влияние Листа в меньшей степени, чем Скрябин. Но и он обязан Листу весьма многим — и не только в отношении программно-поэтических концепций, — вспомним "Остров мертвых", "Колокола", "Этюды-

картины", — но и в отношении конкретных приемов творчества (склонность к альтерированным гармониям, терцовым сопоставлениям тональностей, синкопированным ритмам и др.). Мы не говорим уже о необычайно ярком фортепианном стиле Рахманинова, который является законным преемником пианистического стиля Листа (широкая фактура, многоплановость изложения, использование всех возможностей инструмента, красочные сопоставления регистров и т. п.).

Несомненный интерес к Листу можно обнаружить и у Прокофьева. Этот, казалось бы, столь далекий от листовской романтики композитор не раз обращался к Листу в процессе своих неустанных творческих поисков. Вот признание самого Прокофьева, не оставляющее сомнений на этот счет. Вспоминая как-то о своих встречах с убежденным и страстным листианцем Б. Л. Яворским, Прокофьев между прочим писал: "Впервые я встретился с ним у Р. М. Глиэра. Я был тогда еще совсем незрелым музыкантом и позволил себе легкомысленно выразиться о Листе, которого недостаточно знал. Надо было видеть, с какой горячностью накинулся на меня Болеслав Леопольдович, защищая Листа, объясняя, какой замечательный это новатор — и с точки зрения гармонического письма, и с точки зрения приемов; половина Вагнера вышла из Листа. Лишь несколько лет спустя я как следует изучил творчество Листа и понял, насколько прав был Яворский, так яростно напав на меня ради первого знакомства" (859, *106*).

А разве нет общих черт с Листом у Шостаковича? В его программных замыслах, симфоническом стиле, гармонических приемах? В органическом слиянии конструктивной ясности с горячим чувством? В широком использовании бытующих интонаций? Незримые нити связывают его, как и многих других выдающихся художников современности, с музыкой Листа.

Гигантская фигура Листа на протяжении многих лет приковывала к себе внимание не только русских музыкантов, но и писателей, художников, артистов. Начиная с 40-х годов — времени, когда Лист приезжал в Россию, — в русской литературе все чаще начинают появляться самые разнообразные суждения и отзывы о Листе. Одни писатели, как, например, Герцен, Огарев, Ал. Тургенев, Павлов, Никитенко, Анненков, Срезневский, ставят Листа как музыканта чрезвычайно высоко; они отмечают монументальный, страстно-драматический характер его искусства, его гуманизм и демократические тенденции, идущие от Бетховена (см. соответственно 594, 3, *241*; 593, *109*; 706, 1, *325—326*; 518, *128—129*; 724, *259*, *276—277*; 714, *323—324*; 596, *450* и д.; 796, *70* и д.)[68]. Другие, вроде Кукольника, склонны ограничивать значимость листовского искусства и отводят великому художнику место всего лишь рядом с "Техниками фортепианной игры". Третьи, такие, как, например, Константин Аксаков, не могут примириться с яркими контрастами, преувеличениями, отсутствием строгости и спокойствия в игре[69]. Четвертые, как Федор Глинка, сочетают крайние похвалы с осторожной критикой. Одни (например, Ростопчина, Вяземский) пишут восторженные стихотворения, в которых пытаются передать непосредственные впечатления от игры Листа[70], другие (вроде Хомякова) ограничиваются сухими, скептическими замечаниями и с возмущением говорят о "чрезмерном" внимании к Листу[71], некоторые, в более поздние годы, подчеркивают близость искусства Листа к демократически настроенным кругам русского общества[72], иные, напротив, говорят о христианском смирении и истинно религиозном настроении, которым проникнуты творения Листа.

Подобное многообразие суждений о Листе не было, конечно, случайным. Оно было обусловлено характером музыкальной деятельности Листа, сложностью и противоречивостью его творческого пути, за которыми далеко не сразу открывалась сущность его художественной личности, а также самим процессом развития русского искусства, весьма сложным и противоречивым, протекавшим в напряженной борьбе различных направлений. Играли при этом известную роль и обстоятельства личного порядка.

Естественно, что отношение Листа к различным представителям русского искусства не являлось одинаковым. Были писатели и художники, с которыми он, в сущнос-

ти, только равнодушно встречался и которые не оставили сколько-нибудь заметного следа в его творческой жизни; но были и такие, которые глубоко интересовали Листа. Из последних в первую очередь следует назвать А. К. Толстого, И. С. Тургенева, скульптора М. М. Антокольского и художника В. В. Верещагина.

Лист заинтересовался творчеством А. К. Толстого еще в 50-е годы; вскоре он сблизился лично с русским поэтом и драматургом. Знакомство, видимо, произошло через К. Витгенштейн, которая хорошо знала, любила русскую художественную литературу и сыграла немалую роль в ознакомлении с ней Листа. Так, она помогла ему, не знавшему русского языка, оценить поэтический гений Пушкина, почувствовать силу и своеобразие таких произведений Пушкина, как "Евгений Онегин" и "Цыганы". Она же, вероятно, приобщила Листа к поэзии Жуковского и Лермонтова, к басням Крылова; во всяком случае уже в 50-е годы Лист говорит о стихах Жуковского (с сыном которого, художником П. В. Жуковским, он впоследствии был близко знаком) как о "прекрасных" произведениях. Не без влияния К. Витгенштейн сформировался у Листа и ряд интересных суждений о славянских языках. В частности, он отмечает "благозвучность", "эмоциональность", "богатство ассонансов" русского языка. «Благодаря ритмичности, — пишет Лист, — русский язык очень удобен для пения; прекрасные стихи Жуковского и Пушкина, например, заключают в себе, так сказать, мелодию, намеченную стихотворным размером. Можно, кажется, прямо извлечь ариозо или нежное cantabile из некоторых стансов, вроде „Черная шаль", „Талисман" и многих других» (290, *128*; ср. также 291, VI, *182*)[73].

К Ал. К. Толстому Лист относился с особенной теплотой и любовью. Он, например, активно содействовал постановке трагедии "Смерть Иоанна Грозного" на сцене Веймарского театра. Сохранилось любопытное письмо А. Толстого к Листу, полное глубокой признательности, благодарности и благоговения. «Дорогой Лист, — писал Ал. Толстой из Веймара 2 февраля 1868 года, — в эту минуту я удовлетворяю своей сердечной потребности, принимаясь за перо с намерением сказать Вам, что Ваше нравственное влияние, которым пропитан весь Веймар, сделало меня счастливым. Всю неделю, проведенную здесь, я постоянно вспоминал о Вас, — вспоминал с чувством дружбы и признательности (поверьте — это не фраза), и если я обязан Вам, первому Вам, постановкой „Смерти Иоанна Грозного" на веймарской сцене, то я склонен думать, что поистине неожиданным успехом драмы на первом представлении я обязан магическому воздействию того обстоятельства, что пьеса была рекомендована Вами. Первое представление состоялось в минувший четверг 30-го января. Театр был полон, любопытных оказалось больше, чем мест в зале, и с конца первого действия аплодисменты не прекращались. Меня вызывали много раз и сделали прием, который я не могу иначе назвать, как триумфом. Правда, что артисты, побуждаемые насколько своим личным расположением ко мне, настолько и горячим интересом, высказанным великим герцогом, отнеслись к разучиванию драмы с неслыханным усердием. Роль Ивана Грозного исполнял Лефельд, Годунова — Ламе. Лефельд был восхитителен, Ламе превосходен, а остальные почти все хороши. Госпожа Шарль, одетая в исторически точный костюм по рисункам нашего академика Шварца, была великолепна в своей маленькой роли царицы. Наконец, все вообще удалось удивительно, и директор театра г. Лоэн в один голос со всеми артистами утверждает, что редкая пьеса бывает так принята, как моя. Ближайшие подробности Вы, вероятно, узнаете через Ваших веймарских корреспондентов. В день моего приезда я имел удовольствие встретить Ремени и не без сердечного волнения вспомнил о былом времени в Риме. Моя переводчица, г-жа Павлова, издает 12 моих стихотворений в немецком переводе; я поручил Бобринскому передать Вам один экземпляр. Послезавтра я выезжаю в Петербург к жене. Я не прошу Вас писать нам. Вы слишком заняты; но время от времени вспоминайте нас, которые любят Вас больше, чем я сумел бы высказать это" (78, II, *320—321*; ср. также 823, 4, *226—227*)[74].

Об успехе трагедии и о той роли, которую сыграл Лист в ее постановке на веймарской сцене, А. К. Толстой писал еще Б. М. Маркевичу: «Вообще участие в трагедии и ее постановке было общее. О ней говорил весь Веймар, и это счастливое обсто-

ятельство я приписываю прежде всего моему доброму приятелю Листу (ныне аббату Листу), который [три года тому назад] прочел в Риме первый акт в переводе г-жи Павловой, напечатанном в „Russische Revue" покойного Вольфзона, и остался им так доволен, что рекомендовал его великому герцогу Веймарскому. Великий герцог, чрез Листа, предложил мне поставить трагедию на его театре, и я принял предложение с благодарностью» (824, 2, *610*).

Но Толстой был благодарен Листу не только за его бескорыстную дружескую помощь в постановке "Смерти Иоанна Грозного". Он постоянно выражал ему в своих письмах, и до и после премьеры "Смерти Иоанна Грозного", любовь и признательность — за его ум, доброту, бесподобный артистический дар. Так, 5 августа 1864 года он пишет К. Павловой из Рима: "С тех пор как мы в Риме, мы время от времени видим Листа. Вчера он был даже так любезен, что играл у нас, совсем не заставляя себя просить" (823, 4, *160*). В первой половине 1866 года он делает специальную приписку в письме из Рима к Маркевичу: "Уже запечатав это письмо, вернее — заклеив конверт, я вдруг вспомнил, что ничего не рассказал Вам о Листе. Он по-прежнему чрезвычайно мил с нами. Вчера он у нас обедал с княгиней Шаховской... и после кофе, даже не дожидаясь наших просьб, сел за рояль и играл так, что совсем унес нас из мира обыденной жизни и перенес в иной мир, который мы уже и не могли покинуть весь вечер. Тут уже не приходится говорить о приемах мастерства — даже те, к которым он прибегает, не замечаются или не ощущаются как таковые. Нет больше ни рояля, ни даже звуков, и мы воспринимаем их не слухом, а по-иному. Мне кажется, что никогда, даже во время величайших своих триумфов, он не был ни так велик, ни так прост в своем величии" (там же, *179—180*). Годом позже — 4 февраля 1867 года — Толстой обращается к К. Витгенштейн: "Скажите, пожалуйста, нашему милому и доброму Листу, с какой дружбой, с каким глубоким уважением мы думаем о нем. Скажите ему, что я его целую от всего сердца и что я его часто вижу во сне" (там же, *204—205*). 25 марта 1872 года, собираясь выслать К. Витгенштейн перевод своего "Бориса [Годунова]", Толстой пишет ей из Венеции: "...я Вам пошлю один или два экземпляра для Вас, и главное — для Листа, которого я не сумею достаточно благодарить за его память; эта память мне делает честь и всякий раз трогает с одинаковой силой, т. е. всякое дружеское заявление с его стороны мне так же дорого, как первое" (там же, *396*).

С годами дружеские отношения Листа с Толстым стали еще более крепкими. В 1873—1875 годах Лист написал музыкальное сопровождение к балладе А. Толстого "Слепой", с которой, по-видимому, познакомился в 1873 году (это было второе произведение Листа на слова Толстого; первое — романс "Не брани меня, мой друг" — было написано в июле 1866 года). Баллада с согласия Толстого была названа Листом "Слепой певец" ("Der blinde Sänger") и издана Бесселем (с русским и немецким текстом). По поводу характера ее издания Лист писал 4 октября 1876 года Бесселю: «Во время Вашего проезда через Веймар, в июне прошлого года, я Вам предложил и даже сыграл мое фортепианное сопровождение к прекрасной и полной благородства балладе графа Толстого „Слепой певец". Если Вы пожелаете издать это маленькое произведение, копию которого я Вам посылаю сегодня, то я Вас прошу издание сделать подобным изданию другой баллады... которую получите одновременно. Итак, в „Слепом певце" нужно д в а р а з а поместить текст: по-русски и по-немецки; кроме того, распределить текст согласно музыке. В рукописи это соответствие обозначено только н о м е р а м и и первыми словами стихов. Но в Ваше издание должно быть помещено полностью все стихотворение (по-русски и по-немецки), соответственно музыкальному сочинению. Господин Кюи был так добр, что обещал мне взять на себя заботу о правильности издания „Слепого певца". Выразите ему за это мою искреннюю благодарность...» (см. 744).

Толстой был глубоко взволнован этим творческим содружеством с Листом. Уже при первом известии о намерении Листа приступить к работе над мелодекламацией на его текст Толстой писал К. Витгенштейн в июне 1873 года из Красного Рога: "Как я счастлив, что моя баллада понравилась Листу. Проезжая через Дрезден, я ее отдал

г-же Павловой, и она в два дня уже перевела семь строф — великолепно. Как только перевод будет готов, она пошлет один экземпляр Листу, один мне, и я сейчас же перешлю Вам копию" (823, 4, *411—412*). Затем 17 февраля 1875 года он писал ей же из Флоренции: «...Я очень счастлив, что могу Вам послать „Слепого" в переводе г-жи Павловой... Я не нахожу слов, чтобы благодарить Листа за его желание употребить свой гений для изложения песни моего сердца, и честь, которую он хочет мне сделать, наполняет меня гордостью; я тоже не могу выразить ему, насколько я тронут и благодарен за его дружбу. Я его часто вижу во сне, и чувство, которое я тогда испытываю, — чувство безграничного преклонения, которое меня возвышает в моих собственных глазах. Скажите ему, что я его люблю — вот все, что я могу выразить словами» (там же, *437*; ср. 730, *630*; см. также 823, 4, *262—263*)[75]. Наконец, совсем незадолго до своей смерти, 28 мая 1875 года он писал К. Витгенштейн: «Нужно было бы быть без сердца и без ума, чтоб не быть осчастливленным предложением Листа и не схватиться за него обеими руками... Я хорошо помню, что при нашем последнем свидании Вы имели мысль назвать балладу „Sängers Segen" [„Благословение певца"] ... Мне кажется, что „Der Blinde" [„Слепой"] или „Der Blinde Sänger" [„Слепой певец"] подходит лучше и не содержит никакой полемической мысли» (730, *633*; ср. также 823, 4, *447*)[76].

В 1876 году Лист исполнил балладу при свидании своем с Кюи, который следующим образом описал свои впечатления: "Это прелестная вещица: изящная, тонкая, необыкновенно красивая, поэтическая, прочувствованная. В ней Лист нового против своих прежних сочинений не сказал ничего, но она поразительно хороша и свежа для 64-летнего автора" (657, № 605).

Толстой умер 10 октября 1875 года; через несколько дней после его смерти Лист написал вдове Толстого письмо, в котором кратко выразил всю свою боль и скорбь: «Один знаменитый поэт, — писал он, — который далеко не мог сравниться по благородству души и возвышенности ума с Вашим мужем, сказал как-то: „Единственная отрада, которая осталась мне в жизни, — это сознание, что иногда я прежде плакал". Я испытываю это, думая о моем благородном друге Алексее Толстом. Память о нем никогда не умрет» (158a, VIII, *300*)[77].

Дружеские отношения связывали также Листа с переводчицей произведений Толстого на немецкий язык, русской поэтессой Каролиной Павловой, женой Н. Ф. Павлова, подолгу жившей за границей. На слова Павловой Лист в мае 1843 года во время пребывания в Москве написал романс для голоса с фортепиано под названием "Женские слезы", который через несколько лет — в июле 1848 года — переложил для одного фортепиано и посвятил (в переложении) Жозефине Кощельской. Впоследствии, уже на склоне лет, осенью 1880 года, Лист вспомнил об этом романсе (который, кстати, был напечатан еще в 1844 году, а не остался неизданным, как это полагали многие исследователи творчества Листа) и, верный своему принципу — обновлять старые произведения, — написал на основе романса небольшую пьесу для альта и фортепиано, которую назвал "Забытый романс" ("Romance oubliée"). Одновременно Лист сделал варианты "Забытого романса" для фортепиано соло, скрипки и фортепиано, виолончели и фортепиано и вскоре издал все эти версии у музыкального издателя А. Симона в Ганновере[78].

С И. С. Тургеневым Лист познакомился через П. Виардо, с которой ряд лет находился в хороших отношениях и от которой много слышал о русском писателе. В 60-е и 70-е годы Лист неоднократно встречался с Тургеневым (чаще всего в Веймаре), о чем сообщает в своих письмах (158, VI, *37, 204, 226, 240*). Лист знал и некоторые произведения Тургенева. Так, он был в восторге от рассказа Тургенева "Степной король Лир", переведенного на французский язык и изданного в одном из журналов в 1872 году. «Я Вам рекомендую, — писал Лист К. Витгенштейн 9 апреля 1872 года, — очаровательную русскую новеллу Тургенева „Степной король Лир"...» (ibid., *340*). Тургенев в свою очередь всегда тепло отзывался о Листе. В письмах он не раз упоминает о "необычайной любезности" Листа, его доброте, благожелательности и т. п. Правда, он находит у Листа и кое-какие недостатки; но эти недостатки не могут заслонить для

него главное. "Лист здесь, — пишет он 16 апреля 1870 года из Веймара художнику Людвигу Пичу, — он успел уже pas mal [неплохо] пококетничать. — При всем том это все-таки замечательная личность — и так как он действительно любит госпожу Виардо, — то и я его люблю" (732, *112*; ср. также 829, 8, *214* и д.)[79].

Особенно сблизили Листа с Тургеневым совместные заботы о постановке оперетты П. Виардо "Последняя колдунья" на веймарской сцене весной 1869 года. Тургенев был автором либретто, Лист помогал П. Виардо — в прошлом учившейся у него — в инструментовке, о чем, кстати, Тургенев сообщал Л. Пичу, прося его только об этом "молчать" ("silentum"). Тургенев с благодарностью отмечал, что Лист проявил не только доброжелательность, но и подлинную заинтересованность в успехе постановки. На премьере "Последней колдуньи", состоявшейся 8 апреля 1869 г. (дирижировал Э. Лассен), присутствовали и Лист и Тургенев (829, 7, *294, 297, 426, 428, 546*)[80]. С тех пор Тургенев не раз посылал в своих письмах приветы "друзьям в Веймаре", имея в виду прежде всего Листа, и при возможности стремился навестить его в Веймаре (см. там же, 8, *50, 217, 343, 376*)[81].

В последние годы жизни Лист сильно увлекался скульптурными работам Антокольского и картинами Верещагина.

Первые Лист видел в оригинале на Парижской выставке и в Риме (в мастерской Антокольского). Особенно высоко ценил он "Христа" и памятник М. А. Оболенской, находящийся в Риме на ее могиле[82]. Об Антокольском Листу много рассказывал Мункачи, с которым русский скульптор находился в дружеских отношениях.

Сохранилось любопытное свидетельство самого Антокольского о том пытливом интересе, который проявлял Лист к работам русских художников. В октябре 1886 года, уже после смерти Листа, Антокольский пишет из Парижа В. В. Стасову: «В прошлом году я случайно встретил здесь Листа; это было на концерте Рубинштейна. Он ходил постоянно с m-me Мункачи... „Вот и г-н Антокольский", — сказала она, когда мы очутились среди толпы нос с носом. — „А! — сказал он улыбаясь, — очень рад, помните, когда я был у вас в мастерской в Риме?" Но тут волна народа обступила его, и я очутился очень далеко от него. Он был у меня в мастерской лет двенадцать тому назад, и я был удивлен, что он теперь помнит меня и мою мастерскую; я и не подозревал, что он интересовался мною; а потом как я жалел, что не пригласил его в мою мастерскую, чтобы представить ему остальных детей моего творчества! Знаете, дорогой В. В., такие люди долго живут и после смерти. Я теперь очень жалею, что Мункачи не привел его ко мне. Жаль — я имел бы случай низко поклониться ему» (520, *581*).

В том же письме Антокольский дает и исключительно высокую оценку бескорыстной деятельности Листа по пропаганде русского искусства. «Сегодня, — пишет он Стасову, — я прочел Вашу статью про Листа в „Новостях"[83]. Я всегда рад встретить ваши слова в печати, рад еще тому, что вы живо, неустанно продолжаете идти вперед общим движением, среди группы честных тружеников. Отзыв Листа для нас всех равно знаменателен, в особенности в области музыки. За это приходится нам низко поклониться перед его памятью. Этим он оказывает огромную услугу не только музыке вообще, но и тем единичным талантливым труженикам, которых нужно чтить как святых, взявши в соображение, что они переносят во имя искусства» (там же, *581*; см. также 505, *57—58* и д.[84]).

Картины Верещагина Лист впервые увидел в оригинале в конце 1882 года на специальной выставке, организованной в Будапеште братом художника А. В. Верещагиным. Последний так описывает посещение Листом этой выставки и его впечатления от картин: «Не помню теперь хорошенько, на второй или на третий день выставки, так около полудня, смотрю, в первом зале стоит высокий широкоплечий старец с длинными седыми волосами, спускавшимися до самых плеч. Одет он был в длинный черный капот вроде монашеской рясы. Характерное лицо его мне показалось почему-то знакомо: бритое, без бороды и усов, нос большой с горбом, брови густые, нависшие на глаза. Старца бережно поддерживала под руку моя знакомая Янка Wohl.

Он с видимым восторгом всматривался в картину и, не отрывая глаз, наклонялся к своей спутнице и слушал, что она ему рассказывала...

— Кто это такой? — спрашиваю.

— Лист!..

Тут только вспомнил я знакомые черты лица, которые столько раз видал и на бюстах и на портретах...

Лист тяжело волочил ноги и шумно шаркал ими по полу. По мере того как он медленно подавался вперед, переводил он и взор с картины на картину и, выпятив свой заострившийся подбородок, точно впивался глазами в сюжет. Изредка прислушивался, что говорила ему его спутница, шамкал что-то губами и отвечал ей по-французски. До меня несколько раз долетал его старческий, немного гнусавый голос „Charmant, délicieux"...

Но вот Янка Wohl заметила меня, подозвала и представила Листу. Он сердечно поздоровался и сказал мне по-французски несколько слов.

Сущность их заключалась в том, что он уже давно, еще по фотографиям, восхищался туркестанскими картинами брата и что всех больше ему нравилась картина „Забытый". В ней одной, говорил он, „целая поэзия". Затем берет своими геркулесовскими руками мои руки, трясет их и оживленно восклицает:

— Я всегда любил русских и всегда радостно вспоминаю, как я горячо был когда-то принят у вас в Петербурге и Москве, а теперь, после выставки картин вашего брата, еще больше полюбил русских.

На другой день Лист прислал мне письмо и свою фотографическую карточку.

Я так был обворожен Листом, что тотчас же пошел к нему с визитом, захватив с собой при этом лучший экземпляр фотографии „Забытый", какой только был у нас в продаже на выставке.

Лист, как директор, жил в самом здании Консерватории, на той же самой „Radial-Strasse", или, по-венгерски, „Schugar utca", где находился Кюнстлергауз... Он вышел ко мне с распростертыми объятиями, а когда я передал ему „Забытого", то благодарностям не было конца.

Из его кабинета, уютно обставленного мягкой мебелью, выходила дверь в громадный зал Консерватории. Когда я в первый раз вошел в этот зал, то был поражен видом необычайной величины органа...

Когда я познакомился с Листом поближе, то частенько стал заходить к нему по вечерам. Старик страдал подагрой и любил лежать на мягкой кушетке.

Я обыкновенно подсаживался к нему поближе, на ту же кушетку или стул. Слуга подавал нам бутылку старого токайского. И мы, попивая вино из маленьких стаканчиков, беседовали по нескольку часов» (573, *221—223*).

Сохранилось и личное письмо Листа к А. В. Верещагину, подтверждающее огромный интерес Листа к творчеству русского художника: «Дорогой господин Верещагин! — пишет Лист. — Я очень признателен Вам за присылку фотографии с одной из удивительных картин Вашего брата. Его „Забытый" — мрачная и жуткая симфония ястребов и воронов. Я слышу ее и глубоко проникаюсь ее потрясающим настроением. Благоволите сказать Вашему брату, что я восхищаюсь его гением, и примите, милостивый государь, выражение моих чувств совершенного уважения и преданности» (156а, II, *320*).

О Верещагине много пишет Лист и в своих письмах к К. Витгенштейн, всегда с неизменным восторгом. Так, в письме от 24 января 1883 года из Будапешта читаем: «В „Доме художников", расположенном рядом с музыкальной академией, выставлены картины Верещагина, числом около тридцати — „индия", „Русско-турецкая война", „Плевна". Ими восхищались и их более или менее критиковали на выставках в Лондоне, Петербурге, Париже, Берлине и т. д. Оригинальность, смелость, реализм и поэзия представлены здесь в живописи! Если Вы захотите познакомиться с ними, то я пошлю Вам несколько фотографий» (158а, VII, *372*).

А в следующем письме от 4 февраля 1883 года Лист, посылая К. Витгенштейн открытки с картинами Верещагина, каталог его выставки, а также его портрет, касается и отдельных деталей самобытного искусства русского художника. "Одна из главных заслуг Верещагина, — пишет Лист, — заключается в новой и превосходной манере, с которой он трактует атмосферу, освещение, небо. Он долго и с опасностью для жизни изучал все это в Индии и в России. Фотография не может передать необычайный эффект его колорита неба и облаков, — и также дает весьма неполное представление об его удивительной перспективе" (ibid., *373*).

Характерно, что Лист, разгадавший еще в молодости художественную силу Брюллова (он называл его "гением живописи")[85], сумел правильно понять и оценить подлинно реалистическую направленность виденных им произведений Антокольского и Верещагина. Он, например, подчеркивал "чисто реалистическое начало" "Христа" Антокольского (в отличие от "небесных" трактовок этого образа), а о картинах Верещагина, как мы видели, прямо писал, что они смело соединяют "реализм и поэзию". Развивая эту мысль, Лист дал картинам Верещагина (и самому методу художника) еще более меткую характеристику: "Они поражают меня оригинальностью замысла, своим ансамблем и реализмом (как говорят теперь), который стремится к более интенсивной поэзии, чем поэзия классицизма, когда-то модного, но в настоящее время одряхлевшего" (80, *196*)[86].

До подобного глубокого понимания, учитывая известную склонность Листа к идеалистическому фантазированию, можно было возвыситься только благодаря особому сочувствию, которое Лист всегда проявлял к великим деятелям русского реалистического искусства и их творческим достижениям, только благодаря его поистине гениальной художественной интуиции.

Из всего сказанного достаточно ясно видно, почему Лист так интересовался русской культурой и особенно русской музыкой и какие именно черты привлекали его в ней. Лист любил русскую музыку за то, что она была самыми тесными узами связана с народным творчеством, за то, что в ней был исключительно силен национальный элемент. Он любил ее потому, что видел "несомненную склонность" ее к программности, развитию которой он посвятил всю свою жизнь; он хорошо знал, что эта склонность к программности в высокой степени свойственна русским композиторам.

Наконец, Лист особенно любил русскую музыку за то, что она шла по трудному самостоятельному пути, за то, что она не держалась традиционных форм и шаблонов, а вырабатывала свои собственные, самобытные формы, связанные с новым содержанием; Лист видел в русской музыке надежного союзника по борьбе с рутиной и косностью в искусстве.

В свою очередь русские музыканты, и в первую голову великие деятели русского музыкального реализма, высоко ценили прогрессивность творческих принципов Листа. Они горячо любили его за огромный размах просветительской деятельности, за благородство и великодушие, за его непримиримую ненависть к рутине, за непоколебимую верность высоким гуманистическим идеалам. Им было особенно близко его непреклонное стремление к программности музыкальных произведений, к обогащению музыки путем ее связи с другими видами искусства, к творческой свободе, к смелому новаторству музыкальных форм. Их роднила с Листом вера в непобедимость всего передового, несущего человечеству свет и счастье.

Время не изменило, а, напротив, лишь подтвердило эту оценку творческой личности Листа, данную еще Балакиревым и Стасовым. Для каждого, кто любит русское искусство, имя Листа — дорогое имя.

ЧАСТЬ II

ПИАНИСТИЧЕСКОЕ ИСКУССТВО

Глава седьмая

ФОРМЫ ИСПОЛЬЗОВАНИЯ ИНСТРУМЕНТА И ИХ ЭВОЛЮЦИЯ

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

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

До Листа фортепиано далеко не всегда придавали то значение, которое оно заслуживает. К тому было много предпосылок. Не последними среди них являлись и технические несовершенства этого инструмента. Правда, фортепиано издавна фигурировало в творчестве большинства композиторов, и слова Листа, что "оно занимает первое место в инструментальной иерархии", нельзя считать каким-то откровением. Это могли бы сказать и Моцарт и Гайдн, не говоря уже о Бетховене, Вебере и Шуберте.

Заслугой Листа является другое: решительное признание за фортепиано способности "изображать" и "концентрировать в себе" все музыкальное искусство, придание этому инструменту значения оркестра со всеми вытекающими отсюда последствиями. "В объеме семи октав, — говорит он в письме к А. Пикте, — 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" (291, II, *152;* ср. 294, *136*).

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

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

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

в оркестре легко вести одновременно множество разных по тембру, сталкивающихся и перекрещивающихся голосов, на фортепиано это осуществимо лишь относительно; в оркестре нетрудно воспроизвести самые разнообразные звучания, продлить и усилить их, на фортепиано этого удается достичь лишь "косвенными" средствами. Словом, фортепиано, несмотря на свою универсальность, — инструмент, не обладающий от природы разнообразием красок, инструмент с быстро затухающим звуком.

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

Сложность данной задачи трудно преувеличить: предстояло произвести полный переворот во всех привычных способах использования инструмента. Ведь кроме Бетховена, прозревшего оркестровую природу фортепиано и заложившего фундамент современной фортепианной техники, никто никогда даже не пытался передать на фортепиано краски большого оркестра, великолепие и мощь его звучаний. При своей острой, исключительно тонкой способности восприятия, Лист не мог не почувствовать этого. Он видел, что все сделанное Бетховеном, — открытие высоких и низких регистров, широкое применение педалей, облагораживание и обогащение звучаний, — осталось втуне для пианистов, что лучшие достижения Бетховена склонны были рассматривать как нечто грубое, лишенное чувства меры (см.: 222, *28*, *34*; см. также 91, *222*). Он видел, что большинство пианистов по-прежнему сомневаются в красочных возможностях своего инструмента и их сухие, бесцветные переложения оркестровых произведений надолго убивают веру в возможность воспроизведения на фортепиано оркестровых звучаний.

"...Существующие до сих пор переложения крупных инструментальных и вокальных произведений своей убогостью и монотонностью ярко свидетельствуют о том, как мало пианисты умели пользоваться всеми средствами, которыми фортепиано располагает" (291, II, *152—153*; ср. 294, *137*)[1].

Лист действовал смело и решительно. Уже в первом своем крупном переложении ("Фантастическая симфония" Берлиоза) он ставит целью не частичное и условное подражание оркестру, а полное, универсальное воспроизведение оркестровых звучаний. В цитированном выше письме к А. Пикте Лист пишет: "Я назвал мой труд фортепианной партитурой, чтобы сделать совершенно ясным мое намерение: шаг за шагом следовать оркестру, оставляя на его долю лишь преимущества массовости воздействия и разнообразия звучаний" (291, II, *153*; ср. 294, *137—138*).

И Лист достиг на этом пути исключительного успеха: старое представление о фортепиано как об инструменте бедном звуковыми и динамическими возможностями было навсегда разрушено; сомневаться в способности его "передавать жизнь всех инструментов, вместе взятых", стало уже невозможно[2] (391, *24* и д.).

Ранее указывалось, что даже Шуман, который далеко не разделял листовских воззрений на возможности и права фортепиано, видел в фортепианной партитуре "Фантастической симфонии" совершенно новое, оригинальное произведение, показывающее, что автор его силой гения проник в тайны, которые скрывало в себе фортепиано. Шуман верно почувствовал здесь нечто принципиально новое, названное им "симфонической трактовкой фортепиано" (418, I, *145* и д.)[3].

Глубочайший смысл переворота, совершенного Листом, заключался в том, что он заставил своих современников поверить, что пианисты слишком плохо пользовались выразительными возможностями своего инструмента, заставил их осознать способность фортепиано не только к отдельным оркестровым эффектам (вроде *pizzicato*, арфообразных пассажей и т. п.), но и к воссозданию всего звукового богатства оркестра. Он, говоря словами Стасова, разбил мнение о "недостаточности и бедности фортепиано", поднял на небывалую высоту "значение фортепиано в ряду прочих инструментов", создал "из фортепиано неведомую и неслыханную вещь — целый оркестр..." (801, 1, *17, 21*; 2, *378*).

Конечно, это произошло не сразу и не без борьбы. Нововведения, столь смелые и решительные, вызвали резкую оппозицию со стороны приверженцев старого клавир-

ного искусства. Только немногие из них могли овладеть средствами, являвшимися такими естественными для Листа.

В самом деле, представьте себе, что человек, ухо которого привыкло к грациозной, филигранной игре Фильда и Гуммеля, неожиданно столкнулся со стремительно бурной, мощной, красочной игрой Листа. Как мог реагировать он на нее? Несомненно отрицательно, ибо то, что делал на фортепиано Лист (и то, без чего мы теперь не мыслим пианистического искусства), казалось ему неестественным, нарочито преувеличенным, даже безрассудным. Пианистический язык Листа был для него языком новым, непонятным и странным; требовалось время для того, чтобы язык этот научились понимать. До известной степени это подтверждается и словами Глинки, который по-своему осуждает листовскую манеру игры. "Несмотря на всеобщее и отчасти собственное мое увлечение, — пишет Глинка, — я могу теперь еще дать полный отчет в впечатлении, произведенном на меня игрою Листа. Мазурки Chopin, его Nocturnes [ноктюрны] и этюды, вообще всю блестящую и модную музыку он играл очень мило, но с превычурными оттенками (à la française, c'est avec exagérations de tout genre [во французском духе, со всевозможными преувеличениями]). Менее удовлетворительно, однако же (по моему мнению), играл он Баха (которого Clavecin bien tempéré [Клавесин хорошего строя] знал почти наизусть), симфонию Бетховена, переписанную им самим (transcrité) для фортепьяно; в сонатах Бетховена и вообще в классической музыке исполнение его не имело надлежащего достоинства и в ударе по клавишам было нечто отчасти котлетное. Исполнение Септуора Гуммеля отзывалось каким-то пренебрежением, и, по-моему, Гуммель играл его несравненно лучше и проще. Бетховена концерт *Es-dur* исполнил он гораздо удовлетворительнее. Вообще способ игры Листа в оконченности не сравню с Фильдом, Карлом Мейером и даже Тальбергом, в особенности в скалах" (599, *216—219*).

Из приведенного суждения достаточно ясно видно, что Глинке было чуждо существо листовского пианизма, весь его огненный пыл и чарующий блеск; в своем неприятии этого пианизма он закрывал глаза на те положительные его стороны, которые были бесспорны и которые открывали новые горизонты. Именно это имел в виду Серов, когда писал в своих "Воспоминаниях о М. И. Глинке": «Глинка был в первом же концерте Листа, где царь виртуозов исполнил увертюру из „Вильгельма Телля" [Россини], „Erlkönig" [„Лесной царь"] и „Ständchen" [„Серенаду"] Фр. Шуберта, „Фантазию на Дон-Жуана" и „Хроматический галоп" [Листа].

Не изумляться такому техническому исполнению, такой неслыханной виртуозности Глинка не мог; но, как после я узнал из разговоров с ним (и еще после проверил взглядами его на фортепианную игру вообще и заметками об этом в его автобиографических записках), Глинка не совсем понял Листову гениальность. Лист, в глазах Глинки, был только одним из отличных пианистов, да еще насчет собственного „touché" терял значительно в сравнении с мягкою игрою Гуммеля и Фильда (!). Нового духотворного начала, которым проникнута каждая нота в аранжировках и в исполнении Листа, Глинка как-то не заметил. Он был воспитан на фортепианной музыке иного свойства...» (784, 1, *148—149*).

Об этом же убежденно говорил и Стасов: "...для Глинки высшим критериумом в фортепианном исполнении были: присутствие или отсутствие отчетливости, мягкости, ровности и других концертных качеств прежних школ... Естественно, что он вовсе не чувствовал того огромного и решительного переворота, который совершен в фортепианной игре Листом, прямым наследником той игры, которую создал и завещал искусству Бетховен, но которая оставалась решительною тайною и даже какою-то враждебною загадкой всем тем, кто вырос в преданиях прежней виртуозной школы. По этому самому Глинка не только мог сравнивать гениального Листа, глубокого поэта и художника, с обыкновенными, более или менее удовлетворительными концертмейстерами и фортепианными виртуозами, каковы были Гуммель, Фильд или Карл Мейер, но даже ставить этих последних гораздо выше его" (801, 1, *391—392*).

И Серов, и Стасов, несомненно, правы. Дело не в том, что Глинка не оценил виртуозного искусства Листа (как раз есть основания полагать, что Глинка отлично знал ему цену). Дело здесь, скорее, в том, что Глинке, в силу зависимости его пианистических вкусов от фильдовской школы, было чрезвычайно трудно вчувствоваться в образный и красочный пианизм Листа, в его динамизм и симфоническую природу. В игре Листа почти все вызывало у Глинки какой-то внутренний протест: и пафос исполнения, и драматизм, и яркая красочность, и преувеличенные, как казалось ему, темпы... Всё это было ему явно не по душе, не соответствовало его пианистическим идеалам.

Не случайно в отзывах Глинки игра Листа противопоставляется стилю исполнения Фильда[4]. Глинка всячески восставал против "романтического беспорядка"; его привлекало прежде всего то "высокое право суровой классической разумности", которое, по словам Асафьева, требовало "смыслового художественного оправдания каждого интонационного мига, отчета и учета каждой капли звука в длящемся потоке", то есть того, что было подлинно устойчивым, "не уходящим", а "жизненным" в классической эстетике исполнения (526, *16, 80*).

К тому же Глинке претили в пианизме Листа излишества и преувеличения, в ту пору, несомненно, имевшие место. Для Глинки, стоявшего на позициях классической простоты, ясности и разумности, воспитанного в строгих правилах старой пианистической школы, были неприемлемы всякого рода вольности, добавления и т. п., что он и высказал довольно резко: "...иное, — говорил он, — Лист играет превосходно, как никто в мире, а иное — пренесносно, с префальшивым выражением, растягивая темпы и прибавляя к чужим сочинениям, даже к Шопену и Бетховену, Веберу и Баху, множество своего собственного, часто безвкусного и никуда не годного..." (см. 816б, 2, *379*).

Однако, отрицая все наносное и преходящее, что было в исполнении Листа, Глинка, повторяем, не заметил и тех поистине великих завоеваний листовского пианизма, которые в корне изменили все фортепианное искусство. Асафьев справедливо пишет: "Глинка, цепляясь за Фильда и смущенный новым качеством игры Листа, еще не выявившегося как полноценный композитор, проглядел в зорях нарождавшегося пианизма XIX века и в пышном ораторском пафосе листианства историческую неизбежность этого явления, проистекающую из запросов нового содержания и исполнительства. Он пытался все свести к разнице манер, тогда как требуемые его — глинкинской — эстетикой и вкусом рассудительная отчетливость и ровность исполнения уже не выдерживали в области пианизма натиска идей-эмоций нового времени" (526, *28*).

Непонимание существа художественных устремлений Листа подтверждается и свидетельством других музыкантов. Сам Фильд, "властитель дум" целого поколения, достаточно определенно выразил свое отношение к Листу, сказав как-то по его адресу: "Est-ce qu'il ne mord pas?" ["Уж не кусается ли он?"] (см. 599, *432*).

Мошелес причислял Листа к разряду "разрушителей фортепиано". Он искренне признавался, что в "бушевании", "шумливых излишествах" нового пианистического искусства (то есть искусства Листа) мысли его "не могли бросить якорь" (см. 591, *37* и д.).

Характерно также признание секретаря и биографа Бетховена Шиндлера, выражающее резко отрицательное отношение поборников академического классицизма и "хранителей" бетховенских традиций к эмоциональной насыщенности и размаху листовского пианизма. "Лист играл мне здесь Бетховена, — пишет Шиндлер Шуману в октябре 1840 года, — и я с горечью убедился, что суждение лейпцигского рецензента... полностью соответствует истине. Это неистовство превзошло мои худшие предположения... Если г-н Лист всегда таков, то я без колебаний считаю его появление в искусстве — несчастьем" (см. 59, *618*)[5].

Несмотря на непонимание, а подчас и упорное противодействие, Лист продолжал идти по избранному им пути. Он лучше, чем кто-либо другой, осознавал все значение сделанного им открытия для будущей музыки; он все более и более совершенствовал

свое пианистическое мастерство и действительно стал играть на фортепиано так, "как с сотворения мира еще никто не играл" (801, 2, *378*). Он вывел фортепиано из узкой ограниченной сферы салона и камерности в широкую массовую аудиторию, в большой концертный зал, и тем самым содействовал процессу демократизации этого инструмента. Под его руками фортепиано превратилось в инструмент, с помощью которого можно было вести самую разнообразную музыкально-просветительскую деятельность, пропагандировать любые произведения в любых условиях. Начиная с Листа, по словам Стасова, "для фортепиано возможно все" (там же, 1, *21*).

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

Симфоническая трактовка (под которой подразумевается, в первую очередь, трактовка фортепиано как инструмента, способного перелистать интонационное и красочное богатство симфонического оркестра) основывается на двух мощных средствах: способе "аль фреско" и способе "колористического обогащения"[6].

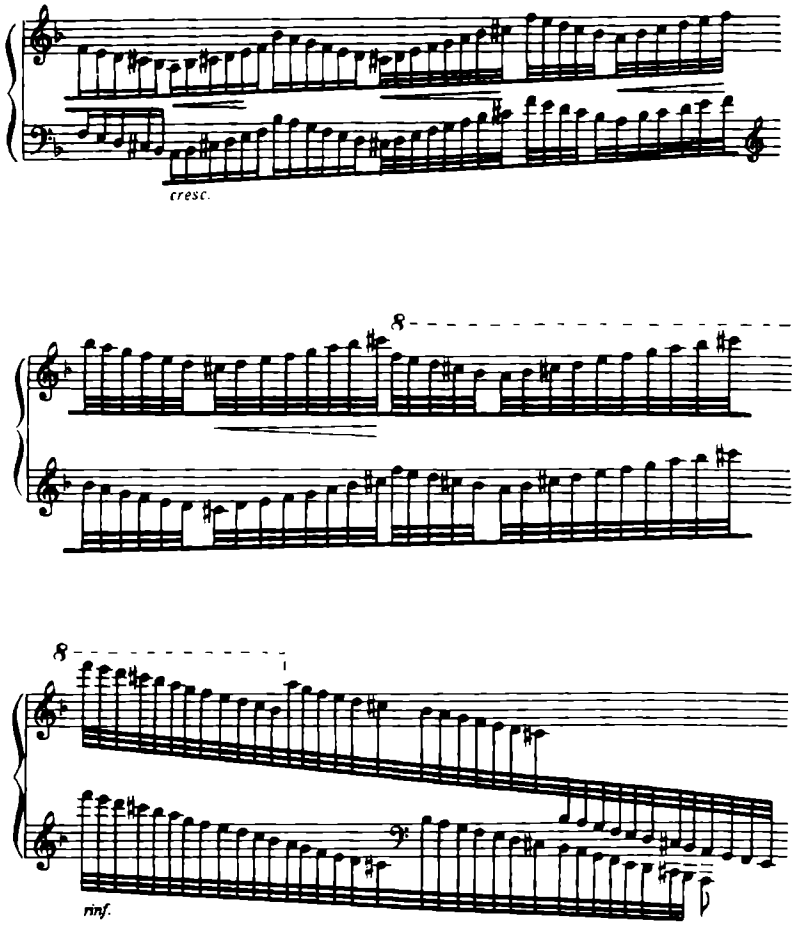
Средства эти нельзя считать независимыми друг от друга. Несмотря на то, что они по-разному способствуют воссозданию на фортепиано оркестровых звучаний, а по своим конечным тенденциям даже противоположны друг другу, взаимосвязь их очевидна: метод "аль фреско" (полнозвучие) с необходимостью ведет к усилению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

Способ "аль фреско". До Листа этот способ как средство выражения не был в почете и почти никогда не применялся; его считали грубым, нехудожественным. Мастера, воспитанные на принципах старого клавирного искусства, как правило, жертвовали концентрированным полнозвучием ради достижения совершенства единичных звуковых контуров. Если они подражали оркестру в своих оригинальных произведениях (что было крайне редко) или перекладывали оркестровые сочинения других, то выбирали только те звучания, которые были особенно заметны и ясны и казались им совершенно необходимыми. Они опускали и игнорировали, таким образом, огромную часть звучаний для того, чтобы с исключительной точностью и тщательностью воспроизвести два-три звуковых элемента; тем самым они сужали и обедняли звуковые возможности фортепиано.

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

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

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

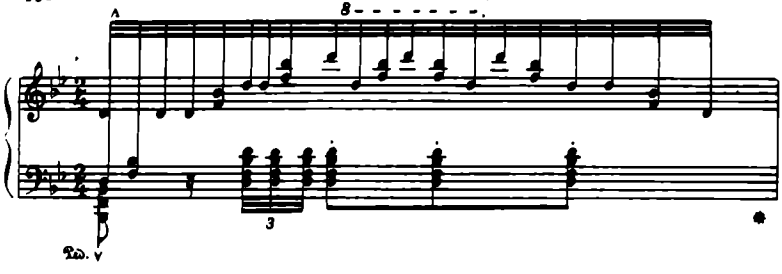


Кроме приведенных примеров смотри также "Пляску смерти", 10-ю венгерскую рапсодию, "Большие этюды по каприсам Паганини" (этюд № 1) и др. В основу большинства пассажей здесь положен принцип: максимум нот в минимум времени.

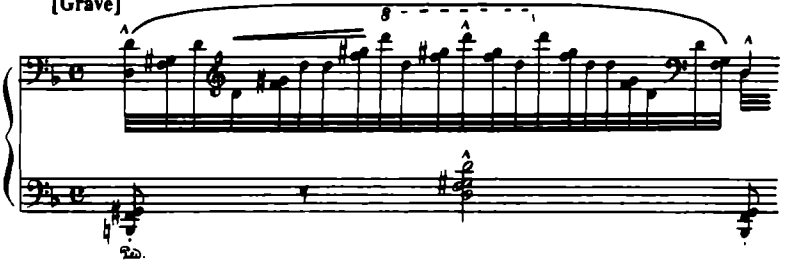
С этой же целью употребляет Лист все возможные *glissando*:

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

109 Героический марш в венгерском стиле



110 Воспоминания о "Дон-Жуане" (Моцарт)



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

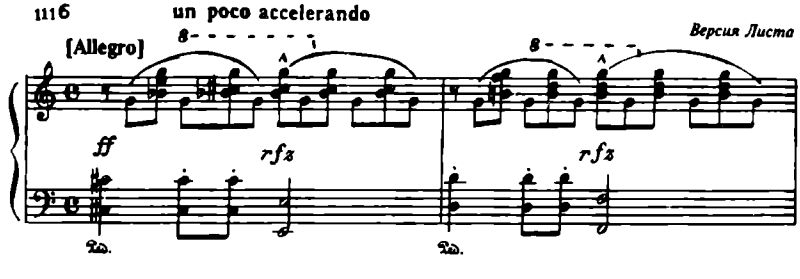
Уже здесь заметна склонность Листа к сжатию пассажа в единый аккордовый комплекс. Склонность эта постепенно приводит его к созданию еще более мощных

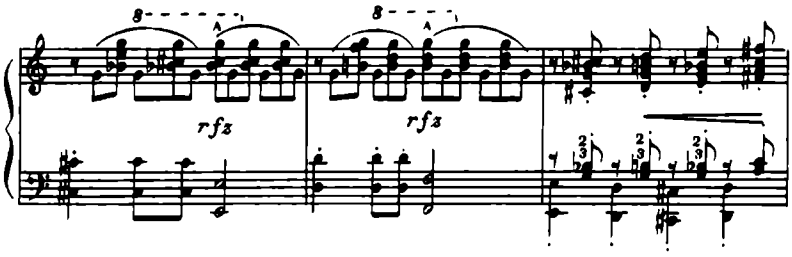
звуковых построений: он не удовлетворяется тем, что конструирует арпеджио, представляющие собой ломаный аккордовый комплекс, а стремится крепче, теснее спаять отдельные ноты арпеджио в единый, целостный аккорд.

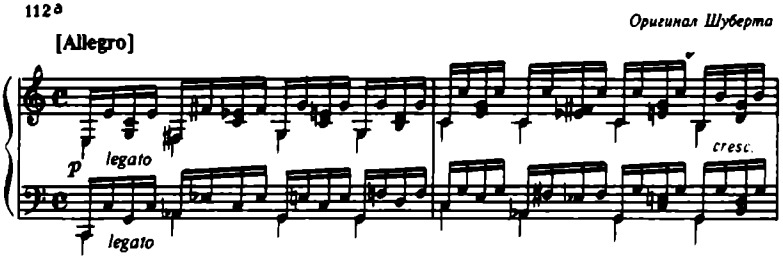
Возьмем, например, одно из лучших произведений долистовского пианизма — Фантазию ор. 15 Шуберта, в которой безусловно сделан шаг вперед в расширении пользования клавиатурой (шубертовские пассажи здесь в значительной степени отличаются от слабозвучных и угловатых пассажей пианистов прежнего поколения),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

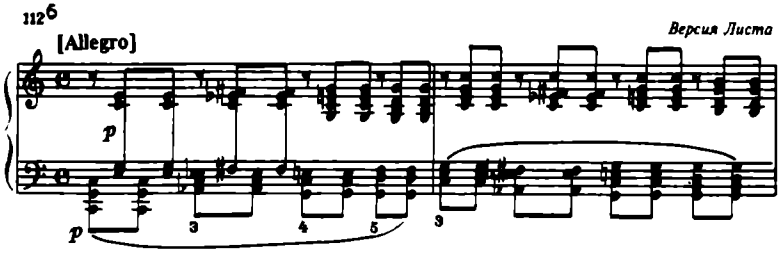
111а *Оригинал Шуберта*

111б un poco accelerando *Версия Листа*









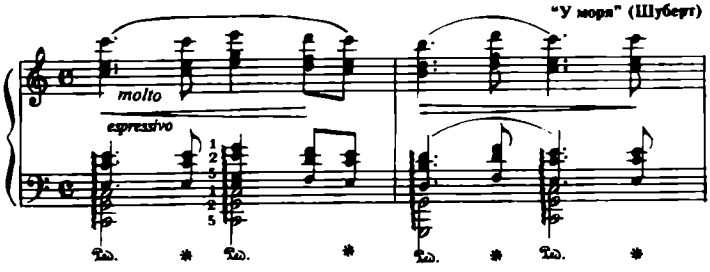
Процесс сжатия пассажей в аккордовые комплексы вырисовывается здесь с предельной ясностью.

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

Если сравнить далее первые опыты Листа на пути симфонической трактовки инструмента (как, например, переложение "Фантастической симфонии" Берлиоза, «Большую бравурную фантазию на „Колокольчик" Паганини», "Романтическую фантазию на две швейцарские темы", «Фантастическое рондо на испанскую тему „Контрабандист"») с его произведениями конца 30-х годов ("Большие этюды" — вторая редакция, "Этюды по каприсам Паганини" — первая редакция, "Альбом путешественника"), а последние — с его зрелыми произведениями ("Этюды трансцендентного исполнения" — третья редакция, "Этюды по каприсам Паганини" — вторая редакция, "Годы странствий", транскрипции из опер Вагнера, Чайковского, Верди), то можно наглядно убедиться, как он постепенно совершенствует свой метод сжатия пассажей и в конце концов доводит его до поистине удивительного совершенства.

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

113
[Treѕ lent (Sehr langsam)]
"У моря" (Шуберт)



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

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

Нет нужды приводить подтверждающие это примеры. В подавляющем большинстве листовских произведений мы найдем достаточное количество мест, характеризующих грандиозность и многообразие его крупных звуковых построений (см. сонату *h-moll*, фантазию-сонату "После чтения Данте", концерты *Es-dur* и *A-dur*, "Пляску смерти", этюды, фантазии "Дон-Жуан", "Норма", "Свадьба Фигаро", венгерские рапсодии).

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

114
Венгерские мелодии (по Шуберту)

115
[sempre prestissimo]
"Венеция и Неаполь". Тарантелла

Сам он не раз признавался, что употреблял их с особенной любовью, и именно за это его не раз упрекали в чрезмерном пристрастии к "котлетной" игре (см. 184, *20*). Накладыванием одной руки на другую он значительно увеличивал силу звучания и быстроту пассажей.

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

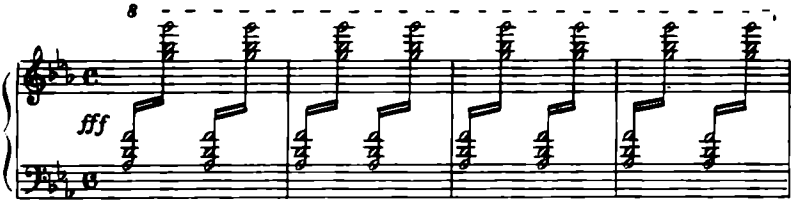
116

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

и т. д.

117

Первый концерт (Es-dur)



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

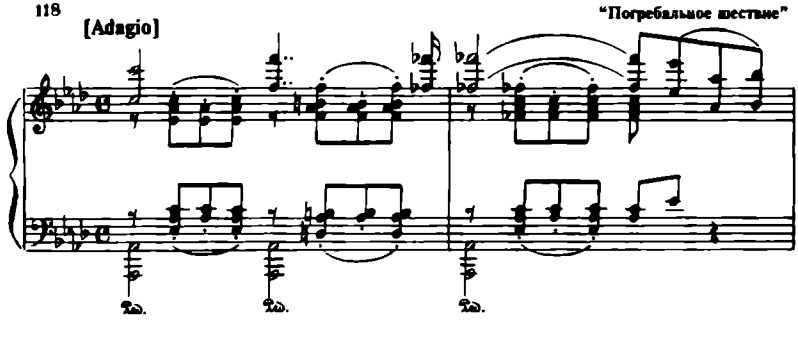
Итак, разновременный охват нескольких регистров инструмента посредством пассажа в произведениях зрелого Листа все более и более сменяется чередованием полнозвучных аккордов. В разрешении проблемы полнозвучия Лист пошел дальше всех своих современников, даже Шопена, для которого характерен охват всей клавиатуры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

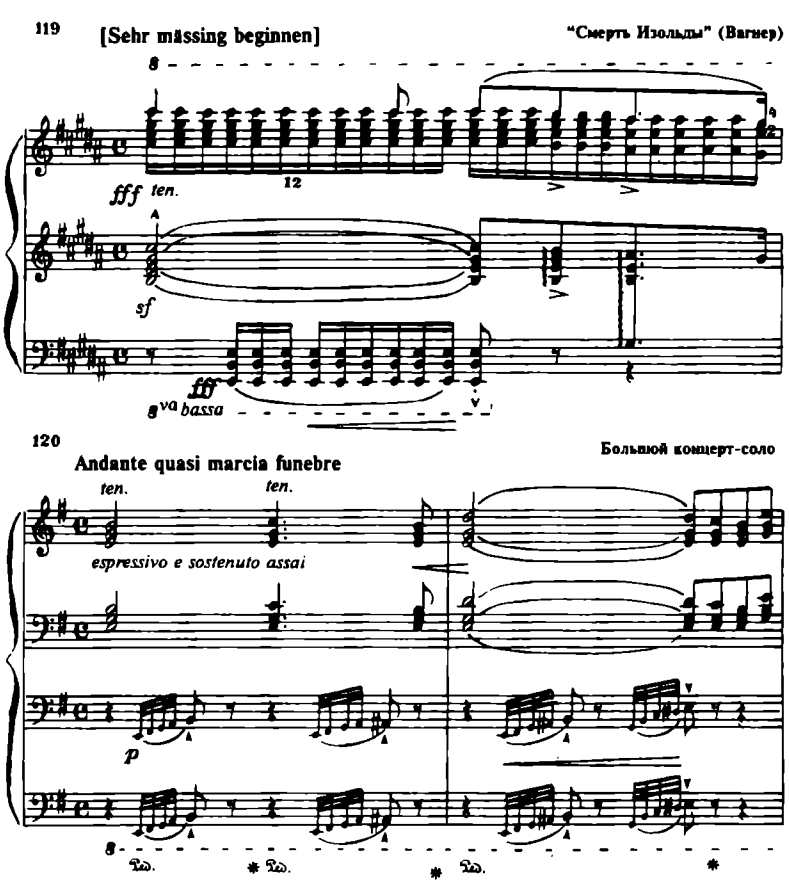
Приведем здесь еще несколько примеров:

118

[Adagio]

"Погребальное шествие"





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

В наше время эта роль педали настолько ясна, что не требует каких-либо специальных комментариев. Кажется невозможным пренебрегать теми функциями педали, которые бесконечно расширяют технические возможности пианиста. Но в эпоху становления листовского пианизма они были настолько новы и неожиданны, что сплошь и рядом вызывали к себе отрицательное отношение. Вспомним, что в долистовский период употребление педали было сильно ограничено даже в практике самых крупных виртуозов. Такие пианисты, как Моцарт, Клементи, Гуммель, явно избегали ее, считая, что она приводит к неясной и нечистой игре. Гуммель, например, говорит: "Моцарт и Клементи не нуждались в этом средстве, чтобы приобрести славу самых

выразительных пианистов своего времени" (220, III-3, § 3). И он не видит никаких оснований вносить коррективы в их принципы. По его мнению, педаль является лишь незначительным придатком к общей сумме художественно-технических средств пианиста и если и играет сколько-нибудь существенную роль, то только в медленных темпах, "где пение развертывается на широкой гармонической основе" (ibid., § 2).

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

Только Бетховен почувствовал новую роль педали и ее великое значение как средства, "умножающего пальцы" и способствующего достижению полнозвучия. Он не только широко пользовался педалью при исполнении собственных произведений (гораздо чаще, чем на это имелось указаний в тексте его произведений; см. 113, I, § 9), но и знал многие действия ее, с помощью которых достигалось расширение пользования клавиатурой. Мы можем встретить у него, правда, в зачаточной форме, тот подход к педали, который со времени Листа вошел в плоть и кровь пианизма и без которого ныне обойтись невозможно.

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

121

[Andante tranquillo]

"На крыльях песни" (Мендельсон)

122

[Andante con sentimento]

"Погребальный звон" (Шуберт)

Именно педаль позволила ему выделять ведущий голос (первый план), затушевывать сопровождение (второй план) и тем самым создавать особого рода "объемную" звуковую перспективу. Именно педаль содействовала прекращению обособленности правой руки от левой, обособленности, укоренившейся в сознании пианистов и долгое время считавшейся естественной и необходимой.

Техника перекрещивания и перекладывания рук, быстрых переносов и скачков была у Листа непосредственно связана с новой техникой педализации. В этом коренное отличие Листа от тех пианистов, которые так же, как и он, пытались разделять мелодию, изложенную в среднем регистре, между двумя руками и даже применяли для написания три строки (первым, кто это сделал, был, по-видимому, Франческо Поллини, ученик Моцарта и Цингарелли)[7], но которые так и не смогли пойти дальше по новому пути. Именно от Листа ведут свое происхождение почти все новые способы, применяемые современными композиторами с целью достижения полноты и объемности звучания.

Способ "колористического обогащения". Если существует какой-либо секрет, с помощью которого Лист достигал разнообразия колорита на инструменте от природы однокрасочном, то это умелое использование звуковых средств каждого регистра, поистине изумительные сопоставления одного регистра с другим. Пусть все в произведении будет неудачно, — плоская, невыразительная мелодия, шаблонная гармония, надоедливый ритм, — об одном он непременно позаботится: расцветить произведение звуковыми красками различных регистров, показать как можно полнее, шире звуковые возможности последних. Его цель: воспроизвести на фортепиано, с предельным приближением (как гравюра воспроизводит живопись), все тембровые богатства оркестра. Для него фортепиано "есть миниатюра оркестра, оно портрет оркестра" (см. 801, 1, *17*).

Предшественники его меньше всего стремились к этому; цели их были иными. Они обычно ограничивались в своем фортепианном творчестве средним регистром инструмента и, затрачивая на него все свои средства, оказывались бессильными при приближении к краям клавиатуры: низкий и высокий регистры представлялись им слишком резкими и неблагозвучными, и они упорно чуждались их. Один Бетховен, особенно в последний период творчества, представляет собой исключение, являясь и в отношении использования крайних регистров инструмента прямым предтечей Листа.

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

Лист превосходно использовал низкий регистр, считавшийся у старых мастеров наиболее опасным, — то в виде грубых, грозных и мощных звучаний, напоминающих тяжеловесную звучность медных в оркестре (см., например, концерт *A-dur*, сонату *h-moll)*, то в виде органоподобных построений, густых и массивных по звучности

(соната *h-moll*, "Вариации на тему Баха"), то в виде неясных, гулких гаммообразных пассажей, чаще всего хроматических (баллада № 2, легенда № 2), то в виде глуховатых, сумрачных, ниспадающих ходов, напоминающих звучность контрабасов и фаготов (соната *h-moll*, 5-я венгерская рапсодия), то в виде резких, мощных колокольных звучаний ("Погребальное шествие", "Пляска смерти").

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

Но и это все бледнеет по сравнению с теми красочными эффектами, которые достигаются им путем контрастного сопоставления различных регистров, как разновременного, так и одновременного (вспомним, например, этюд *E-dur* № 5 по Паганини, который почти весь построен на контрастном противопоставлении регистров), а также путем смешения тембров регистров, путем растворения отдельных звучаний в общем колорите.

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

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

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

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

До Листа красочные функции педали, видимо, не были известны. Самое большое, до чего доходили его предшественники, — это умение связать педалью несколько гармоний и усилить их общее звучание. Правда, Бетховен и здесь предвосхитил будущее — почувствовал колористическую природу педали — однако только Лист вывел из этого надлежащее следствие.

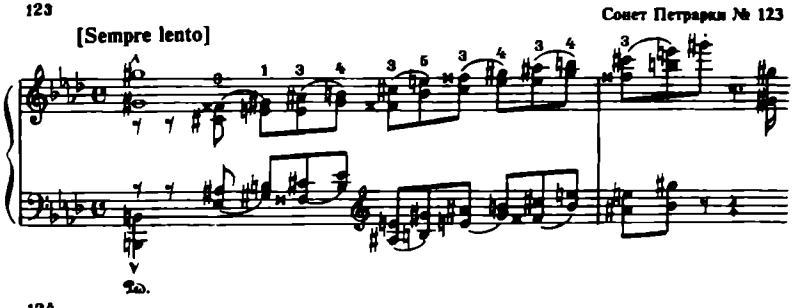
Во-первых, Лист перестал ограничиваться простой педалью, способствовавшей, главным образом, задержанию и усилению звучаний; он ввел более тонкую педальную нюансировку — полупедаль, четверть педали, педальное тремоло (см. 293)[8].

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

123

[Sempre lento]

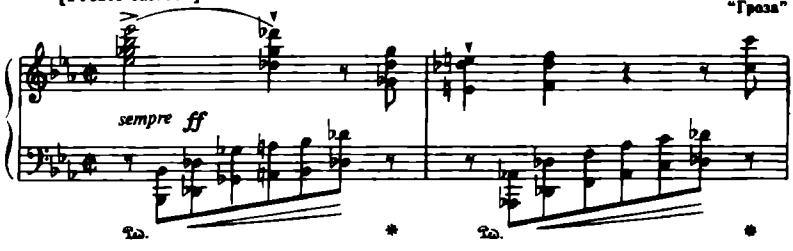
Сонет Петрарки № 123



124

[Presto furioso]

"Гроза"



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

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

125

Presto agitato assai

"После чтения Данте". Фантазия-соната

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

И эту педализацию Лист прежде всего подчинял требованиям выражаемого чувства и колорита. Как Данте, изображая шум ада, не говорит "звук" ("*suono*"), а "гул" ("*tuono*"), подчеркивая этим дисгармонию, царящую в аду (ибо в слово "звук" входит признак гармонии), так и Лист, изображая гул, идущий из глубины ада, стремится к дисгармонии, а не к благозвучию. *Ped.* на пять тактов — не случайность, не недосмотр, а необходимость, диктуемая художественным образом. Об этом свидетельствует и Страдаль, проходивший с Листом фантазию-сонату "После чтения Данте": "Пятитактовая педаль должна была, по замыслу Листа, способствовать имитации неясного, блуждающего шума приближающихся издалека грешников" (437, *50*).

Стремлением к звуковому смешению объясняется и обильное употребление Листом педали при всякого рода гаммообразных хроматических пассажах, особенно в басу (например, баллада № 2, легенда № 2). Обстоятельство это отметил еще Черни: "Лист, — говорит он, — в хроматических и других руладах в басу непрерывно применяет педаль и этим извлекает массу звучаний (Ton-masse), которая, подобно густому облаку, рассчитана на общий эффект" (113, § 66). С большой проницательностью усматривает Черни в этом способе огромные художественные возможности и в защиту его ссылается на авторитет своего учителя Бетховена, иногда также применявшего нечто подобное "для сглаживания ясных и твердых линий, для внесения растушовки в звуковые краски" (ibid.).

Лист ввел комбинированное употребление правой и левой педали, причем левая педаль употреблялась им не только как средство, ослабляющее звучание, но и как средство (и в этом главное) регистровки, наподобие оркестровых сурдин. Страдаль, например, сообщает, что Лист разрешал брать левую педаль лишь в исключительных случаях: когда нужно было придать звучаниям матовый характер, подчеркнуть смену гармоний, воспроизвести эффект светотени и т. д.; *pianissimo* же он учил достигать без помощи левой педали (437, *159*).

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

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

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

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

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

*

Итак, мы выявили в симфонически-оркестровой трактовке фортепиано наличие двух способов использования инструмента: "аль фреско" (полнозвучия) и "колористического обогащения" (раскрытия красочного многообразия инструмента).

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

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

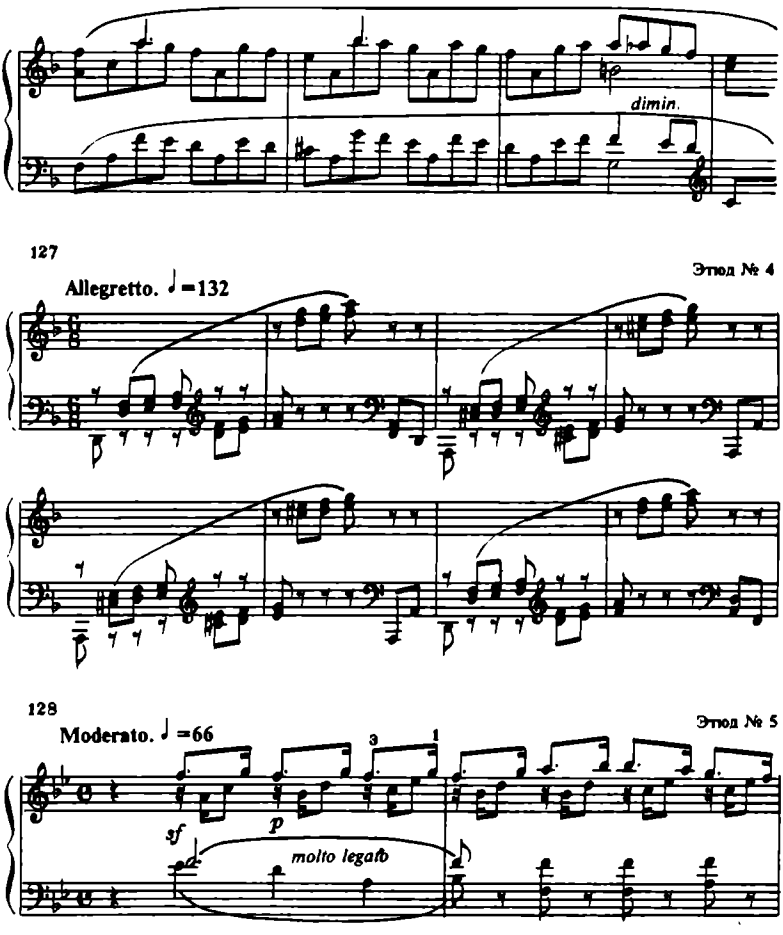
Это "раздвоение" симфонической трактовки вначале не нарушает ее внутреннего единства: противоположные тенденции находятся во взаимодействии; они не только борются друг с другом, но и переходят друг в друга, побуждают друг друга к дальнейшему развитию. Но наступает момент, когда целостность и единство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

В круге этих полярных тенденций, характерных, собственно говоря, для большинства крупных композиторов-пианистов романтической эпохи, и находит выражение вся пианистическая работа Листа; какое бы разнообразие она ни обнаружила в процессе своего развития, она всегда теснейшим образом связана или с тенденцией к полнозвучию, или с желанием достичь многокрасочности. С течением времени меняется лишь распределение акцентов: в молодости преобладание "аль фреско", в зрелом возрасте — достижение органического единства полнозвучия и красочности, в старости — господство красочных тенденций (уклон к импрессионизму).

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

На этюдах особенно легко проследить эту эволюцию: они и в пианистическом отношении представляют наиболее значительную и важную часть листовского творчества. Справедливо говорит Бузони, что они дают "как ни одно другое сочинение картину пианистической личности Листа в ее зарождении, развитии и расцвете" (162, I, *3*). И не случайно сам Лист характеризует их как свое "любимое детище".

В первой редакции этюдов[9] Лист еще в плену традиционных условностей и старых представлений об инструменте:



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

Вторая редакция[10] дает нам уже совершенно другую картину. "Лист, которого мы здесь видим, — говорит Бузони, — взлетел на неожиданную высоту; в чудесном юноше невозможно узнать некогда бойкого мальчика. Он как будто без всякой подготовки и постепенности перескочил через все действительные и предполагаемые возможности рояля, и никогда уже больше нога его не брала разгона для такого огромного прыжка" (см. 162, I, *3*).

И действительно: с необыкновенной легкостью Лист осуществляет здесь свои новаторские намерения и превращает фортепиано в невиданный дотоле всеобъемлющий инструмент, как бы вбирающий в себя всю полноту и многоликость оркестра. Можно сказать, что с этюдами происходит нечто удивительное, граничащее с волшебством. Из незначительных, в сущности, малоинтересных и бедных по звучанию пьес они превращаются в блестящие виртуозные произведения, сверкающие всеми тонами красок. Меняется их характер, становится более ясным их поэтический смысл. Меняется и самый стиль изложения, который уже основывается на широчайшем использовании средств фортепиано. Трудно переоценить значимость фактурных нововведений Листа, поднявших этюды на недосягаемую высоту и сделавших их доступными в техническом отношении лишь избранным из избранных.

Molto vivace
Этюд № 2
a capriccio
ten.
ben marcato
Tempo giusto
delicatamente
molto cresc.
ff sec.
p
ten.
ten.
ten.
rinf.
dim.
m.s.
m.s.
leggeramente
brillante
mf
un poco marc. il bassa
p
mf
p

Хотя Лист и идет здесь по пути одновременного усиления полнозвучия и красочности, основной акцент его все же падает на расширение звукового поля инструмента: тенденция к полнозвучию явно преобладает.

В связи с этим он неустанно ищет новые способы выражения, он старается показать все, на что способен как пианист; не щадя растрачивает он свои силы. Почти в каждом этюде мы встречаемся с огромными трудностями, с изощренными виртуозными приемами. В некоторых же этюдах, например в этюде *a-moll* или этюде *f-moll*, технического материала во много раз больше, чем это было бы нужно. И в этом нагромождении трудностей, если не бессмысленном, то, во всяком случае, хаотическом, часто тонет поэтическая идея произведения.

Поэтому, как бы ни были интересны этюды во второй редакции и другие произведения 30-х годов с точки зрения смелости и фортепианных новшеств (большого разнообразия "фрескообразных" звуковых построений мы у Листа, пожалуй, нигде не встретим), они оставляют все же желать многого со стороны содержания, формы, отшлифовки массивных звуковых построений и в особенности со стороны колорита. В них всегда чувствуется нечто незаконченное ("экспериментальная шероховатость", — говорит Бузони); Лист в них нигде не овладевает материалом вполне. То, что он сознавал это, — доказывает появление третьей редакции этюдов[11].

Редакция эта, бесспорно, представляет кульминационный пункт в развитии пианистического искусства Листа. Здесь он достиг высшей ступени в том, к чему до тех пор делал лишь попытки: "...заставил технику, как помощницу идеи, идти на поводу у последней", добился (в формировании образа) внутреннего единства полярных моментов — полнозвучия и многокрасочности, законченности форм и отшлифовки деталей.

Здесь он не только думает о полноте звучаний, грандиозности и ослепительности, но и о богатстве красок; все у него служит главной цели — выявлению поэтического содержания произведения.

Если атмосфера второй редакции проникнута произволом исполнителя, то в третьей редакции Лист снимает излишние звуковые нагромождения и трудности и достигает такой тонкости, красочности и совершенства звуковых построений, которые не имеют себе равных. "...Мне кажется, — не без гордости пишет он Черни, — что я наконец-то достиг той точки, где стиль адекватен музыкальной мысли" (156, I, *107*).

Любопытно, что с годами Лист все больше и больше внимания обращал на удобство технических форм. Практика, видимо, убедила его в том, что музыкальные мысли нельзя излагать в форме, доступной лишь немногим.

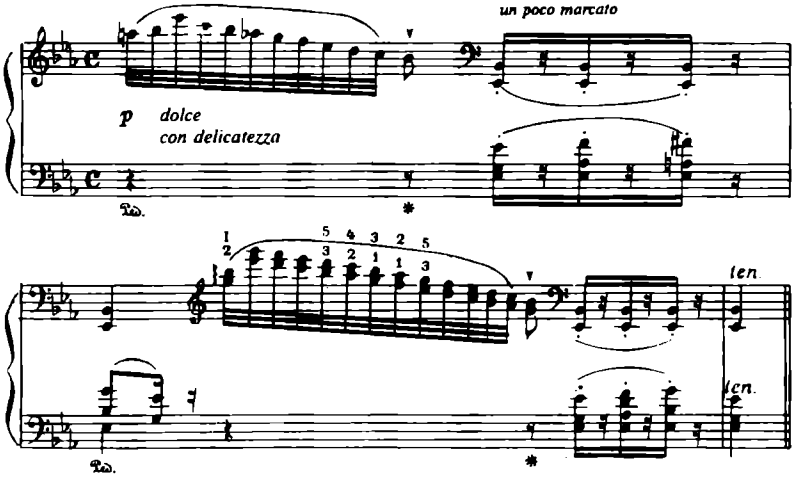
"Моя сорокалетняя возня с фортепиано, — писал он в 1863 году, — теперь наводит меня на мысль не мучить напрасно играющего и предоставить ему, при умеренной затрате сил, возможно больший звуковой и силовой эффект" (158а, VIII, *163*).

Это-то и означает новое отношение к исполнителю, отношение, резко противоположное предшествующему (30—40-е годы) и ориентированное на принцип экономии сил. Лист настойчиво переделывает и улучшает ранее написанные произведения. Он всеми силами стремится воспроизвести один и тот же эффект все более и более простыми средствами. Он упрощает и облегчает фактуру своих произведений, делает ее максимально скупой, ясной и прозрачной.

Сравним, например, "Бравурные этюды по каприсам Паганини" (№ 2, 4, 6), написанные в 1838 году, с "Большими этюдами по каприсам Паганини" (1851):

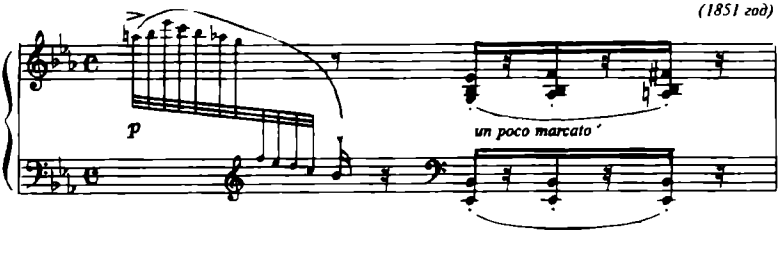
131

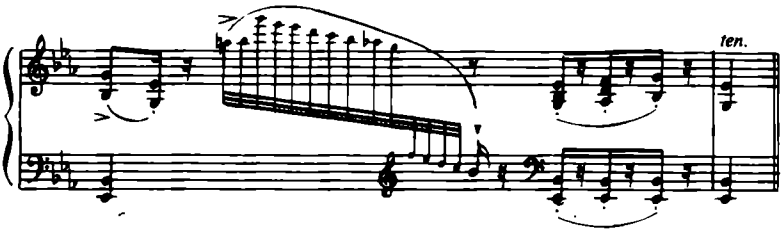
Andantino, capricciosamente *(1838 год)*



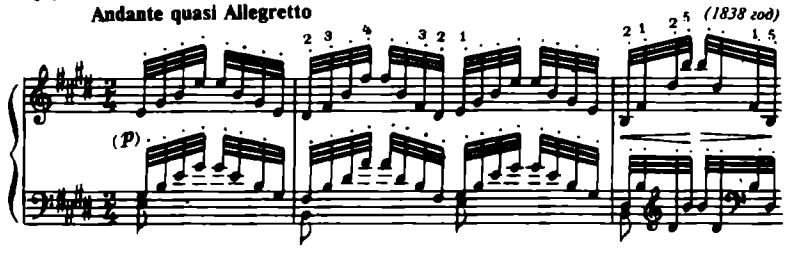
132

Andantino, capriccioso *(1851 год)*



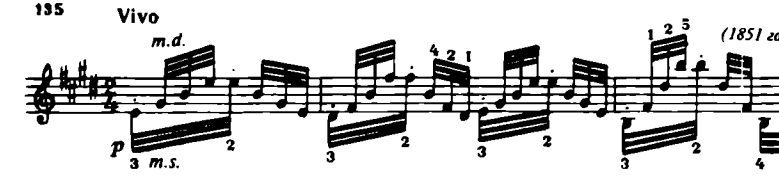


133 **Andante quasi Allegretto**

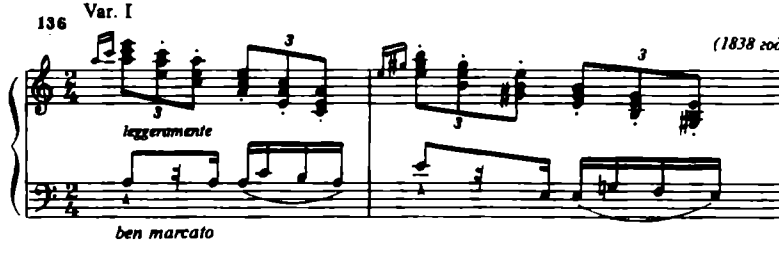


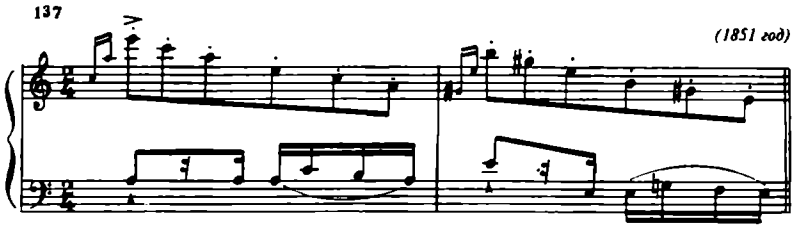
134 **Andante quasi Allegretto**

135 **Vivo**



136 Var. I





Сравним также "Большой бравурный вальс" (1836) с вальсом-каприсом № 1 из цикла "Три вальса-каприса" (1852):

Или "Часовню Вильгельма Телля" и "У родника" ("Альбом путешественника"), написанные в 1835—1836 годы, с "Часовней Вильгельма Телля" и "У родника" ("Годы странствий"), переработанными в 1848—1854 годах.

Количество фактурных изменений и поправок, внесенных Листом при переработке и окончательном редактировании текста своих произведений, особенно этюдов, исключительно велико, и направление их очень разнообразно. Десятки страниц заняло бы их полное перечисление и сопоставление. Можно было бы определить общую тенденцию этих поправок как борьбу Листа со своим недавним прошлым. Великий пианист ощутил, что за пределами его блистательных, но недосягаемых для других средств есть средства не менее блистательные и вполне пригодные для общего употребления. Сверхтрудное у него уступает место просто трудному; необычное, экстравагантное заменяется обычным и подлинно оригинальным, утрированное и резкое — более естественным и мягким. То, что ранее было крайне неудобным, становится вполне доступным. В сущности, здесь мы сталкиваемся с критическим отбором различных параллельных возможностей: отбрасывается одно, утверждается другое, производится перетасовка и браковка отдельных элементов, наконец, вносятся последние мелкие оттенки и подробности, подчас еле заметные, но тем не менее достойно завершающие музыкальную мысль. Техника обработки материала достигает у Листа небывалой высоты. Его занимает уже не столько выявление всех пианистических

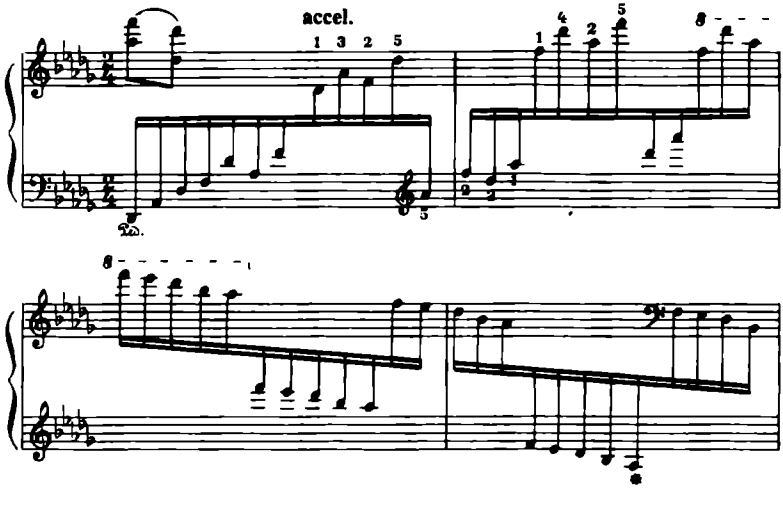
возможностей, сколько напряженное обдумывание конструкций и деталей, облегчение их, сочетание художественной законченности с технической безукоризненностью. Он стремится к предельной меткости и сжатости стиля, энергии и лаконичности штриха. Его цель — вложить максимум мысли, содержания в минимум фактуры. В с ё, буквально в с ё говорит о том, что Лист здесь работает по строго определенному плану. Первоначально отталкиваясь от более индивидуальных субъективных средств выражения, он в дальнейшем идет по пути отказа от излишнего, нагроможденного и негодного. Он лишний раз демонстрирует свое возросшее умение в обращении с музыкальным материалом. Он осознает не только теоретически, но и практически всю мудрость известного афоризма Гёте: "...только в ограничении сказывается мастер". И он как бы наглядно иллюстрирует известное положение Стендаля: "В искусстве, когда человек недоволен своей работой, он переходит от грубого к менее грубому, затем достигает отделки и точности, отсюда переходит к величественному и избранному и кончает легкостью" (817, 8, *81*).

И что всего важнее: Лист уже не расходует технического материала больше, чем того требует выражение поэтического чувства. Он экономит не только ради удобства, но и ради того, чтобы достичь красочного разнообразия, чтобы ярче выявить поэтическую прелесть звучаний.

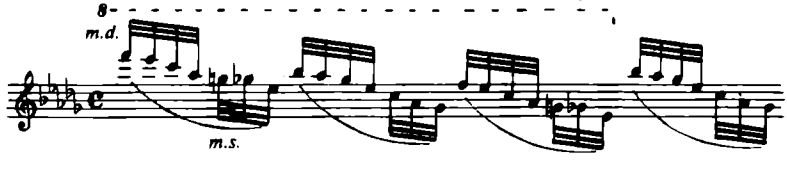
Из приведенных примеров ясно, что принцип экономии сил у Листа был также теснейшим образом связан с принципом р а с п р е д е л е н и я рук. Многое из того, что молодой Лист исполняет одной рукой, Лист зрелый с исключительным мастерством распределяет между двумя руками.

Можно было бы — в подтверждение сказанного — сослаться еще на ряд примеров, наглядно свидетельствующих, насколько практичность и художественный эффект изложения зависят от удачного распределения рук:

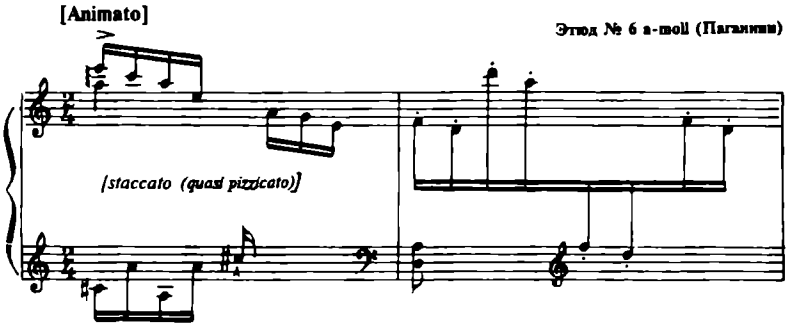
140 [Allegretto scherzando con capriccio] "Форель" (Шуберт)



141 "Риголетто". Концертная парафраза (Верди)

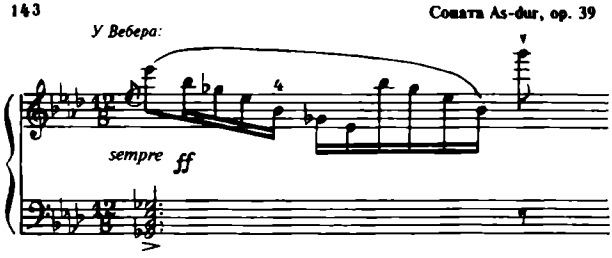


142

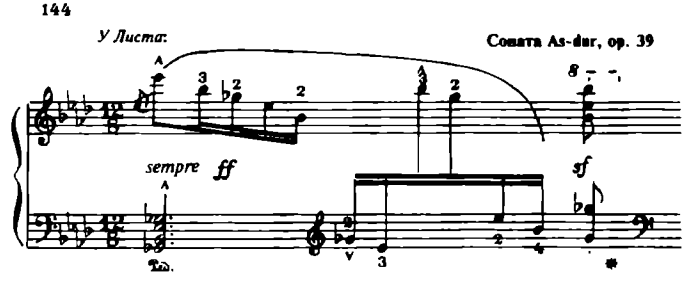


Лист последовательно проводит этот принцип распределения не только в отношении своих собственных произведений, но и в отношении произведений чужих. То, что ему в них представляется неудобным и непрактичным, то, что, по его мнению, не дает эффекта, он, не колеблясь, изменяет, распределяя музыкальный материал между двумя руками. Смотри, например, листовскую редакцию фортепианных произведений Вебера:

143



144



145

146

У Листа:

Концертштюк, ор. 79

Этим он способствует, с одной стороны, упрощению фактуры музыкальных произведений, то есть облегчает труд исполнителя, с другой — увеличению блеска и красочности исполнения.

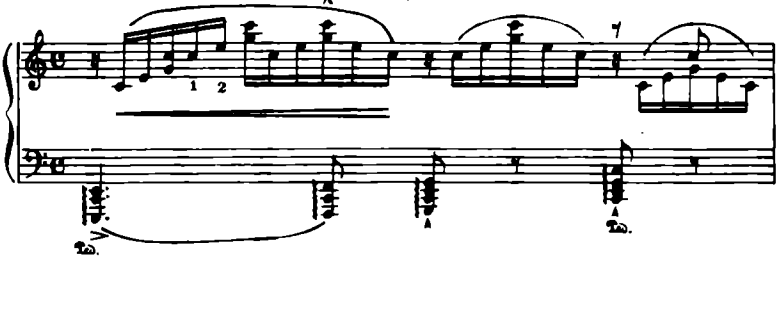
Теми же соображениями фактурного облегчения и технического удобства вызвано и усилившееся с годами стремление Листа по возможности избегать совпадения во времени некоторых нот сопровождения с той или иной нотой мелодии — путем "изъятия" отдельных нот из партии сопровождения при ритмическом восполнении "изъятых" нот в другой партии. Например:

147

Первый Мефисто-вальс

148

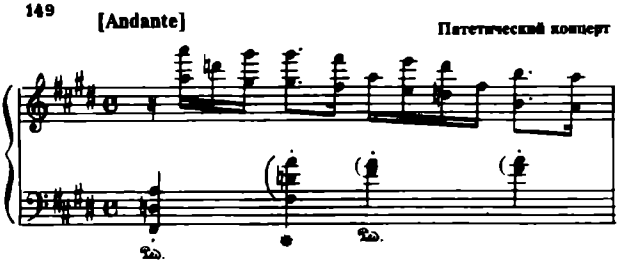
Легенда № 2



Ритмическое восполнение и равномерность движения создают здесь полную слуховую иллюзию непрерывности "течения" звукового материала. Пропуски в сопро-

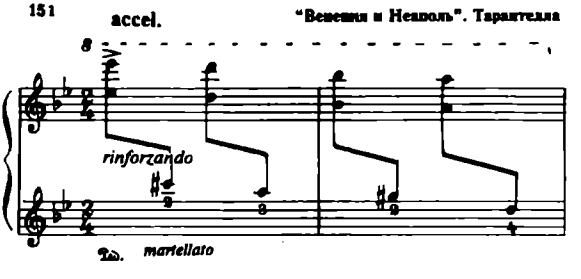
вождении совсем незаметны; и в то же время благодаря этим пропускам (или, как их еще иногда называют, "просветам") фактура становится менее густой и плотной.

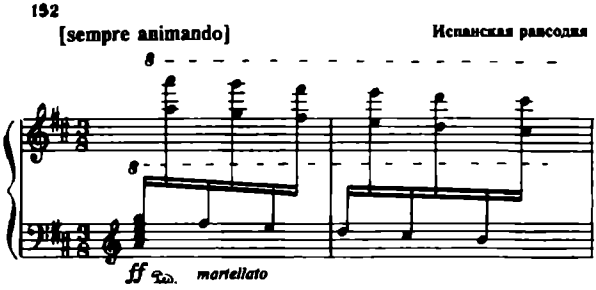
Порой мы встречаем у Листа вместо сплошных октавных последований так называемые "слепые" октавы, например:



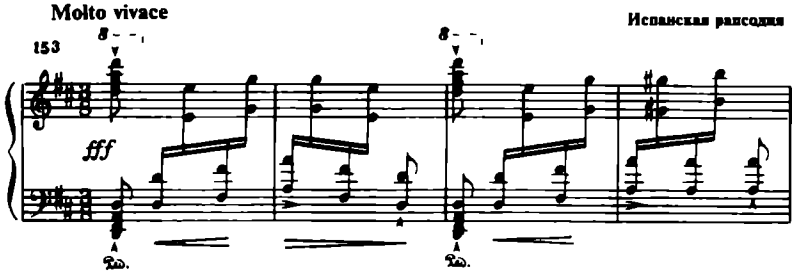
Или же перекрестное чередование октав в обеих руках, с помощью которого достигается "утроение" звуковой линии без сплошных октавных пассажей в какой-либо одной руке:

Или своеобразное использование приема попеременного чередования рук (так называемое *martellato*): вместо сплошного удвоения — удвоение "слепое":





Однако в гораздо большей степени Лист был склонен к оригинальному сочетанию "слепого" изложения и изложения насыщенного (путем удвоения отдельных нот). Иными словами, вместо сплошного удвоения он любил применять "слепое" утроение, с помощью которого достигал поистине удивительного виртуозного размаха и блеска:



Причем яркость и красочность изложения достигались здесь не фактурным усложнением и нагромождением, а, напротив, благодаря облегчению стиля фактуры, путем умелого, экономного использования тех возможностей, которые были скрыты в самом приеме распределения рук.

Вообще Лист всячески стремился приобщить к своим достижениям других. Если, например, Паганини оставался в области недосягаемого и своим превосходством часто лишь подчеркивал ничтожество других, то Лист понимал, что истинно великим человеком является только тот, кто заставляет других чувствовать себя великими. Сен-Санс прав, когда говорит, что влияние Листа на судьбы рояля было более значительным, чем влияние Паганини в области скрипичного искусства: Паганини остался в области "недосягаемого" ("где мог действовать лишь он один"), в то время как Лист, "отправившись от той же самой точки, пошел по дорогам более широким, по которым за ним может следовать всякий, кто возьмет на себя труд серьезно работать" (391, *22*)[12].

Таков путь, который прошел Лист, прежде чем довел симфоническую трактовку фортепиано до высшего совершенства. Это путь, как говорит Бузони, "от свободного сына природы к мастеру" (91, *55*), путь к мудрому пианизму.

Что же побудило Листа совершить столь поразительный переворот в способах использования инструмента? Что побудило его работать над совершенствованием их в определенном направлении?

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 новой пианистической техники под влиянием ряда крупных музыкантов, особенно под влиянием Паганини[13]. Объяснение это, ставшее почти традиционным в музыкально-исторических исследованиях, весьма заманчиво и безусловно имеет известное основа-

ние. Но оно чересчур упрощает вопрос, ибо не вскрывает до конца основных причин, побудивших Листа мучительно и долго искать новых путей в пианистическом искусстве. Несомненно, что та прозаическая, враждебная искусству среда, в которой находился Лист в годы молодости, во многом предопределила направление и характер раскрытия его пианистического гения. Отрицательное отношение его к этой среде, осуждение циничных, торгашеских нравов буржуазии, романтический бунт против косности и несправедливости общественных порядков[14] — вот что явилось важнейшим 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 juste milieu [золотой середины], которую он ненавидел всей душой. 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.

Поэтому-то Лист относился так неодобрительно к тальберговскому пианизму. Искусство "золотой середины", как бы совершенно оно ни было, могло внушить ему лишь отвращение. Он не видел в этом искусстве "никаких зародышей будущего", не находил начал того, к чему должен стремиться художник[15].

Отнюдь не из чувства соперничества или зависти к Тальбергу писал он М. д'Агу, с которой в ту пору делился самыми сокровенными своими мыслями:

"Только что я слышал Тальберга: ну это, правда, совершеннейшая мистификация. Из всех вещей, которые считаются выше обычного, это наверняка самое посредственное, что я знаю" (108, I, *190*).

В этом сказалась его непримиримость к враждебному ему по своей общей направленности искусству. Ведь он был готов даже уважать Тальберга, но... "вне вопросов искусства". Как художник Тальберг был ему абсолютно чужд, и он, без всяких колебаний, отводил ему место "рядом с гг. Калькбреннером и Герцем"[16].

То, что сделал Лист в области пианизма, Гюго сделал в поэзии и драматургии, Делакруа — в живописи, Берлиоз — в искусстве симфонизма. И вне этой связи с французским романтизмом 30-х годов, романтизмов активным, стремившимся возбудить в человеке протест против гнетущей действительности, стремившимся к грандиозному, ослепительно-красочному искусству, пианистическая реформа Листа понята быть не может[17].

Знакомство с игрой Паганини, в которой Лист почувствовал настоящую поэзию, динамику, красочность, было лишь одним из звеньев в длинной цепи событий. Оно окончательно разрешило мучительные сомнения Листа в правильности избранного им пути и толкнуло его к тому, чтобы, как говорит Шуман, "еще дальше пойти в своем инструменте, осуществить самое крайнее" (418, II, *196*)[18].

*

Создав третью редакцию этюдов и ряд крупных произведений, примыкающих к ней по времени (соната *h-moll*, концерты, "Этюды по каприсам Паганини" — вторая редакция, "Годы странствий", "Скерцо и марш" и др.), Лист словно почувствовал, что создал всё, что мог, или всё, что было нужно создать в этом роде. Он стал стремиться к чему-то иному. Колористический элемент, игравший у него и дотоле значительную роль, начинает входить в его произведения как нечто первостепенное.

Если раньше пианизм Листа поражал мощью, яркостью красок, резкими контрастами, то теперь он становится сдержанным, утонченным: при помощи нескольких звуковых штрихов, намеков Лист рисует целые поэтические картины (см., например, пьесы "Серые облака", "Во сне"). Если раньше Лист стремился к грандиозности, монументальности звуковых построений, стремился подавить и ослепить слушателя потоком красочных звучаний, то теперь он предпочитает услаждать слушателя нежными, изысканными нюансами, приглушенными звучаниями.

Внимание его все больше и больше переключается с динамических элементов на красочные. Так же, как в импрессионистической живописи "всё расплывается в плоскостной неопределенности", в произведениях позднего Листа всё расплывается в неопределенной красочно-звуковой атмосфере: здесь нет ясной и четкой формы, неожиданно начало и неопределен конец, темпы медленные, всё кажется растянутым и статичным (пианисты, играющие позднего Листа, хорошо знают, как трудно бывает преодолеть эту кажущуюся растянутость). Ослабляются ладофункциональные связи, всё большее значение приобретают вертикальные перемещения аккордовых комплексов (так называемая "вертикально-подвижная гармония"), появляются чисто конструктивные приемы, скрепляющие целое, в частности перемещение аккордов на фоне неизменного *ostinato* (например, "Ласло Телеки"). Нередко вместо полнозвучных, определенных по контурам аккордов и пассажей Лист создает неясные, вибрирующие звуковые построения (например, "Фонтаны виллы д'Эсте", "Колокольный перезвон", "Колыбельная"), придает музыке оттенок мерцания и трепета.

Таким образом, в эволюции листовских способов использования инструмента мы видим четыре стадии.

Первая стадия — период ученичества — характеризуется стремлением придерживаться испытанных временем традиций и в связи с этим школьным подражанием общепринятым образцам, правилам и приемам.

К этому периоду, получающему наиболее яркое выражение в первой редакции Этюдов, "Бравурном аллегро", "Бравурном рондо", "Экспромте для фортепиано на темы Россини и Спонтини" и ряде мелких произведений, можно отнести следующие слова Листа: "Всякий дуб был некогда желудем, всякий кедр — кустом, и всякое искусство начинало с неловких практических опытов и сухих теоретических положений ради выяснения особенностей того материала, с которым ему приходилось работать" (291, IV, *162*).

Вторая стадия — период "бури и натиска" — характеризуется разрушением старых канонов и открытием симфонической трактовки фортепиано.

Это период формирования и утверждения двух новых способов использования инструмента — "аль фреско" и "колористического обогащения" — и широкого применения их (с заметным перевесом в сторону первого). Это период чрезмерностей и преувеличений, период излишней расточительности в технических средствах.

Наиболее яркое выражение он получает во второй редакции Этюдов, в "Бравурных этюдах по каприсам Паганини", "Альбоме путешественника", "Романтической фантазии на две швейцарские темы", ряде фантазий и переложений.

Третья стадия — период "мудрого пианизма" — характеризуется высшим расцветом симфонической трактовки фортепиано, достижением внутреннего единства полнозвучия и многокрасочности.

Это период господства принципа экономии сил: минимум излишеств и расточительности в технических средствах. Это период наиболее значительный в творческом отношении. К нему относятся: окончательные редакции Этюдов, соната *h-moll*, "Скерцо и марш", концерты, "Пляска смерти", Испанская рапсодия, "Мефисто-вальс", "Годы странствий", "Хоровод гномов", "Шум леса", большинство венгерских рапсодий.

Четвертая стадия — период импрессионистического пианизма — характеризуется разложением монументальных звуковых построений, преобладанием тонких колористических эффектов.

Это период кризиса симфонической трактовки инструмента, разрыва ее целостности. Наиболее полное отражение он получает в "Годах странствий" ("Третий год"), "Трех забытых вальсах", "Втором Мефисто-вальсе", "Третьем Мефисто-вальсе", экспромте *Fis-dur*, "Рождественской елке", "Венгерских исторических портретах", в пьесах "Серые облака", "Во сне", "Рок", "Траурная гондола" и еще в ряде произведений.

Точная хронологическая фиксация всех этих поворотов в эволюционном ходе листовского пианизма, конечно, невозможна, ибо у Листа, как мы видели, каждое новое

средство подготовлялось задолго до того, как наступала эпоха его господства. Да и какое значение эта фиксация может иметь? Важно лишь знать последовательность в основных стадиях пианистического развития Листа, важно знать, с чего он начал и чем кончил: что он не обошелся без "детства", что он пережил раскол в своем развитии, что в старости он отошел от убеждений молодости, что он был не только создателем, но и "разрушителем" своего фортепианного стиля.

Глава восьмая

ПРИНЦИПЫ ИНТЕРПРЕТАЦИИ

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".

В самом деле, как не мог он творить "вне поэтических представлений", так не мог без них и играть. Программная "поэмность" являлась для него как артиста естественной необходимостью. Его восприятие произведения 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, исполнять его как свое собственное.

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

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

Все это подтверждается целым рядом фактов.

Во-первых, — яркой образностью и программностью его собственных произведений; подавляющее большинство последних имеет или литературно-поэтические, или живописно-поэтические подосновы, на что сам Лист стремится отчетливо указать в заглавиях, предисловиях, эпиграфах.

Смотри, например, "Годы странствий", где почти все пьесы имеют, помимо образных заглавий общего характера, еще и эпиграфы, указывающие, "какой образ, какая сцена, какой ландшафт представлялись композитору, какое чувство владело им, когда он творил, из какого источника родились скорбь или радость, выраженные им в звуках" (291, IV). Так, в качестве эпиграфа к "Часовне Вильгельма Телля" взят девиз швейцарских кантонов в их борьбе за национальное освобождение и объединение: "Один за всех, все за одного". Эпиграф к пьесе "На Валленштадтском озере" взят из байроновского "Чайльд Гарольда", к "Долине Обермана" — из Сенанкура и Байрона, к "Грозе", "Эклоге" и к "Женевским колоколам" — из Байрона, к пьесе "У родника" — из Шиллера; "Обручение" написано по одноименной картине Рафаэля, "Мыслитель" — по статуе Микеланджело.

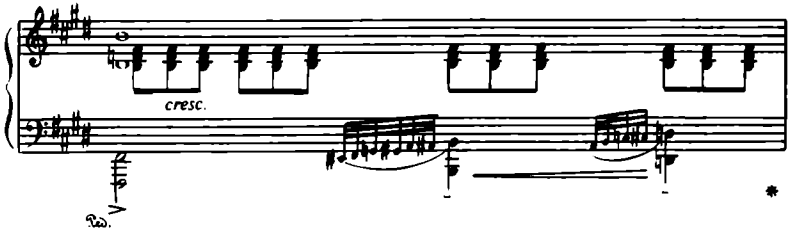
Цикл "Поэтические и религиозные гармонии", помимо общего предисловия, заимствованного Листом у Ламартина из одноименного сборника стихов, содержит еще отдельные эпиграфы к некоторым пьесам ("Призыв", "Благословение Бога в одиночестве", "Andante lagrimoso"), также взятые у Ламартина.

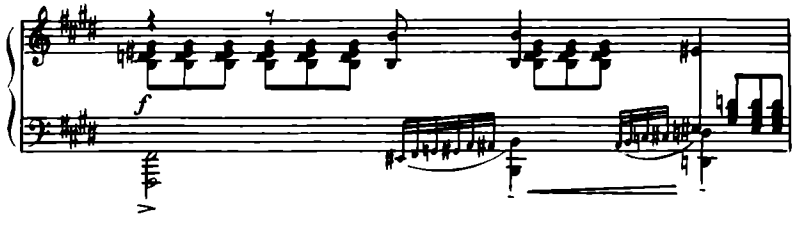
"Пляска смерти" написана по фреске Андреа Орканья "Триумф смерти". В первой легенде в качестве программы фигурирует один из рассказов ("Фиоретти") о Франциске Ассизском; во второй легенде программа взята из описания жизни Франциска из Паолы. Поэтической подосновой "Мефисто-вальса" является шестой эпизод из "Фауста" Ленау.

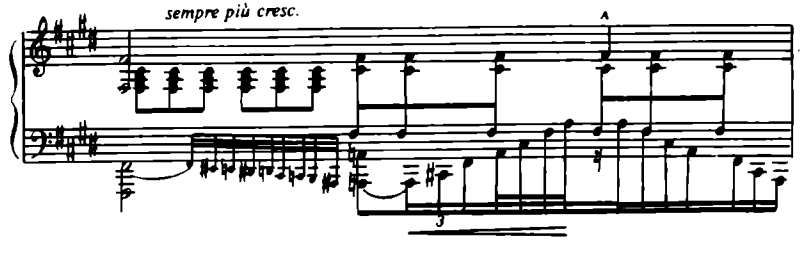
Указаниями и эпиграфами Лист как бы стремится приблизить исполнителя к идеям, из которых выросли произведения, и тем самым облегчить ему воссоздание художественного образа. Лист хочет, чтобы исполнитель, говоря известными словами Гюго, "не только съел плод дерева, но и подумал о его корнях", то есть прямо указывает ему направление своих идей, ту точку зрения, с которой он сам смотрит на произведение. Словно оправдывая себя и предупреждая выпады враждебной критики, он пишет: «...далеко не излишне и во всяком случае не „смешно", как это многие утверждают, если бы композитор в нескольких строках намечал как бы духовный эскиз своего произведения и, не впадая в мелочные разъяснения, даже утаивая подробности, высказал бы только мысль, идею, послужившую ему основой для сочинения» (ibid., II, *130*; ср. 294, *105—106*). Для Листа это ключ к нахождению главного стержня исполнения — художественного образа.

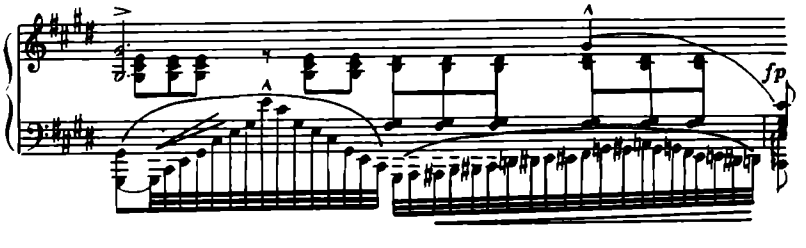
В своем желании указать как можно точнее поэтические подосновы произведений, пробудить образное мышление исполнителя Лист был чрезвычайно настойчив; подчас он даже стремился связать одно и то же произведение с различными видами искусства. Так, например, ему показалось явно недостаточно указания, что "Мыслитель" ("Il Pensieroso") написан по одноименной статуе Микеланджело, помещенной на гробнице Медичи в Сан-Лоренцо (во Флоренции); его не устроило и изображение этой статуи — на титульном листе произведения он захотел еще привести слова Микеланджело, высеченные на пьедестале одной из знаменитых аллегорических фигур ("Ночь"), помещенных в той же гробнице: "Мне сладко спать, и 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". Его не удовлетворил также пространный отрывок из описания жизни Франциска из Паолы, который он предпослал второй легенде; он пожелал добавить еще указание на картину Э. Штейнле, по которой, как он сам признается, в сущности, и была написана легенда[1]. Не случайно также первое издание "Годов странствий" вышло со специальными рисунками, сделанными художником Кречмером по просьбе самого Листа; к поэтическому эпиграфу он решил прибавить еще рисунок. Не случайно и то, что, посылая для публикации одно из наиболее значительных своих поздних сочинений "Via crucis", Лист писал издателю о своем желании видеть в качестве иллюстрации на титульных листах отдельных пьес гравюры А. Дюрера, изображающие крестный путь на Голгофу. Все это, несомненно, является следствием специфического "наглядно образного" мышления Листа, оперирующего как данными непосредственного вслушивания, так и всевозможными поэтически-живописными ассоциациями.

Склонность к "опоэтизированию" подтверждается и многочисленными фантазиями, парафразами и транскрипциями Листа, в которых он прежде всего стремился к усилению образности обрабатываемого материала. Так, например, в транскрипцию песни Шуберта "Скиталец" он вводит пейзажно-картинное сопровождение, подчеркивающее образное значение отсутствующего текста:


cresc.


f


sempre più cresc.


fp

У Шуберта это место изложено так:

Смотри также парафразы "Риголетто" и "Трубадур", реминисценции "Дон-Жуан", "Роберт-Дьявол", "Норма", фантазии "Гугеноты", "Сомнамбула", в которых Лист как в фокусе собирает наиболее драматически напряженные и образные моменты одноименных опер.

Об этом свидетельствует и исключительно тонкое проникновение Листа в образную суть чужих произведений, например, суждение его о "Ночных пьесах" и "Детских сценах" Шумана:

"В Ноктюрнах ор. 30 мерцают скорее глаза сов, чем звезды; мы видим больше полыхание зарниц, чем светлячков, слышим больше летучих мышей и завывание ветра в разбитых окнах на башне, нежели вздохи любви. Сухие листья блуждают по лужайкам, как духи, изгнанные из убежища, — причудливые создания, сгущающие тьму и не допускающие никакой мысли о теплом воздухе и украдкой сорванном поцелуе" (291, IV, *178—179*).

[Детские сцены]: «...во время рассказа „О чужих странах и людях" нам кажется, будто мы видим светлые головки детей и их внимательный, впившийся в рассказчика взгляд, пока „Забавная история" не возвращает их возбужденную фантазию к окружающей жизни, после чего „Горелки" служат переходом к шумной возне и играм. Но есть ребенок, чьи мысли уже блуждают где-то вдалеке, в сферах невозможного, который хотел бы нагромождать радость на радость, игры на игры. „Просящему ребенку" отвечают мудрым и мягким упреком: „Хватит!" Так едва еще раскрывшиеся души должны выслушать суровое слово о земной недостаточности, самая мучительная слабость которой состоит в невозможности бесконечно пить из ключа блаженства, упи-

ваться наслаждениями фантазии. Все же за этим нравоучением следует „Важное событие". Здесь юные души возвращаются от прерванных грез, от огорчения, вызываемого в них даже самым легким упреком, к бесконечно сменяющимся происшествиям действительной жизни, причем для иных главная прелесть здесь снова состоит в том, что эти происшествия, пробуждая мечтательное раздумье, ведут к чудесному наслаждению, к „Мечтам", которым нигде не будет так хорошо, как „У камина", у потрескивающего пламенем очага. Тут снова начинаются поразительные истории вроде „Рыцаря на деревянной лошадке", наполняющие страхом и трепетом, если они становятся „почти серьезны" или будут „страшить". Но самый лучший и добродушный из духов — песочный человек — клонит долу утомленные громоздящимися друг на друга картинами глаза „Засыпающего ребенка", и „Говорит поэт". Он обращается к покоящимся во сне и благословляет все маленькие дневные происшествия, значение которых его мыслящий ум возвеличивает, ибо они в символическом зеркале отражают великие события зрелой жизни, зачастую разворачивающиеся в той же последовательности и порождающие такие же впечатления» (ibid., *179—180*).

Интересно также суждение Листа о второй части сонаты *cis-moll* ор. 27 Бетховена: "цветок между двумя пропастями" ("une fleure entre deux abimes").

Во всех исполнительских планах Листа не только яркая образность, но и умение охватить произведение в целом, показать идею произведения в ее развитии, короче говоря, умение создать "сквозное действие".

Стремление к "опоэтизированию" музыки подтверждается и поэтически-образной силой листовской игры, производящей 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, его глаза пылают, сердце бьется, волосы развеваются и дрожат, лицо принимает необыкновенное выражение. Это уже более не человек, это какое-то фантастическое существо, которое не принадлежит этому миру... Лист — большой поэт; его душа ведет его руки, поистине, он играет больше своим сердцем, всем существом, чем своими пальцами" (см. 363, I, *57—58*).

Вообще Листа очень часто сравнивали с поэтами, — то называли его "Байроном пианистов", то сопоставляли по размаху и эпической мощи в Гомером, то находили сходство с Шиллером[2].

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, стимулирующим работу воображения и помогающим уточнить, конкретизировать представление об исполняемом произведении.

Так, в одном случае он читал стихи Гюго, в другом — прозу Шатобриана (см. 62, L. VIII, *23*), в третьем — чтобы помочь ученикам разобраться в образах фантазии-сонаты "После чтения Данте" — отрывки из "Божественной комедии" Данте (см. 437, *49—50*)[3].

Словом, Лист учил тому, чему меньше всего учили в музыкальных школах того времени. Важнейшей задачей музыкальной педагогики он всегда считал развитие точного и ясного воображения у исполнителя.

Неудивительно поэтому, что Лист был непримиримым противником официальной системы образования, считал консерватории самыми консервативными музыкальными учреждениями — "несчастьем для искусства" (см. 437, *19*). Преподавание, придерживающееся рутины, основанное на некоем комплексе доктрин, стандартных рецептов и приемов, не развивающее в ученике образное мышление, было ему глубоко чуждо.

Преподавание Листа, как справедливо указывают Зилоти и Страдаль, не было преподаванием в обычном смысле этого слова. Он учил "свободно", вне зависимости от каких-либо традиционных неизменных систем и правил.

Сперва он заставлял ученика осознать и почувствовать несовершенство первоначальных замыслов и выполнения, затем наводил, направлял творческую мысль его на

самое существенное: исполнительский образ произведения. Иногда он достигал этого, проигрывая на рояле отдельные куски показываемого произведения, иногда (и это чаще всего) — жестом, мимикой, образным словом. Двумя, тремя указаниями он добивался большего результата, чем некоторые педагоги длительными часовыми объяснениями и показами (см. 621, *12*; 437, *161*, см. также 499; 144)[4].

Он учил не подражать его искусству, а познавать существо последнего, находить в нем отправные точки для своих дерзаний. Он давал ученику лишь пример, помогал ему найти себя, обрести свою собственную индивидуальность (см. 437, *165*).

Вот почему из преподавания его могли извлечь пользу только те, кто понимал его, кто обладал близким ему творчески-активным талантом. Если Лист видел, что ученик не в состоянии постичь о б р а з н о е начало (дар, который, по его мнению, не приобретается), то сразу же охладевал к нему и терял всякую охоту с ним заниматься. Но если он чувствовал, что ученик имеет хотя бы искорку художественного таланта, то он буквально окрылял его, в работе с ним поистине творил чудеса (см. 772а, 2, *516—517*)[5]. Наконец, образная сущность листовского пианизма подтверждается и многочисленными исполнительскими указаниями в его произведениях, особенно в произведениях раннего периода, где план интерпретации намечен с редкой подробностью и тщательностью. Этими указаниями он, прежде всего, стремится подчеркнуть образное начало своих произведений, стремится облегчить исполнителю постижение скрытых в них поэтических намерений.

Отнюдь не случайно, что такие обозначения, как *dolce, lento, marcato* казались ему недостаточными, слишком общими и бесцветными, неспособными передать образное богатство произведения. Он крайне редко ограничивался подобными терминами; путем ряда добавлений он придавал им более конкретный и поэтический характер.

Так, вместо *dolce* мы встречаем у него: *dolce religosamente, dolce lusingando, dolce semplice, dolce pastorale, dolce con sentimento, dolce con grazia, dolce parlante, dolce plintivo, dolce calmato, dolce con amore, dolce soave, dolce teneramente, dolce misterioso, dolce placido* и т. д.

Вместо абстрактного *marcato — marcato lugubre, marcato con grazia, marcato spiritoso, marcato con anima, marcato con brio, marcato caratteristico, marcato fuocoso* и т. п.

Вместо простого обозначения темпа (*Presto, Allegro, Lento, Andante*) — такие обозначения, как *Presto furioso, Presto feroce, Presto fuocoso, Allegro pomposo, Allegro deciso, Allegro feroce, Allegro patetico, Allegro frenetico, Lento doloroso, Lento disperato, Lento dramatico, Lento lugubre, Andante malinconico, Andante lagrimoso, Andante eroico* и т. п.

Не ясно ли, что любое указание Лист понимал не отвлеченно, а в связи с конкретным поэтическим образом; *marcato lugubre* нельзя исполнять так, как *marcato con grazia* или как *marcato caratteristo; Allegro deciso* — как *Allegro feroce, dolce misterioso* — как *dolce pastorale* и т. д.

Существенно, что в наборе всех этих терминов Лист всецело находится под влиянием поэтического языка французских романтиков, главным образом Гюго и Ламартина. Ла Барт в своих "Разысканиях в области романтической поэтики и стиля" приводит эпитеты, наиболее часто встречающиеся в поэзии французских романтиков (659, 1, *378—389, 401—402, 404—405*). Среди этих эпитетов (имеющих, кстати, колоритно-образный характер) мы встречаем почти все термины, употребляемые Листом.

Эпитеты, излюбленные французскими романтиками	Обозначения, наиболее характерные для Листа
таинственный туманный неясный фантастический	*misterioso* *fantastico*

бледнеющий	*estinto*
меркнущий	*quasi niente*
гаснущий	*morendo*
вянущий	*perdendosi*
	mancando
мрачный	*lugubre*
зловещий	*funebre*
погребальный	*flebile*
траурный	*plintivo*
умирающий	*tristamente*
печальный	*lamentevole*
стонущий	*dolente*
жалобный	*lagrimoso*
	con dolore
	malinconico
	infernale
адский	*furioso*
чудовищный	*feroce*
бешеный	*fieramente*
дикий	*delirando*
огнедышащий	*frenetico*
	disperato
	fuocoso
млеющий	*languido*
томный	*avec exaltation*
сладострастный	*con ab bondono*
знойный	*appassionato*
трепещущий от страсти	*con somma passione*
мягкий	*soave*
нежный	*teneramente*
ласкающий	*dolce*
бархатистый	*lusingando*
	con intimo sentimento
исполинский	*grandioso*
грандиозный	*pomposo*
широкий	*trionfante*
возвышенный	*nobile*
	solenne
священный	*religioso*
божественный	*pietoso*
набожный	*con divozione*
эпитеты,	*energico*
выражающие	*deciso*
молодость,	*impetuoso*
энергию и силу	*eroico*
	ardito
	vigoroso

Еще более ясно влияние поэтического языка романтиков сказывается на таких обозначениях Листа, как "*avec un profond sentiment d'ennui*" ("с глубоким чувством печали"), "*avec un profond sentiment de tristesse*" ("с глубоким чувством грусти").

Первое — представляет извлечение из известной шатобриановской фразы: "Отвращение к жизни, которое я испытывал с раннего детства, возвращалось с новой силой. Вскоре мое сердце не поставляло больше пищи моей мысли, и ощущение жизни мне давало только глубокое чувство печали, скуки (un profond sentiment

d'ennui)"; второе — вариант этого отрывка. В обозначениях этих мы уже встречаемся с попыткой выразить целое мировоззрение[6].

Таковы факты, свидетельствующие об исключительной образной силе и своеобразном характере пианизма Листа. Если в более поздних своих сочинениях Лист меньше прибегает к литературным предисловиям, эпиграфам и указаниям, то это вовсе не означает того, что с годами образная сила его искусства уменьшилась. По-видимому, умудренный опытом, он стал более скуп на указания и ограничивался лишь самым существенным и необходимым. Он понял, что для того, кто может постичь поэтический смысл его произведений, подробные указания излишни; для того же, кто не в состоянии этого сделать, кто не обладает подлинной артистической натурой, они все равно бесполезны. Но образность осталась основой его исполнительского искусства. Он по-прежнему был убежден, что исполнитель своими средствами как бы завершает работу автора над образом, доводит ее до логического конца и что это возможно лишь тогда, когда цель, поставленная автором перед исполнителем, безоговорочно становится и его личной целью.

Не всякие образы, конечно, привлекали Листа. Его порывистая романтическая натура искала прежде всего образов ярких и героических, способных воспламенить и увлечь слушателя. Ему, особенно в эпоху виртуозной деятельности, была совершенно чужда направленность к спокойствию, гармоническому совершенству, которыми так гордились старые мастера. Он искал эффекты потрясения и контраста. Он стремился к "диспропорции", резким неожиданным сопоставлениям, безграничности, выражающим всю полноту чувств человека.

"Не является ли диспропорция, — пишет Делакруа в своем Дневнике, — одним из условий сильного впечатления? Если, с одной стороны, Моцарт, Чимароза, Расин поражают в меньшей мере благодаря удивительной стройности своих произведений, то не обязаны ли Шекспир, Микеланджело, Бетховен своим воздействием отчасти противоположным причинам" (615, 2, *335*; ср. 616, *271*). Суждение это может быть с полным правом отнесено и к Листу, ибо его исполнительское искусство не столько определялось расчетом, мерой и порядком, сколько их сознательным нарушением, диспропорцией. Оно не успокаивало страсти, не было целительным бальзамом для жизненных треволнений, а, наоборот, усиливало эмоциональное напряжение, расширяло диапазон вызываемых ощущений. Страстность достигает у Листа своего апогея. Это уже не *affettuoso*, не *con amore* и даже не *appassionato*: это *con somma passione*. Лист "мучил" слушателя и в то же время доставлял ему ни с чем не соизмеримое наслаждение.

Это и вызвало у ряда современников сравнение Листа с образом демона. Например, Бальзак пишет: "Вы можете судить о Листе, лишь прослушав Шопена в его исполнении. Венгр — демон, поляк — ангел!" (23, II, *169*). Стасов говорит о том же: "...мы никогда еще не встречались лицом к лицу с такою гениальною, страстною, демоническою натурою, то носившеюся ураганом, то разливавшеюся потоками нежной красоты и грации" (801, 2, *380*). У Гейне мы находим сопоставление "благоразумного, спокойного, тихого" Тальберга с "диким, молниеподобным, вулканическим, штурмующим небо Листом" (586, 6, *431*).

Несомненно, стремление Листа к выражению человеческих чувств в их "становлении и развитии", стремление к бесконечному и безграничному больше соответствовало "демоническому" началу, чем "ангельскому". И здесь Лист шел по пути Гюго, утверждавшего, что искусство, подобно природе, должно сочетать "мрак со светом, гротеск с возвышенным", что истинная поэзия заключается в "гармонии противоположностей" (607, 1, *12, 26*).

В исполнении Листа часто вслед за местом, полным яркой выразительности, следовала как бы усталость, подавленность, даже некоторая холодность: "...ведь так, — обычно говорил он, — бывает и в природе". Взрывы счастья перемежались у него с гигантскими взрывами ярости, образы радости — с образами скорби.

Словом, Лист старался максимально драматизировать свое исполнение, ибо драма представлялась ему, как и многим другим художникам его поколения, той

поэтической формой, в которой чувства человека, вечно раздвоенные, находят наиболее полное выражение[7]. Делал он это превосходно, и не только в произведениях с ярко выраженным драматическим характером (в исполнении которых он был недосягаемо велик), но и в пьесах иного типа. Что касается первых, в частности сонат Бетховена, то имеется авторитетное свидетельство Стасова: «Это была та самая „драматическая музыка", о которой мы с Серовым в те времена больше всего мечтали и поминутно обменивались мыслями в нашей переписке, считая ее той формой, в которую должна окончательно обратиться вся музыка» (801, 2, *381*)[8]. Об исполнении, проникнутом пламенным драматизмом, говорят многие современники, в том числе и Бальзак, решительно отдающий предпочтение "возвышенному таланту" Листа перед холодным мастерством его соперника Тальберга (23, II, *160—161*)[9].

Даже там, где исполняемое произведение вообще не отличалось большой выразительностью, Лист стремился все же драматизировать его, ввести в него широкие образы страсти, благородства, скорби — словом, все то, что было гениальным достижением его искусства. И это вызывало подчас протест у слушателей, которые досадовали на Листа за то, что он исполняет произведения, недостойные его гения. Так, Серов писал В. В. Стасову (письмо от 6 мая 1842 г.) об исполнении Листом "Септета" Гуммеля: «Мне, при всем превосходном исполнении Листа, досадно было, зачем он играл этот „Септуор". Эта пьеса не для него, как и все Гуммелево. Il est trop au dessus, par son dramatisme [Он был слишком выше всего этого своим драматизмом]» (750, *145*).

Следует заметить, что путь к "драматизации" исполнения был намечен еще Бетховеном. Однако Лист наиболее полно осуществил этот процесс в сфере исполнительского искусства, распространив его в равной степени и на философско-эстетический момент (характер изображаемых чувств и событий), и на момент композиционный (подчинение всех действий и переживаний центральной развязке, кульминации, "драматическому взрыву"). Он шел несомненно в ногу со своим временем. С точки зрения многих современных Листу прогрессивных художников, драма являлась наиболее жизненной формой искусства. По мнению этих художников, она включала в себя как лирические, так и эпические элементы и, главное, изображала борьбу противоположных начал. И Лист чутко реагировал на требования эпохи, "влюбленной в драму"; исполнение драматическое, полное "контрастов и столкновения чувств", он предпочитал всем другим видам исполнения.

В сущности, фортепиано для Листа — театр, актером и режиссером которого является он сам. Как-то в минуту откровенности Шопен признался ему: "Меня угнетает дыхание масс, парализуют любопытствующие взгляды, чуждые мне лица. Ты совсем другое дело: ты создан для этого, ибо если и не тронешь публику, то у тебя всегда найдется, чем ее ударить по голове" (см. 834, *64*).

Лист действительно прирожденный актер. Он никогда не забывает, что находится перед публикой, и знает, как покорить ее. Девять десятых его исполнительского искусства покоятся на этом умении подчинить слушателей своей воле.

Отсюда — внешние манеры, аффектация, пафос, стремление придать драматическую форму и внешней стороне исполнения ("Игра лица и рук интереснее музыки и таланта", — записывает А. И. Тургенев, 737, *259*).

Отсюда — перевоплощение на эстраде, в полном смысле этого слова доходящее до "актерства".

М. д'Агу, посетив как-то один из самых удачных концертов Листа, была буквально потрясена той огромной переменой, которая внезапно произошла во всем его облике:

"Как я могу описать то, что почувствовала... Это был Франц и не Франц. Это было так, как если бы кто-нибудь представлял его на сцене с большим искусством и правдоподобием, и все же в этом не было ничего общего с ним за исключением внешнего сходства. Игра его обеспокоила меня; даже в его удивительной, блестящей виртуозности я почувствовала нечто глубоко чуждое мне" (9, *64*).

Свидетельство это ясно показывает, что исполнительские чувства молодого Листа, переживания его на эстраде были чувствами, преувеличенными подчас до крайно-

сти. Лист всегда сознавал, что играет для других, и, даже увлекаясь, продолжал учитывать впечатление, производимое исполнителем на слушателей. Нередко он изменял свои исполнительские намерения во время концерта: прибавлял от себя целые каденции, трансформировал пассажи, а в годы молодости (под влиянием приема публики) иногда менял и трактовку произведения.

Настроение слушателей он ощущал поразительно тонко и именно в силу этого часто играл произведения весьма сомнительного качества ("...если аплодисменты, скажем, после бетховенской сонаты не были такими громкими, как обычно, он сейчас же отдавался какой-нибудь пустой вещичке, в которой мог показать свое дьявольское пианистическое искусство; аплодисменты следовали, и честь артиста была спасена" (см. 325, I, *113*).

Впрочем, Лист из чисто принципиальных соображений считал необходимым, чтобы исполнитель наряду с высокохудожественными произведениями играл и малозначительные, обладал способностью "вдувать жизнь и прелесть" даже в самые слабые произведения. "Было бы педантично, — писал он, — ограничивать исполнителя в этом преимуществе, которое должно его вознаградить за многое другое, несовместимое с небольшой продолжительностью его деятельности" (291, III-1, *134*). Преодоление трудностей, встающих на пути драматизирования мелких, незначительных произведений, он считал своей немалой заслугой.

Драматизм исполнения с необходимостью вел Листа и к повышенной экспрессивности выражения. Для него исполнение — то же, что драма для Гюго: зеркало, отражающее человеческий мир, но зеркало концентрическое, превращающее "мерцание в свет, а свет — в пламя". Он не боится преувеличений, интенсивной концентрации чувств. Ибо всецело согласен с Гюго в том, что "оптика сцены" требует, "чтобы во всякой фигуре была выделена самая индивидуальная, самая характерная ее черта" (607, 1, *41, 43*). Исполнитель должен подчеркивать те или иные важные моменты, показывать их словно в фокусе, сосредоточивать внимание на немногих острых ситуациях. Надо только уметь подчеркивать: не превратить подчеркнутость в карикатуру, в нарочитое выпячивание своих переживаний.

Всякое преувеличение должно способствовать выявлению авторского замысла, соответствовать духу исполняемого произведения.

Вопрос о художественной "оптике" или "оптике сцены" не раз служил предметом обсуждения у французских романтиков. Этот вопрос постоянно занимал и Листа, особенно в связи с теми большими просветительскими задачами, которые он всегда ставил перед исполнительским искусством. Если исполнитель не передает произведение в наиболее ясной форме, если он (так, по крайней мере, полагал Лист) не строит свое исполнение по законам художественной "оптики", то он подвергает себя опасности остаться не понятым многими слушателями. Ибо только с помощью художественной "оптики" можно придать исполняемому произведению необходимую стройность, рельефность и выпуклость, которые значительно облегчают восприятие, делают музыкальный материал более доступным для слушателя.

Вообще, находя ту или иную исполнительскую форму для своих замыслов, Лист всегда учитывал характер восприятия слушателя, степень внимания, напряженности и подготовленности аудитории. Он понимал, что без такого учета пропадает действенная сторона исполнительского искусства, сводится на нет его идейно-пропагандистское значение, и художественная "оптика" не достигает цели. Как-то, приглашая Бальзака к себе, Лист писал: "Красноречие, сказал, кажется, Балланш, в той же мере заключено в тех, кто слушает, как и в том, кто говорит. То же самое в музыке. Мне нужны слушатели, подобные вам" (158а, VIII, *15*; ср. также 23, II, *79*). Этими словами Лист подчеркнул, что глубина исполнения и яркость его происходят не только от желания и таланта исполнителя, но и от понимания слушателя и что "художественная оптика" тесно связана с психологией эстетического восприятия.

Итак, склонность к драматическим преувеличениям является одной из основных черт листовского пианизма. Однако наряду с этим Лист всегда оставался искренен и

правдив в своем "актерстве". У него сплошь и рядом стирается грань между тем, что он исполняет, и тем, что составляет его "я".

Когда Бальзак писал Ганской о Листе, что "этот венгр немножко актер, но искренний актер, по крайней мере я так думаю", то он вряд ли подозревал, что давал этим поразительно верную характеристику исполнительского гения Листа. Ибо Лист именно был величайшим актером среди пианистов, но актером глубоко искренним. Еще в молодости выдвигает он правдивость как одно из основных условий художественного исполнения. Его требование: "...все должно быть... искренне и правдиво". Он относится с непримиримой враждебностью ко всякого рода неестественности и натянутости в исполнении (см. 62, L. XVIII, *55*)[10].

Трудность, по мнению Листа, заключается не в том, чтобы быть выразительным, а в том, чтобы придавать выразительность кстати и уметь быть простым, безыскусственным. Нельзя выражать больше, чем чувствуешь, нельзя омрачать исполнение фальшью или неоправданными преувеличениями.

Это стремление к простоте и естественности особенно проявилось у Листа в последние годы жизни. Смотри, например, у Бородина: "...меня поразила крайняя простота, трезвость, строгость исполнения, полнейшее отсутствие вычурности, аффектации и всего бьющего только на внешний эффект" (554, *325*). Или у Страдаля: "...огромное действие игры Листа коренилось не только в его не признающей никаких трудностей технике... но и в естественности его исполнения" (441, *386*)[11].

Таким образом, исполнительское искусство Листа, как и творчество его, своеобразно сочетало в себе актерскую позу и пафос с искренностью и правдивостью. Говоря словами Гюго, Лист умел "оставаться всегда в пределах естественности, тем не менее все же выходя из них порою" (607, 2, *145*). И в этом заключалась огромная сила воздействия его на слушателей.

*

У Листа как исполнителя-пропагандиста, посвятившего много лет своей жизни тому, чтобы распространять лучшие произведения музыкального искусства, содержательность — это первенствующее: вне идеи у него нет образа.

Не случайно его самые лучшие исполнительские достижения были связаны с произведениями крупного драматического плана: сонатами Бетховена ор. 27 ("Лунной"), ор. 57 ("Аппассионатой"), ор. 106, ор. 111, концертом Бетховена *Es-dur* и др. Именно здесь ярче всего проявлялись величие и мощь его артистического гения; именно здесь, и только здесь, Лист был до конца самим собою, — свободным, сильным, строгим и высокопринципиальным художником. Чем драматичнее и "масштабнее" было произведение, чем значительнее было его идейно-образное содержание, тем выше поднимался Лист как исполнитель, тем сильнее увлекал и покорял он самых взыскательных, искушенных слушателей (вспомним, например, восторженные отзывы Берлиоза, Серова и Вагнера об исполнении Листом сонаты Бетховена ор. 106). Героический характер исполнительского искусства, столь свойственный Листу и унаследованный им от Бетховена, требовал для своего полного выявления произведений, насыщенных глубокими идеями, жизненными коллизиями, человеческими переживаниями.

Естественно, что интеллектуальному развитию исполнителя Лист придавал не меньшее значение, чем профессионально-техническому. Он был убежден, что исполнитель, обладающий ограниченным умом и культурой, никогда не сможет раскрыть большого произведения. Такой исполнитель будет лишь ловким механиком, приводящим в движение колесики своего виртуозного механизма, — и ничего больше.

Чтобы понять исполняемое произведение, проникнуть в его сокровенные начала, исполнитель должен возбудить и развить в себе то, что было пережито и сказано другим, то есть он должен если и не подняться на одну высоту с автором, то хотя бы приблизиться к ней. А это невозможно без прочного, всестороннего развития интеллекта и чувств. «Могучее явление Листа, — пишет Серов, — окончательно подтверди-

ло мое убеждение, что идеал музыканта-исполнителя: полное развитие техники рук в гармонии с полным развитием интеллекта; что никакие „staccato, legato, perlé, glissando, carezzando, massacrando e ammazzando" не помогут, если в голове, в интеллектуальном организме музыканта нет достаточно данных для истинного художника-поэта. Всё будет — более или менее ловко — горох пересыпать из пустого в порожнее. Чем порожнее (в голове), тем горох будет больше шуметь» (784, 1, *529*).

Вряд ли мир знал еще виртуоза, столь разносторонне и блестяще образованного, столь упорно работавшего над совершенствованием своего интеллекта. Если о Листе говорили, что "мозг его выработан удивительным образом, как и его пальцы", что, "не будь он таким совершенным музыкантом, он был бы знаменитым философом и писателем", что "он в высшей степени склонен к раздумью и размышлению", что "у него голова мыслителя", то это вовсе не было плодом слепого, восторженного преклонения перед его личностью. В отзывах этих верно подмечена одна из основных черт его исполнительского гения — большой ум.

Существенно, что для Листа сферы рационального и эмоционального были неразрывны. Он неоднократно указывает, что исполнитель, помимо всесторонних знаний, приобретаемых путем чтения и общения с выдающимися людьми, должен сам многое пережить и увидеть: познать не только "древо знания", но и "древо жизни".

Бузони превосходно выразил эту мысль Листа: "У кого жизнь не оставила в душе никакого следа, тот никогда не научится языку искусства" (91, *138*).

Даже такой пианистический гений, как Лист, прошел нелегкую школу жизни, прежде чем достиг вершин исполнительского искусства. Он старался как можно больше увидеть и почувствовать, вызвать в себе всякого рода настроения. Он стремился обогатить свою натуру самыми разнообразными впечатлениями. Он изучал людей, их пороки и добродетели, любовь и ненависть, зло и добро, подлость и благородство — словом, все хорошие и дурные страсти[12].

Таким образом, единство чувственности и рассудка, воображения и соображения являлось 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.

Разумеется, это относится прежде всего к зрелому периоду его деятельности. Сколько бы душевных порывов и огня ни вкладывал он в свое исполнение "под наплывом обуревавших его страстей", в ту пору он был все же достаточно рассудителен для того, чтобы "не переступить границы художественного": "ясная, чистая экспозиция была первым постулатом его исполнения" (см. 441, *386*). Если в годы молодости в игре его подчас имели место "необдуманные страсти", то в зрелости он решительно подчинял все глубоко продуманному плану исполнения. В этом отношении он может быть противопоставлен тем пианистам, у которых нередко чувство превалировало над мыслью, а страстность влекла за собой эскизность исполнения, подчас технически небрежную игру.

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

Гармоническое 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 исполнения приходится обращать внимание еще и потому, что она в значительной мере определила редкое умение Листа органично связывать между собой детали исполняемого произведения. Трактуя последнее как некоторое единство[13], он как никто умел сделать достаточно выразительными и за-

конченными отдельные его частности. Причем частности эти никогда не замутняют у него общего плана исполнения: Лист всегда помнит о конечной, руководящей цели — основном образе произведения. Всё у него так или иначе связано с логическим развертыванием, ясностью исполнительского плана. "Поэтический беспорядок" и "произвол" решительно отвергаются; всё диктуется соображениями поэтической необходимости. Однако единство целого, как и у Гюго, 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 вокруг него "разными этажами" (607, 1, *32—33*). Отдельные эпизоды вытекают один из другого, соединяются друг с другом так, чтобы произвести наибольший эффект. В подобного рода единстве, устанавливающем соотношение главного и второстепенного, группировку музыкальных образов по их значению, распределение света и тени, находит свое выражение основной закон драматического исполнения.

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

Отношение Листа к первому не нуждается здесь в особом рассмотрении; никто, кажется, не пытался еще отрицать, что подлинно художественное исполнение возможно лишь при полной внутренней сосредоточенности и собранности артиста.

Отношение Листа ко второму более своеобразно: уже одно то, что в самообладании он видит ключ к разрешению проблемы стихийного и сознательного, заставляет нас остановиться на этом моменте более подробно.

Для Листа не существовало альтернативы: либо крайняя эмоциональность — либо холодная рассудочность, либо игра "нутром" — либо расчетливое мастерство. Даже в те минуты, когда он весь отдавался "волне страстей" и, увлеченные его стихийной мощью, слушатели думали, что он дошел до самозабвения, 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, так сдерживал себя, что никогда не переходил границу, отделяющую демоническое от безвкусного" (437, *160*).

Он был страстен до предела, при полном самообладании и ясном разуме; в минуты самого горячего порыва он мог контролировать свою игру и одновременно следить с беспристрастностью постороннего за реакцией слушателей. Наблюдавшая близко его игру пианистка А. Фэй пишет: "Сомневаюсь, что он сам испытывает особенные эмоции, когда пронизывает вашу душу своим исполнением. Он просто слушает каждый звук, зная в точности, какой эффект ему желательно произвести и как этого достигнуть. На самом деле в нем соединяются два лица: слушатель и исполнитель. Но какого огромного самообладания это требует!" (цит. по: 77).

В этих словах неплохо выявлена психология Листа-исполнителя. Напрасно только Фэй (поддаваясь, видимо, общераспространенному предрассудку, что нельзя "переживать" и одновременно контролировать себя) полагает, что Лист во время игры не испытывал "особенных эмоций". В том-то и дело, что он умел в одно и то же время и переживать и слушать себя со стороны. Он отнюдь не притворялся, не был равнодушным лицедеем; он искренне и глубоко воссоздавал образы исполняемого, хотя в то же время отлично контролировал себя и трезво учитывал все детали исполнения и то, как они могут отразиться на художественном впечатлении. У него была удивительно выработана свойственная многим великим артистам способность раздваиваться, распределять свое внимание; и это умение держать в поле своего зрения многое не мешало ему в нужный момент сосредоточиться на одном[14].

Не сразу, конечно, научился Лист владеть своими чувствами. Было время (30-е годы), когда он в порыве влечения переступал "границы художественного", когда напор чувств достигал у него такой силы, что он невольно забывался, терял контроль над собой.

Приведем, например, следующий отзыв об игре молодого Листа: "Четыре рояля были побиты неистовой игрой Листа" (см. 851, *317*). Лишь к 40-м годам Лист научил-

ся в полной мере владеть своими чувствами. Об этом читаем у Гейне: "Когда, например, он прежде изображал на рояле грозу, мы видели молнии, сверкавшие на его лице, он весь дрожал — точно от порыва бури, и длинные космы волос словно струились каплями от только что сыгранного ливня. Теперь, даже когда он разыгрывает самую могучую грозу, сам он все же возвышается над нею, как путник, стоящий на вершине горы во время грозы в долине: тучи собираются там, глубоко внизу, молнии, точно змеи, извиваются у его ног, а он с улыбкою воздымает чело в чистый эфир" (585, 9, *150*).

Только благодаря такой художественной дисциплине и самообладанию (которых он, кстати, непреклонно требовал и от своих учеников) он смог выработать исполнительское мастерство, позволившее ему избежать срывов, столь часто встречающихся в практике даже 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.

Фразировка и ритм. Первой реформой Листа, логично вытекавшей из стремления его к поэтически-образному пианизму, явилось "раскрепощение" музыкальной речи от тактовых оков.

Он прямо пишет в предисловии к "Симфоническим поэмам": «Я желаю, чтобы по возможности была устранена механическая, раздробленная по тактам игра (das mechanische taktmässige, zerschnittene Auf-und Abspielen), как это имеет место еще во многих случаях, и могу признать соответствующим делу только „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" и видели первое и важнейшее условие правильной интерпретации "в умении держать такт" (см. 253, *263—272*), то Лист отводил такту совсем иное место, рассматривая его как нечто подчиненное "периодическим ритмам" произведения. Только последние, по его мнению, являются основными единицами 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 исполнительского искусства (см. 293, S. 1).

Ритм всецело зависит от музыкального чувства, как размер в стихах — от чувства поэтического. Известную фразу Листа: "Я никогда не соблюдаю ритма" — надо понимать прежде всего в том смысле, что суть дела не в педантичном исполнении сильных и слабых долей, не в тяжеловесной манере делать ударение на моторных упорах, а в естественной свободе выражения. "Не следует, — говорит Лист, — делать музыку равномерной; ее надо оживлять или замедлять со смыслом, в зависимости от содержания". Естественно, что метрический акцент его интересует меньше всего. Между исполнителем и автором должна существовать иная связь, чем та, которая устанавливается "непрерывным отбиванием такта" (см. 62, L. XI), ибо во многих случаях "грубое выдерживание такта как раз противодействует вдумчивому и выразительному исполнению" (291, V, *231*)[15].

Связь же эта может быть осуществлена лишь "путем прогресса в стиле самого исполнения", то есть путем "периодического исполнения".

Показательна, например, исполнительская ремарка Листа к третьей пьесе из цикла "Поэтические и религиозные гармонии": "...фразировать мелодию по периодам, подчиняя счет тактовых частей счету ритмических тактов, подобно тому как поэт считает не слоги, а строфы".

Существенно также его указание к исполнению вступительного эпизода "Погребального шествия": "...несмотря на паузы, которые должны подчеркиваться полупедалью, мелодия исполняется по периодам", — где Лист, отметая мелочную артикуляцию, главное внимание обращает на взаимосвязь интонаций, на сплошное течение "ритмического периода" (293, S. 1, 2; см. также пример 158).

Примечательны и его общие замечания к исполнению произведений Бетховена: "Одна из главнейших ошибок при игре Бетховена заключается в том, что слишком мало внимания обращают на знаки, которые ни один композитор не ставил с такой точностью, как он. Его *crescendo* должно быть очень широко (sehr breit), и сочинения его следует играть, строго разделяя их на

периоды в 2, 3, 4, 8, 12 и т. д. тактов, смотря по длине мысли... Бетховена считали плохим дирижером, по крайней мере подчиненные его не любили. Он дирижировал только по периодам, давая такт лишь в начале и в конце фразы, будь она в 1, 2, 4, 8 или 12 и т. д. тактов; в средних же тактах он не отмечал такта, так как они принадлежат к целой фразе" (см. 772а, 2, *502—503*).

В этом свете становится понятным своеобразное отношение Листа к дирижерскому искусству (за что он не раз подвергался ожесточенной критике). Он и здесь требовал прежде всего "периодического исполнения" (которое касается "акцентуации, ритма, манеры детальной фразировки определенных мест, декламирования, распределения света и теней") и был непримирим к механическому "тактированию". Он считал, что условия, необходимые для "периодического исполнения" (и ведущие к "прогрессу в стиле самого исполнения"), неизбежно "создают между музыкантом, который дирижирует, и музыкантами, которыми дирижируют, такую связь, которая не имеет ничего общего со связью, устанавливаемой лишь невозмутимым маханием палочки и непрерывным отбиванием такта". «Ведь во многих случаях, — продолжает Лист, — грубое выдерживание такта в каждой его отдельной доле (1, 2, 3, 4; 1, 2, 3, 4) как раз противодействует вдумчивому и выразительному исполнению. Здесь, как и всюду, буква убивает дух — смертный приговор, который я никогда не подпишу, как бы ни были враждебны в своем притворном беспристрастии те атаки, которые ведутся против меня. Для произведений Бетховена, Берлиоза, Вагнера и родственных им мастеров я вижу еще менее, чем для прочих, выгоды, — я и в других случаях готов горячо это оспаривать, — которые могут возникнуть от того, что дирижер берет на себя функцию ветряной мельницы и в поте своего лица пытается передать своему оркестру пыл вдохновения. Именно там, где дело идет о понимании и чувстве, о духовном проникновении, о возвышении сердец до духовной общности в наслаждении прекрасным, великим и истинным искусства и поэзии, — там самоудовлетворенность и ремесленная ловкость обычного капельмейстера не только недостаточны, но, более того, враждебны достоинству и возвышенной свободе искусства! Так же и я, с позволения моих услужливых критиков, несмотря на мои недостаточные способности и „непригодность", буду и впредь при всякой возможности поступать по-прежнему, буду делать это принципиально, следуя внутреннему убеждению, никогда не позволяющему мне унизиться до роли фельдфебеля такта: мой двадцатилетний опыт, занятия и искреннее восхищение искусством делают меня к тому совершенно непригодным». И Лист делает глубоко поучительный вывод, свидетельствующий лишний раз о том значении, которое он придавал выявлению исполнителем содержания музыки: "Я уже, кажется, сказал однажды, что, по моему мнению, настоящая задача дирижера состоит в том, чтобы казаться явно излишним — и по возможности стушевываться со своими функциями. Мы — кормчие, но не гребцы. И даже если это высказывание натолкнется на еще большую оппозицию некоторых, я все же не могу изменить мнения, которое считаю правильным..." (156, I, *144—145*; 291, V, *231—232*).

Лист также всячески стремился избежать педантичного исполнения лиг, ибо последнее легко могло привести к раздробленности мелодической линии, к высказыванию отдельных музыкальных слогов. Мелкая фраза у него всегда подчиняется более крупному музыкальному построению (периоду); "дыхание" излишне не дробится. Характерно, например, его указание к исполнению лиг: "...никогда не исполнять последнюю из нот, связанных лигой, при помощи *staccato*, если нет специального предписания автора; ноту эту следует исполнять лишь уменьшая силу звука" (293, S. 1). Лига только указывает, что ее конечный звук не должен связываться с начальным звуком последующей лиги. Разрыв между этими звуками скорее ощущаем, чем слышим, скорее намек, чем нечто реальное. Словом, лиги — это показатели "звукового дыхания", и исполнение их должно быть таким же естественным и пластичным, как естественно и пластично наше дыхание (ibid., S. 1, 2).

Так как границы "ритмических периодов" (и многие другие элементы логического разделения и связи) не отмечены специальными обозначениями, то перед исполнителем всегда стоит задача: путем анализа постигать взаимосвязь ритмических периодов исполняемого произведения. Без этого музыкальная речь исполнителя будет схожа с речью человека, произносящего слова с неправильными ударениями, расчленяющего в живой речи фразу на отдельные слова, а слова на слоги. Без этого недостижимы цельность, естественность и логика в передаче музыкальной идеи и образа.

Особенно решительно восстает Лист против механического повторения одинаковых нюансов, которое все еще часто применяется исполнителями и даже кажется многим наиболее простым и действенным средством выражения. Он считает, что это является не меньшим грехом, чем механическая игра "по тактам": "...одинаковые нюансы, выражения, изменения, — говорит он, — не должны повторяться; музыкальные фразы подвержены тем же законам, что и речь, — запрещают повторять одинаковые слова, то же самое относится и к музыкальному выражению, это утомительно" (см. 62, L. XXV, *87*).

"Периодическое исполнение", естественно, привело к значительным сдвигам в понимании темпа, динамики, пауз.

Т е м п. Лист считает, что нет такого неизменного темпа, которого бы следовало придерживаться на всем протяжении исполняемого произведения.

Истинный художественный темп эластичен; подобно резине, он должен то растягиваться, то сжиматься.

Соответственно этому Лист, в противоположность классикам, рекомендовавшим играющему не допускать никаких отступлений от равномерного строгого темпа (*tempo di rigore*), выдвигает *tempo giusto*, понимая под ним осознанную необходимость определенного движения[16], и особенно *tempo rubato*, как одно из основных средств для достижения разнообразия нюансов, жизненности, пластичности и декламационности исполнения.

Впрочем, Лист не является пионером в этой области, как не является им и Шопен, выдвинувший понятие "свободного темпа" несколькими годами раньше Листа, или Вебер, провозгласивший эластичность и изменчивость темпа еще в предисловии к "Эврианте" в 1823 году (см. 495, *11*; ср. также 487, VIII. О дирижировании).

Впервые термин *rubato* в смысле свободного отношения к темпу ("*rubare*" буквально означает "красть", "воровать", "похищать", "*rubato*" — "похищенный", "ограбленный", "украденный", то есть играть "воровским образом", как бы скрадывая размер такта), по-видимому, применил итальянец Този в 1723 году в своем трактате "Opinioni de cantori antichi e moderni...". Во всяком случае в немецком переводе этого трактата, сделанном Агриколой в 1757 году, уже имеется следующее определение: "Тот, кто в пении не умеет скрадывать, отнимать длительность одной ноты за счет другой, тот наверняка не умеет ни сочинять, ни себе аккомпанировать; он оказывается лишенным прекрасного вкуса..." (463, *219*).

Однако и значительно раньше — в указаниях Монтеверди (8-я книга мадригалов, 1638) и Фрескобальди (сборник токкат, 1614—1615) можно усмотреть намеки на манеру исполнения, которая со времен Този связывается с термином *rubato*.

Монтеверди, например, говорит о двух манерах пения — одной, выдержанной в метрически точном движении (*tempo dello mano*), и другой, основанной на свободном "душевном движении" (*tempo dell'affetto, dell'animo*), без механического подчеркивания размера (*senza battuta*); Фрескобальди пишет о такой манере игры, которая не подчиняется строгому, неизменному такту.

В этом смысле *tempo rubato* понимается многими авторами исполнительских трактатов XVIII века, в частности Тюрком и Марпургом.

О *tempo rubato* упоминает в одном из своих писем к отцу и Моцарт, причем дает ему определение, весьма близкое к пониманию *rubato* Шопеном (по мнению Шопена, истинное *rubato* состоит в том, чтобы правая рука играла непринужденно и свободно, левая же играла строго в такт: "Левая рука — это капельмейстер", — так обычно говорил Шопен).

Это своеобразное и ставшее со времен Шопена и Листа классическим определение *tempo rubato* встречается в законченной форме уже в 1789 году у И. Рельштаба: "Одна рука играет как бы совсем без такта, в то время как другая строго подчеркивает единицы времени в такте" (374).

Таким образом, *tempo rubato* ни в какой мере не является изобретением Листа; он лишь по-своему применил его и достиг на этом пути исключительно плодотворных результатов.

Естественно, что "непростительный способ исполнения по метроному" он считал "насилием над эстетическим духом" и никогда не мог примириться с ним.

Правда, он позволял себе изменения темпа только там, где сама музыка требовала *rubato* и естественно поддавалась ему. В таких произведениях, как, например, фуги Баха, он никогда не прибегал к *tempo rubato*. Да и в тех музыкальных произведениях, где, в зависимости от выражения, требовалось замедление или ускорение темпа, он делал это так, что "ничто не нарушало у него требований музыкального вкуса" (см. 6, L. VII).

Под *tempo rubato* Лист понимает: "...темп уклончивый, прерывистый, размер гибкий, обрывистый, и вместе томный, колеблющийся, как пламя, раздуваемое ветром, как колос нивы, волнуемый мягким дуновением теплого воздуха, как верхушки деревьев, качаемых в разные стороны порывами ветра".

Объясняя своим ученикам сущность *tempo rubato*, он говорил: "Видите вы ветви, как они качаются, листья — как они колышутся и волнуются? Ствол и сучья держатся крепко: это и есть *tempo rubato*" (678, *83*; 367, II-2, *105*).

Вряд ли что можно добавить к этим прекрасным определениям. Но и они полностью не раскрывают всего разнообразия нюансов, которое заключала в себе новая манера исполнения.

Чтобы обозначить все переходные ступени, все незначительные изменения, "колыхания" темпа, потребовались бы тысячи слов. Дело ума и чувства художника — понять и прочувствовать то, что невозможно выразить словами. Только тогда он сможет разумно использовать

"правило неправильности", не перейти границ художественного и не превратить в карикатуру одно из чудеснейших достижений исполнительского искусства.

Впрочем, Лист пытался точно фиксировать все изменения темпа, вплоть до самых незначительных. Мы находим у него не только *ritenuto, ritardando* и *rallentando*, между которыми он, кстати, проводит существенное различие (ныне, к сожалению, не учитываемое)[17], но и такие обозначения, как *allargando* (протяжное, широкое и напряженное замедление), *slargando, slentando, stentare, sostenuto, calmato, tranquillo* и т. п. Для выражения мерного колебательного ("волнистого") движения Лист прибегает к поэтическому *ondeggiando*. Для обозначения ускорения он употребляет не только общепринятое моторное *accelerando*, но и более образные *affrettando* (торопя), *stringendo* (сжимая, внезапно ускоряя движение), *stretto* (сжатое, уплотненное ускорение), *incalzando* (преследуя, гоня, напирая) и, наконец, *precipitato*, означающее у него высшую степень стремительного ускорения (как бы "свержение с высоты"). Длительное увеличение движения Лист определяет или путем точного обозначения всех градаций ускорения (как, например, *accelerando — più presto — sempre più presto — ancora più accelerando*), или путем более общих указаний (*poco a poco più di moto, stretto* и т. п.); аналогично поступает он и при определении длительного замедления.

Для небольших и непродолжительных изменений скорости движения Лист вводит такие обозначения, как *un poco rallentando, quasi rallentando, un poco slentando (ma pochissimo), un poco stringendo* и др., а в годы молодости даже изобретает специальные графические обозначения: — *crescendo* в отношении темпа (*accelerando* и т. п.); — *decrescendo* в отношении темпа (*rallent., riten., calando* и т. п.); — остановка движения менее продолжительная, чем фермата.

Все это он делает для того, чтобы передать постоянные извивы, "волнистость" движения, причем передать их в живой, образной, наглядно-выразительной форме. Он стремится пойти дальше отвердевших обозначений, которые уже не отражают разнообразия переживаний. И если впоследствии он отказался от многих введенных им же самим обозначений, в частности и от графических, то, по-видимому, он это сделал по тем же самым соображениям, по которым отказался и от своих общих образных указаний. "Свободному" же темпу Лист навсегда остался верен, как остался верен принципам поэтически-образного пианизма.

Об этом свидетельствует то, какое огромное, можно сказать, символическое значение получают у Листа такие обозначения, как *a piacere* и *a capriccio*. Первое выражает у него произвольное толкование темпа, второе — не только это, но и произвольное толкование метрических соотношений. Оба обозначения были очень любимы Листом и, несомненно, перекликались с вольностями, вводимыми французскими романтиками, но второе было особенно близко ему, выражая его неуемное стремление к венгерской народной импровизационности, являвшейся для него как бы синонимом независимого, свободного от чопорной размеренности и штампов исполнительского искусства. В сущности, *a capriccio* вбирает в себя и *ad libitum*, и *quasi improvisato*, и даже *senza tempo*, как частности, выражающие определенный "вольный" принцип исполнительства; этот же принцип выражает и знаменитая листовская *cadenza*, предоставляющая исполнителю максимальную свободу.

В свете сказанного становится ясно, почему Лист особенно внимательно изучал игру венгерских цыган. Он сознательно стремился воспроизвести в своем исполнительском искусстве специфические особенности их интерпретации. Частые убыстрения и замедления темпа, так же как и неожиданные ферматы, паузы, орнаментальные украшения и тому подобные импровизационные приемы, несомненно, шли от свободной, непринужденной манеры исполнения венгерских цыган. Лист пытался приобщить к этому "свободному искусству" и своих учеников. Не случайно давал он совет Бюлову: "Изучайте игру цыган и усвойте их энергичную акцентировку. Не забудьте также продолжительные органные пункты, ферматы и отдайтесь всем капризным порывам соответственно горечи или восторгу, наполняющим ваше сердце" (82, *19* и д.). Он понимал, что непосредственное соприкосновение с этим народно-импровизационным искусством может многому научить исполнителя, особенно в области свободного обращения с темпом. Ощущая недостаточность обозначений оттенков исполнения (даже таких вольных и широких, как *a capriccio, ad libitum, quasi improvisato* и *senza tempo*) для передачи существа венгерско-цыганской народной игры, Лист пытался по возможности дополнить эти обозначения специальными пояснениями. Так (как мы уже отмечали выше) возникли: "*Im trotzigen tiefsinnigen Zigeunerstyl vorzutragen*" ("Исполнять в упрямом, задумчивом цыганском стиле"), "*imitando i Zingari*", "*Allegretto à la Zingarese*", "*Allegro zingarese*" и др. Хотя эти пояснения могли быть вполне понятны только тому, кто так или иначе соприкасался с интерпретацией венгерских цыган, они все же вносили известный смысловой оттенок в определение исполняемого и, несомненно, помогали исполнителю осознать характер движения. Главное же, с помощью их Лист сумел еще больше уточнить применение *tempo rubato*, которое, по его мнению, должно выражать отнюдь не шатание и неустойчивость в темпе, а лишь строго определенную манеру игры: мелодия

течет свободно, непринужденно, с небольшими ритмическими изменениями, ускорениями и замедлениями, компенсирующими друг друга, сопровождение же твердо и неуклонно придерживается неизменного темпа. (В совершенном владении *tempo rubato* — одна из причин огромной популярности пианизма Листа, равнодоступного всем классам публики; см., например, у Черни: "Очень часто применение каждого вида *tempo rubato* в его игре заранее так хорошо рассчитано, что он всегда, подобно прекрасному декламатору, остается доступным пониманию каждого слушателя и поэтому оказывает всегда огромное воздействие на все классы публики"; 113, § 67.)

Вообще, по мнению Листа, нельзя отождествлять какое-либо понятие темпа с определением одного из его признаков. *Andante* ("шагом") — это не то же, что "медленно", а *Allegro* ("весело") — не то же, что "быстро". Даже такие, казалось бы, чисто скоростные определения темпа, как *Lento* ("медленно") или *Presto* ("очень быстро"), более указывают на характер, чем на скорость движения. Для Листа скорость движения всегда есть нечто производное от характера движения, то есть, в конечном счете, от музыкального образа.

Не подлежит также сомнению, что Лист был решительным противником "метрономических" тенденций в исполнении и "ровность тактов" никогда не считал образцом идеального темпа, что он весьма скептически относился к метрономическому обозначению основного темпа произведения (чем и объясняется отсутствие метрономических обозначений в его собственных произведениях), что он придавал огромное значение выявлению характера движения, что точное определение темпового стержня, от которого происходят небольшие отклонения в ту или другую сторону, он всецело предоставлял исполнителю.

Правильное определение темпа зависит от проникновения в дух исполняемого произведения — таков его решающий вывод.

Паузы и фермaты. Интерпретация пауз и фермат, представляющаяся многим исполнителям несущественной, была предметом длительного изучения со стороны Листа. Исполнить паузу или фермату для него было не менее важно, чем сыграть тот или иной пассаж.

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

В одном случае они увеличивают состояние напряжения, как бы сгущают его, и, естественно, не могут быть далеко растянуты за границы, определяющиеся метром и темпом произведения.

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

В третьем — служат разделом между отдельными частями и эпизодами произведения (*interruzione* — перерыв, остановка, по терминологии самого Листа) и подчас бывают очень продолжительными.

Лист даже пытался ввести специальное обозначение для пауз большой длительности, как, например:

Это обозначение (см. третью пьесу из цикла "Поэтические и религиозные гармонии"), в котором некоторые усматривали чуть ли не мистическую формулу, на самом деле означает лишь очень длинную паузу.

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

Какое большое значение придавал Лист исполнению пауз и фермат, видно хотя бы из его указаний к исполнению "Колыбельной". С самого начала он предупреждает исполнителя, что, несмотря на обилие пауз и фермат, произведение это целостно и органично, и при интерпретации необходимо сохранить его "внутреннее и формальное единство". "*Küchenprodukt*" — так иронизировал он над исполнением, превращавшим это произведение в ряд разрозненных кусков. Требование Листа: "Исполняя эти знаки (то есть паузы и ферматы. — *Я. М.*), оставаться верным духу произведения" ("*Man spiele in Zeichnen gesteigenen*").

Динамика. Первое, что обращает на себя внимание при рассмотрении динамических принципов Листа, — это решительное упразднение традиционно-догматических правил, устанавливавших динамическую нюансировку в значительной степени механическим образом. Он "отбрасывает, как устаревшую, узкую и застывшую, всю условную выразительность, царствовавшую некогда в музыке, — *forte, piano*, регулярные *crescendo* и *diminuendo* в известных, предусмотренных случаях..." (см. 62, L. XII)[18].

Если раньше каждый переход от низкого звука к более высокому, как правило, исполнялся *crescendo*, а от высокого звука к более низкому *diminuendo*[19], то начиная с Листа во всех этих

случаях на первый план выдвигаются соображения поэтически-образного порядка. Лист считает, что каждый динамический оттенок должен находить свое обоснование во внутреннем содержании произведения. Смотри, например, его указание к исполнению одного из эпизодов третьей пьесы цикла "Поэтические и религиозные гармонии": "Этот размах требует большой силы и страсти для своей передачи, но не должен стать жертвой виртуозного блеска. Величие положения, если можно так выразиться, пусть обуздывает летящую руку пианиста" (см. 293, S. 1). Обобщая свои требования в отношении исполнения данного места, Лист говорит: "Сила вырастает из величия чувства: все остальное — мнимое искусство, бессодержательный блеск" (ibid.). Смотри также указание его к исполнению репризы этого произведения: "Вся начинающаяся здесь повторяющаяся часть составляет одно мощное *crescendo*; преизбыточность блаженства нарастает до дифирамба, погруженного в священное пламя" (ibid.). Или его многочисленные ремарки к исполнению *diminuendo*, в которых он заботливо предупреждает об опасности формального отношения к этому оттенку. Лист возражает также и против механического связывания *diminuendo* с замедлением темпа: "Если написано *diminuendo*, то я вас попрошу петь слабо, но никак не задерживать темпа" (из замечаний Листа хору во время одной из репетиций в Веймаре в 1849 году; см. 772a, 2, *52*, *56*).

Соответственно этому Лист уделяет максимум внимания правильному и точному расчету звуковых динамических градаций. Он советует делать нарастание очень постепенно, избегать преждевременного *crescendo* и вообще никогда не переступать границ в силе звучности: "...каждый слишком ранний расход силы, а также преувеличение темпа неминуемо доходит до плоской воды виртуозного шума или же уравнивает грандиозную вершину" (293, S. 1).

Для точного обозначения всех динамических градаций Лист тонко дифференцирует обычно применяемые термины: мы встречаем у него *mf, f, ff, fff* и даже *ffff; pppp, ppp, pp, p, mp; crescendo, diminuendo* со всеми возможными прибавлениями (*più, ancora più, sempre più, poco, subito, pochissimo* и т. д.). Он проводит разграничение между *sf* и *fp*, между *crescendo* — *diminuendo* и $\prec \succ$ и т. п.

Но и это ему кажется недостаточным для выражения всей сложности исполнительского процесса, всего богатства и разнообразия настроений. Для обозначения усиления звучаний он вместо общепринятого *crescendo* охотно применяет *rinforzando*, выражающее у него как очень слабую степень усиления звучности в пределах *piano* (особенно следует подчеркнуть этот момент, ибо очень часто и ошибочно *rinforzando* отождествляется в сознании исполнителя с *forte*), так и значительное динамическое нарастание. Для обозначения динамических спадов он, вместо абстрактного *diminuendo*, часто применяет более образные и тонкие *raddolcente* (смягчая, ослабляя), *smorzare* (притухание, погасание звука до предела), *estinto* (погашенный, уснувший, как бы выцветший звук), *perdendo* или *perdendosi* (означающие у Листа переход от тихого к еще более слабому звучанию — от *piano* к *pianissimo*), *calando* (постепенно уменьшая силу звука), *mancando* (переставая) и, наконец, *morendo* (умирая) и *quasi niente* (как бы ничто), выражающие предельную степень *diminuendo* и часто употребляемые Листом после *perdendosi*. Абстрактное *forte* Лист подкрепляет или заменяет более живыми и психологическими *tempestoso* (бурно), *strepitoso* (шумно, громко), *tumultuoso* (шумно, бурно); к *piano* добавляет такие указания, как *placido* (спокойно, тихо, мягко), *soave* (приятно, мягко, нежно), *carezzando* (ласково) и т. п. Все это способствует введению в исполнение романтической трепетности, эмоционального томления, какого-то волнующего динамического пульсирования, доходящего в минуты высшего напряжения до страстного *vibrato* (вибрирующая, дрожащая, резонирующая звучность). Последний термин необычайно характерен для Листа и встречается у него не только при *fortissimo*, но и при *mezzo forte* и даже при *piano;* он означает особый способ резонирования звука, ныне почти совсем утраченный, и, несомненно, выражает определенную направленность эмоционального переживания.

Лист, конечно, отдавал себе отчет в том, что и эта тщательно продуманная шкала динамических оттенков может лишь весьма приблизительно отразить подлинный звуковой замысел композитора. Воспроизвести с помощью обозначений в с е тонкости динамики, как и все нюансы темпа, дело невозможное. Многое исполнитель должен сам угадать и почувствовать. Ибо любое музыкальное понятие все же заключает в себе еще десятки и сотни градаций. Пусть каждая из этих градаций только немного, ч у т ь - ч у т ь отличается от другой. Именно это ч у т ь - ч у т ь и решает дело. Вот почему Лист, как и другие великие исполнители-романтики, всегда стремился (и учил этому других) уловить все оттенки различия между одним *forte* и другим, между одним *mezzo forte* и другим, между одним *piano* и другим и т. д. Он знал, как важно слышать и исполнять тот или иной оттенок я с н о, т о ч н о и о п р е д е л е н н о: "никогда около", — гласило его требование.

Лист также четко разграничивал общий суммарный уровень звучания от звучности отдельных элементов музыкальной ткани. При общем *forte*, например, некоторые элементы могут

звучать *piano*. Все зависит от "звукового ракурса", определяющего приглушение второстепенных элементов, как бы удаленных от первого плана.

Существенно, что свое учение о "периодическом исполнении" Лист распространял и на динамические элементы произведения, считая, что *crescendo* и *diminuendo* находятся в тесной связи с "периодическими ритмами" произведения и как бы "планомерно вырастают из повышений и понижений метров". Как свидетельствует Л. Раман, в игре Листа "совместный охват этих повышений и понижений метров в зависимости от выражения настроения... был похож как на сильно возбужденное, так и на спокойно льющееся большое дыхание" (ibid., S. 1).

Подчиняя динамику общему художественному замыслу, устанавливая зависимость динамических нарастаний и спадов от "периодических ритмов", а также от различных средств музыкальной выразительности, Лист тем самым объединял различные элементы исполнительского процесса в одно целое. При всей своей взыскательности и удивительной разборчивости в динамических и агогических нюансах, он никогда не был мелочным. Он не любил чрезмерной детализации исполнения, неоправданного обилия исполнительских намерений. Когда он слышал игру, грешившую обилием деталей и напоминавшую ему равнодушное подчеркивание каждого слога в слове, каждого контура, каждого штриха, он обычно говорил: "Не играйте так много!" Для него такая игра была неприемлема, ибо она противоречила его основному творческому принципу.

*

Может показаться, что перед интерпретатором стоят трудноразрешимые, противоречащие друг другу задачи: он должен ни на шаг не отступать от указаний текста и в то же время без стеснения выражать все то, что сам 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 только "самих себя". Другие, стремясь прочувствовать и осмыслить исполняемое произведение, теряют собственную индивидуальность: впрягаясь в "колесницу гения", они покорно и безынициативно везут ее. А между тем сущность гениального исполнения как раз заключается в органическом соединении этих как будто противоположных и несоединимых элементов. Процесс исполнения у подлинно большого художника протекает согласно его индивидуальным желаниям, но результаты, порождаемые им, нисколько не извращают объективного содержания исполняемого произведения. Наоборот, они раскрывают его, доводят красоту его до многих людей. Субъективное и объективное, столь часто не совпадающие у рядового исполнителя, у великого артиста сливаются воедино.

То обстоятельство, что у Листа, может быть, более, чем у какого-либо другого исполнителя, субъективные намерения согласовывались с объективными поэтическими закономерностями исполняемого произведения, всецело вытекали из них, и делает его непревзойденным исполнителем. По свидетельству учеников, — «...в слиянии объективной и субъективной интерпретации Лист видел спасение великого искусства исполнения... Он отдавал должное не только мыслям и чувствам композитора, которого исполнял, но и вплетал в мир чувств исполняемого свое собственное великое „я“» (441, *386—387*). О том же пишет и Вагнер: "Кто имел случай часто слушать Листа, особенно когда он в интимном кругу играл Бетховена, тому становилось ясно, что здесь имело место не пассивное воспроизведение, а подлинное творчество". "Чтобы быть в состоянии воспроизводить Бетховена, — продолжает Вагнер, — надо иметь силу создавать вместе с ним. У Листа всегда было в натуре передавать на фортепиано то, что другие передают пером на бумаге. В продолжение первого своего периода (речь идет о периоде концертно-виртуозной деятельности. — *Я. М.*) Лист выражал и воплощал своих предшественников так, что затмил всё прежде него производимое и сам поднялся почти на одну высоту с воспроизводимыми им музыкантами" (487, V, *185* и д.).

Нас не должно смущать то, что целый ряд свидетельств говорит о чрезвычайно вольном обращении Листа с музыкальным текстом; эти свидетельства относятся преимущественно к молодому Листу. Да, в жизни Листа был период, когда он, по собственному признанию, "без всякого угрызения совести менял и темп и характер исполняемых произведений" и "даже доходил до того, что прибавлял от себя немало пассажей каденций и органных пунктов" (291, II, *129*). Но это продолжалось сравнительно недолго и всецело вязалось с тем временем в развитии его пианистического гения, которое мы охарактеризовали выше как период своего рода "бури и натиска".

В то время он был убежден, что пианист "должен при исполнении следовать собственной неподдельной натуре, высказывая то, что он в данную минуту чувствует и думает". И эту не-

посредственность Лист усиливал 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, прибавление всевозможных каденций и украшений и еще целый ряд качеств, которыми отличалась игра молодого Листа.

Именно отсюда — обилие исполнительских указаний в превосходной степени, вроде *prestissimo, velocissimo, marcatissimo, leggierissimo, il piu forte possible, colla piu gran forza e prestezza, con tutta passione* и тому подобных обозначений, подчас не обоснованных внутренним содержанием.

Примат субъективного над объективным сказался в огромной степени и на творчестве молодого Листа. Оно, так же как и его исполнение, являлось скорее порождением данного момента, импровизационным наброском, чем плодом обдуманной деятельности, и, естественно, заключало в себе много преходящего. Главная прелесть этого творчества состояла гораздо больше в акте собственного виртуозного выявления, чем в обнаружении объективных качеств художественного произведения, и лучшее в нем отпадало, когда пьеса была записана в нотах. Тогда она часто становилась сухой вещью, лишенной всего того блеска, который когда-то ей сообщал личный энтузиазм исполнителя.

В этом, между прочим, секрет того, что многие произведения молодого Листа представляются нам ныне незначительными с художественной стороны, даже банальными. Самое интересное и ценное в них — блеск и поэзия авторского исполнения — ушло в могилу вместе с автором.

Но уже в конце 30-х годов Лист приходит к выводу, что искажать замыслы композитора в угоду своим необоснованным желаниям или прихотям публики недостойно подлинно большого исполнителя. Он глубоко раскаивается в том, что ради дурного вкуса толпы делал подобного рода вещи, оскверняя и нарушая тем самым "и дух и букву произведения". "Теперь я уже не могу отделить какое-либо произведение от времени, когда оно было написано, и претензии приукрасить или омолодить произведения прежних школ представляются мне у музыканта столь же абсурдными, каким показалось бы, например, у архитектора желание увенчать коринфскими капителями колонны египетского храма" (ibid.)[20]. 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 одно гармоническое целое; индивидуальный живой ритм не идет вразрез с ритмом исполняемых произведений, не противоречит возможностям, заложенным в них автором; взаимопроникновение одного и другого достигает высшей точки.

Вот, например, одно из правдивых описаний игры Листа в 50-е годы: "Теперь, когда прошел ярый пыл юности и все виденное, слышанное, прочитанное и пережитое определенно сложилось и действовало на его ум и сердце, в играющем поэте-Листе не могли бы узнать прежнего пианиста-Листа те, которые слыхали его прежде, во время его триумфальных путешествий по Европе, когда он сводил с ума своей диаболической техникой. Теперь он играл, не показывая своей техники, которую ставил уже на второй план; но перед слушателями раскрывалась поэтическая картина в звуках, поражающая до глубины души всякого мыслящего человека: она возвышала и увлекала куда-то выше дрязг и суеты земной" (см. 772г, *148—149*).

Правда, и в этот период "мудрого пианизма" Лист обращался с исполняемым произведением достаточно свободно. Он по-прежнему считал, что исполнитель имеет право "выбирать", "подчеркивать", "затушевывать", "упрощать" и даже "деформировать" музыкальный материал, чтобы придать ему бо́льшую выразительность. И у него самого не раз в процессе исполнения бывали отступления от авторского оригинала. Но смысл отступлений, характер их, как правило, был уже совсем иной. Они не затрагивали существа исполняемого произведения, не искажали его общего духа и были глубоко обоснованы идейным или техническим планом исполнения. При всей своей неиссякаемой творческой выдумке, зрелый Лист относится к тексту очень бережно, он лишь раскрывает и углубляет замысел автора, дорабатывает и конкретизирует его указания (с целью усиления образности), угадывает то, что по какой-то причине не было показано им, — словом, допускает текстовые изменения лишь до известного предела. Он постоянно говорит о том, что исполнение ни в коем случае не должно превращаться в борьбу исполнителя с автором, что главное — это "воссоздавать целое, и притом таким, каким оно виделось автору в процессе творчества", то есть передать без искажения индивидуальность автора, его с т и л ь во всем своеобразии.

Он никак не хочет извращать исполняемое произведение, но он не хочет и оставаться пассивным передатчиком авторской воли: он всегда стремится в чужом проявить свое собственное "я". В полном согласии с эстетикой прогрессивного романтизма, он, наряду с требованием от исполнительского искусства возможно большего приближения к действительности, к авторскому тексту, протестует против рабского подражания и пассивного подхода к исполняемому

произведению. Не "жалкое копирование", а "творческое претворение" — вот что, по его мнению, лежит в основе исполнительского искусства. Задача и долг исполнителя — "отдать" исполняемому композитору "все свои силы" и, "будучи посредником между ним и слушателями", с помощью воображения (которое Лист еще определяет как способность к перевоплощению) присоединить "к искусству — искусство, к духу — дух, к свету — свет".

Всё это является причиной неприятия им какого бы то ни было исполнительского "объективизма", сущность которого в обратном: в умерщвлении индивидуальных желаний, подавлении творческой активности исполнителя. Он не признает так называемых "правильных", корректных исполнений, где "всё известно заранее, всё хорошо выучено, ничто не создается неожиданно", где всё "покрыто лаком добродетели", всё на месте и где всё, в сущности, никуда не годно (291, II, письмо к М. Шлезингеру). Смысл исполнения он видит не в равнодушно-механическом воспроизведении текста, а во вскрытии "жизненного нерва" произведения. С убийственной язвительностью высмеивает он "ученых профессоров от музыки", насаждавших под флагом святости и неприкосновенности текста академически-ремесленную культуру исполнения. Страдаль, например, вспоминает: "Гладкое, холодное, только рассудочное, педантичное, складывающее кирпичик к кирпичику и выдвигающее бесполезные мелочи, так называемое профессорское исполнение было противно его сердцу. Если ему приходилось выслушивать такую бессердечную интерпретацию, он вспоминал профессоров музыки далеко не в лестном виде" (437, *160*).

Всюду и всегда Лист не устает повторять, что исполнитель — творец, а не раб композитора, что исполнитель не только передает созданное до него другими, но и создает нечто свое, показывает свое отношение к исполняемому.

"Виртуозность — не пассивная служанка композитора, ибо от ее дуновения зависит как жизнь, так и смерть доверенного ей художественного произведения. Она может передать музыкальное произведение во всем блеске своей красоты, свежести и вдохновенности, но может также извратить его, сделать плохим, изуродовать.

Художник, который, следуя с неразумной верностью лишь лежащим перед ним контурам, не вливал бы в них жизни, почерпываемой им из понимания страстей и чувств, был бы плохим или даже никаким художником... Хотя изображение им данного материала лишь слегка приближается к идеалу, рисовавшемуся душе композитора, и хотя вследствие этого художник является лишь интерпретатором чужого произведения, он все же должен быть в такой же степени поэтом, как живописец или скульптор, которые ведь также изображают природу по-своему..." (291, IV, *193* и д.)

Лист не признает также "шаткой и неуверенной" манеры исполнения; он не любит, когда исполнитель лишь "грунтует холст" своего замысла и не знает толком, "как ему применить свои средства". Такие исполнители, по мнению Листа, всегда находятся "как бы накануне дня расцвета" своего дарования, они действуют не наверняка и чаще всего своей игрой производят впечатление незаконченности и неустойчивости. Лист, ратуя за вдохновение и поэтическую непосредственность исполнения, вместе с тем был твердо убежден в исключительной ценности заранее выработанного и сознательно примененного виртуозного мастерства: "Виртуозность, — писал он, — нужна для того, чтобы художник мог передать все то, что подлежит в искусстве выражению. Здесь эта виртуозность необходима, и никогда она не может считаться достаточной" (ibid., III, *129*).

Из сказанного ясно, что всякие разговоры о правильном, "объективном" толковании произведения в смысле отказа от личных исполнительских намерений должны были представляться Листу бессмысленными. Ибо каждый исполнитель воспринимает и воспроизводит произведение по-своему, особыми средствами, как каждый художник по-своему чувствует и передает великие творения природы[21]. Даже самый "академический" исполнитель, думающий лишь о педантичном и школярском выполнении указаний текста, всегда высказывает свое субъективное отношение к исполняемому — творческую немощь.

Ясно также, что каждый исполнитель должен стремиться развить свою индивидуальность настолько, насколько это будет в его силах. Пусть при этом он подчас временно заблуждается, пусть идет по неверному пути; это всё лучше, чем рабское подражание общепринятым образцам.

Следует ли из этого, что Лист оправдывал субъективный произвол исполнителя? Нет, нисколько. Тот исполнитель, который больше думает о себе, чем об исполняемом, по его мнению, не настоящий исполнитель. Выдумывание ради оригинальности, уродование произведения в угоду мимолетным капризам он считал величайшим грехом перед искусством. Грех этот нельзя оправдать ни принципиальным новаторством, ни смелостью дерзаний. Ибо музыкальное произведение имеет так много сторон, что предоставляет исполнителю неограниченное число возможностей проявить свою индивидуальность, не нарушая объективных закономерностей произ-

ведения: исполнитель всегда может открыть в нем нечто новое, ускользавшее почему-то от других.

В сущности, содержание произведения искусства, как и содержание природы, бесконечно, и в зависимости от того, с какой точки зрения рассматривать его, как подходить к нему, оно может представляться различным. Сравним, например, трактовку сонаты *cis-moll* ор. 27 Бетховена Листом, Ант. Рубинштейном, Черни и другими (см. 253, *361—365*; 437, *87—89*): каждый исполнитель, опираясь на свое мировоззрение и культуру, на свой (обусловленный социальным воздействием) опыт, воспринимает и истолковывает музыкальное произведение по-своему. Он скрадывает или подчеркивает в нем те или иные черты, приспособляет его к своим данным — словом, стремится сделать его близким своей индивидуальности.

Вот почему у двух исполнителей не может быть двух одинаковых исполнений, хотя бы они и поклялись ни в чем не отступать от авторского текста. Больше того: не может быть одинакового исполнения произведения у одного и того же исполнителя на разных этапах творческого пути: в старости он, естественно, раскроет "жизненный нерв" произведения иначе, чем в молодости или в зрелости. Ни один исполнитель не в состоянии охватить все содержание музыкального произведения: он воспроизводит его лишь частично, относительно.

(Сравни у Гюго: "Абсолютная истина заключается только во всей совокупности произведения. Пусть каждый находит в нем то, что он ищет, и цель поэта... будет достигнута" (607, 2, *239—240*). Вообще исполнительская концепция Листа во многом совпадает со взглядами Гюго на драматическое искусство. Последний, как известно, также утверждал, что драма, "как и всё на свете, имеет много сторон" и допускает различный подход к себе. "Идея может, подобно горе, предстать перед нами в нескольких видах. Это зависит от того, куда мы станем"; там же, *239*.)

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 воспроизводимыми авторами. И везде, где исполнительское искусство отвращалось от "академического" направления, оно естественно обращало свои взоры к Листу. В его искусстве всё живое и нарождавшееся всегда находило поддержку и еще долгое время будет ее находить.

Глава девятая

ОСНОВЫ ПИАНИСТИЧЕСКОЙ ТЕХНИКИ

Задача анализа технических основ листовского пианизма чрезвычайно 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, чье техническое мастерство приходится воссоздавать на основании немногочисленных фактических данных. Все же мы попытаемся вскрыть характерные черты листовской техники и возможно глубже проникнуть в ее исходные принципы.

Вряд ли можно согласиться с Брейтгауптом, который в своей статье "Фортепианная техника Листа" (73), ссылаясь на свидетельство Клиндворта, полагает, что Лист в пору высшего расцвета своей деятельности ("в великое время 50-х годов") ничего не хотел знать о технике и ее средствах и только в старости впервые стал делать отдельные намеки на то, как играть на фортепиано. Мнение это не соответствует действительности, ибо, как бы Лист ни "чуждался всякого специального анализа", какое бы отвращение ни питал к методическим изысканиям в области фортепианной техники, он все же и в молодости и в зрелые годы был достаточно мыслящим художником для того, чтобы иметь определенные суждения о техническом искусстве пианиста.

Еще меньше, на наш взгляд, имеется оснований полагать, что рассуждения Листа о своем техническом искусстве (как и рассуждения всякого гения о самом себе) могут быть неправильными, и в силу этого брать под сомнение практическую ценность его указаний. Во всяком случае, с гораздо большим правом мы можем предположить обратное.

Соображения Брейтгаупта, видимо, вызваны желанием доказать неумение даже самых великих исполнителей-виртуозов проанализировать свое техническое искусст-

во. Не верьте гению, как бы говорит Брейтгаупт, он может ошибаться и не совсем точно и правильно судить о себе; только мы, беспристрастные исследователи, можем дать верное представление о его существе.

Отнюдь не собираясь оспаривать возможность ошибочных рассуждений гения о самом себе, скажем лишь, что иногда в одном кратком указании такого гения, как Лист, содержится больше истины и практической ценности, чем в толстых фолиантах фортепианных методологов. И мы должны стремиться к тому, чтобы по возможности учесть все замечания великого художника о своем искусстве и, дополнив их рядом фактических данных, раскрыть с различных сторон особенности его пианистической техники.

*

Несомненно, что "симфонической трактовке" фортепиано должно было сопутствовать коренное изменение всего двигательного искусства пианиста: использование фортепиано во всем его полнозвучии настоятельно требовало большой затраты силы, координации всех мышц руки и плечевого пояса, распределения рук; применение метода многокрасочности — свободы и эластичности движений, разнообразия туше, различного положения пальцев на клавиатуре, особой аппликатуры.

Многие из тех приемов и средств, которые раньше были естественны и хороши, превращались с введением этих способов в стеснительные оковы, задерживающие прогресс пианистической техники. Усилия Листа поэтому были постоянно направлены на то, чтобы устранить упомянутый разлад между формами использования инструмента и техническими приемами, устранить посредством отказа от старых, изношенных форм техники.

Если в начале 30-х годов разрыв с установлениями школ у него был еще не столь значителен, то уже к концу 30-х годов и особенно в 40-е годы позиция, занятая им, резко противоречила методам и принципам, связанным со старым клавирным искусством, то есть тем методам, за которые упорно держались школа и традиция.

Совершенно непонятно, почему Страдаль, противопоставляя Листа (и вполне справедливо) почти во всем школьно-традиционному направлению, делает исключение для его технических принципов. Вряд ли, например, можно заявлять так: "...если бы Лист еще жил, то стоял бы далеко от новых теорий о движении руки, так как вся его техника была только пальцевой и кистевой техникой" (437, *159*).

Конечно, новые теории типа учений Деппе, Брейтгаупта, Штейнгаузена Лист мог бы не принять и даже резко возражать против них (в этом со Страдалем можно полностью согласиться), но это неприятие им нового произошло бы вовсе не потому, что он был сторонником старой пальцево-кистевой пианистической техники, а потому, что его собственные новые пути в двигательном искусстве во многом шли вразрез с упомянутыми теориями.

О том, что техника Листа основывалась не только на пальцах и кисти, свидетельствуют и фактура его фортепианных сочинений, и отзывы об его игре, и, наконец, его плохо скрытое пренебрежительное отношение к старому клавирному искусству.

Ведь далеко не случайно, что произведения клавесинистов, Клементи и других, чье пристрастие к пальцевой технике общеизвестно, почти полностью отсутствовали в его, можно сказать, всеобъемлющем концертном репертуаре (см. приложения). Листу, с его стремлением к монументальному, "фрескообразному" пианизму, были предельно чужды как легкая, "крылатая" виртуозность клавесинистов, так и сухая, бескрасочная техника Клементи.

Об этом пишет, кстати, и сам Страдаль: "Старые французы — Куперен, Люлли, Рамо — оставляли Листа совершенно равнодушным. Когда он был приглашен одним парижским издателем принять участие в издании критико-исторического собрания сочинений этих авторов, то он отклонил эту просьбу, так как этим почти не интересовался... Так же неохотно слушал он Скарлатти и удивлялся Таузигу, который обрабатывал пьесы этого композитора" (ibid. *73*).

Лист, конечно, не игнорировал пианистического наследия прошлого. Но изучение этого наследия непреклонно влекло его к отрицанию и ниспровержению устаревших технических доктрин, к созданию новых форм техники.

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

Посадка и положение корпуса Листа представляются нам в следующем виде: Лист сидел за инструментом прямо (иногда с легким наклоном вперед); положение корпуса у него было устойчиво, но в то же время свободно и непринужденно; любое нужное движение

рук и корпуса производилось мягко и эластично; посадка лишь в самой незначительной мере была связана с упором ног.

Смотри, например, у Буасье: "Лист ненавидит два недостатка: сухость и напряженность", "...ненавидит сжатость" (62, *16, 22*). Или у Бронзарта: «В технике Листа особенно поражала эластичность и независимость всех суставов друг от друга, при их одновременной пружинности („Federn")...» (см. 238, *111*).

Или еще у Буасье: "Лист хочет, чтобы корпус был прямым и голова скорее назад, чем опущенная. Он требует этого властно" (62, *16*).

Особенно большое значение Лист придавал прямому положению корпуса при игре аккордов и монументальных пассажей. В эти моменты он, по свидетельству Л. Раман, сидел "как скала, выраставшая кверху" (293, S. 1).

О том же говорит и Клиндворт: "...в торжественных и мощных пассажах, в *crescendo*, вызывавшем в представлении могущество урагана, все его существо как бы становилось на дыбы" (245).

Смотри также рисунки и литографии, изображающие Листа за фортепиано[1].

Лист предпочитал, видимо, высокую посадку, которая давала ему полную свободу в движениях и прекрасную ориентировку на клавиатуре. Только при этой посадке, исключавшей всякую стянутость плечевого пояса и как бы передававшей всю энергию по одной покатой нисходящей линии — без перегибов в локте и запястье — от корпуса (через плечо, предплечье и кисть) в пальцы, представлялось возможным в совершенстве извлекать из инструмента всю массу звучаний, использовать его крайние регистры.

О высокой посадке Листа свидетельствует целый ряд его указаний, как держать руки на клавиатуре, — высоко поднятый кистевой сустав, высокое положение большого пальца и т. п. (293, S. 1, 2, 3).

О высокой посадке Листа свидетельствуют и известная картина художника И. Данхаузера, изображающая молодого Листа за фортепиано, ряд литографий, а также многочисленные карикатуры на Листа (см. 65).

Мнение Брейтгаупта, что Лист склонялся к низкой посадке, совершенно непонятно и, на наш взгляд, ничем не обосновано.

Не разрешая окончательного вопроса, какой тип посадки — высокий или низкий — более выгоден пианисту (это в значительной степени зависит от индивидуальности пианиста), мы все же считаем необходимым отметить, что пример Листа может служить блестящим подтверждением того, что высокая посадка в известных случаях дает целый ряд преимуществ, и в первую очередь в крупной и "вибрационной" технике (октавы, аккорды, тремоло, репетиции).

Трудно согласиться с теми, кто видит в посадке и положении рук Листа исключение из общего правила. Утверждение, что "высокое положение кисти и всей руки, высокая посадка за инструментом, в общем, не благоприятствуют извлечению интенсивных звучаний из инструмента: Лист и здесь представляет большое исключение" (см. 73), неверно.

Что касается п о с т а н о в к и п а л ь ц е в, то она была у Листа не совсем обычной. Положение пальцев менялось в зависимости от рельефа пассажа, характера звучаний и т. д. Можно считать, что Лист был противником строго определенной постановки пальцев (особенно их закругленного положения). Постоянно закругленные пальцы, по его мнению, придают игре напряженность, и он считал необходимым добиваться такой гибкости пальцев, при которой последние с легкостью приспосабливались бы к любому положению.

Смотри, например, у Буасье: "Лист никогда не держит пальцы закругленными. Он находит, что это положение придает игре сухость, и всячески от него воздерживается. Но вместе с тем пальцы у него не совсем плоские; они настолько гибкие, что не имеют твердо установленного положения". Или: "Он считает, что закругленные пальцы сообщают руке известную стянутость, которую он презирает..." (62, *16, 59*)[2].

Этому различному положению пальцев на клавиатуре Лист в значительной степени обязан разнообразием своей звуковой палитры.

Особо следует остановиться на положении и функциях большого пальца. Лист придавал этому пальцу исключительно важное значение, считая, что именно он дает руке пианиста определенную ориентацию, увеличивает беглость и т. п.

Положение большого пальца у него было очень своеобразным: высокое положение всей руки и кисти предопределило и его высокое положение. Очень часто, особенно в октавах и аккордах, большой палец принимал у него почти "стоячее положение".

Смотри, например, у Раман: "Лист имел обыкновение исполнять выразительные октавы и аккорды высоко поднятой кистью и стоячим первым пальцем" (239, S. 1)[3].

О том же свидетельствуют указания Листа к исполнению "Вариаций на тему Баха" и "Погребального шествия" (ibid., S. 1, 2).

Вообще техника большого пальца у Листа была выработана до предельного совершенства. Смотри, например, у Клиндворта: "Большим пальцем левой руки Лист делал такие бешеные вещи, что можно было подумать, что длина его вдвое больше обыкновенного первого пальца" (цит. по: 73, *34*).

Большое внимание Лист уделял самому процессу удара пальцев по клавишам. Он рекомендует тщательно следить за тем, чтобы пальцы ударяли по клавишам "подушечкой", а не своим острым концом или, что еще хуже, ногтем. Ибо только это дает возможность извлекать из инструмента полный, "незадушенный" звук.

Буасье пишет: "...он (Лист) не хочет, чтобы опирались на конец пальца или на ноготь, он требует, чтобы опирались на подушечку пальца...". "Мякоть пальца при этом расплющивается, и палец принимает удобное положение" (62, *48* и д.).

Фактором первостепенной важности Лист считал кисть; ловкость и гибкость пальцев, по его мнению, значат очень мало без ловкости и гибкости всей кисти.

Во всем — и в легких пассажах, и в бравурных, и в кантилене, — он требовал свободной, подвижной кисти. Даже массивные, величественные аккорды и октавы он рекомендует играть с легкой и "несжатой" кистью, так как "без легкости кисти всё звучит грубо, резко и остро" (137, *159*)[4].

Страдаль, видимо стремясь обосновать свой взгляд на Листа так на сторонника пальцево-кистевой техники, утверждает, что Лист играл помпезные аккорды и октавы с "совсем легкой кистью", "без употребления руки". Однако известно, что только одной легкой кистью, по соображениям физического порядка, нельзя извлечь из инструмента массивных звучаний; да и сама легкость и подвижность кисти без подвижности всей руки представляется весьма проблематичной.

Подмеченную Страдалем особенность игры Листа правильнее понимать следующим образом: нельзя играть всей рукой без поддержки эластичной кисти и пальцев, ибо это приводит к звуковой резкости и грубости.

Именно умением сочетать легкость и эластичность кисти с движением всей руки и объясняется то, что у Листа ни одна нота "не стучала", что "его *fortissimo* было без сухости и без жесткости" (см. 62, *16*, *23*; 441, *386*).

Таковы некоторые внешние предпосылки техники Листа. Проникающий глубже взор вскрывает за ними основные черты его двигательного искусства: свободу и эластичность всех движений, организацию отдельных движений в единое целое, достижение цели при наименьшей затрате сил и, наконец, органическое единство между художественным образом и движением. Дело вовсе не в том, имели ли движения листовских рук "летноразмаховую форму" или они были "качанием и бросанием веса из ненапряженного плеча", — дело в том, что любые движения, при всей своей силе, резкости и быстроте, были точными, плавными и организованными по отношению к целому (в смысле гармоничной связанности всех движений между собой). Именно эти качества и обусловили ту силу, быстроту и ловкость, которыми славилось пианистическое искусство Листа.

При всем этом связь между художественным образом и движением у Листа никогда не нарушалась. Он был убежден, что каждое движение руки должно находить в содержании, в духе исполняемого произведения соответствующий повод. Движение для него есть внешняя форма выражения внутреннего содержания произведения; оно диктуется чувством и фантазией интерпретатора, вызванными у него исполняемым произведением. На долю разума выпадает при этом критическая и контролирующая деятельность (см. 293, S. 1). Движения, не вытекающие из духа произведения, легко приводят к механичности и формальности исполнения и должны быть исключены.

Смотри, например, указание Листа к исполнению начала 5-й венгерской рапсодии: "Сдерживаемая боль, тяжесть, которые наполовину заглушают звук — *sotto voce*, составляют основное настроение первой строфы, такое настроение, которое исключает легкие, эластичные движения, как их привыкла делать виртуозная рука" (ibid., S. 3).

Или к "Вариациям на тему Баха" (вариация *ff, tempestoso*): «Эта бурная вариация должна быть сыграна с мощной звучностью, быстро, со страстным *vibrato*, всегда монументально; не надо применять „изящные верчения кистью“» (ibid., S. 1).

Сравни также замечания Листа к исполнению "Погребального шествия". Показывая один из эпизодов, требующий для своего исполнения большой силы и мощи, Лист предостерегал молодых пианистов от несвободных движений. "Поднимите выше ваши руки" — так обычно говорил он (ibid., S. 2). Но когда его указание выполнялось только внешне и механически, он сразу же добавлял: "Из внутреннего движения рождается внешнее", — и этими немногими словами определял свою основную точку зрения на техническое искусство пианиста.

Нам кажется, что знаменитое изречение Листа — "Из духа создается техника, а не из механики" ("Aus dem Geiste schaffe sich die Technik, nicht aus der Mechanik"), часто трактуемое в идеалистическом плане, может быть правильно понято только в свете единства художественного "духовного" образа и механического движения. Изречение это ясно показывает, что техника не только подчиняется, служит художественному образу, но и рождается от него. Оно устанавливает, что в основе техники лежит учение с л ы ш а т ь, что техника не "конструируется" сама по себе, не придумывается, а как бы вырастает из содержания исполнения, из замысла, истоки которого в в о о б р а ж е н и и, то есть в "принятии в себя" образов исполняемого произведения: техника вырабатывается в процессе творческой работы, в процессе приложения нашего организма к намеченной художественной цели. Это изречение также свидетельствует, что перед лицом необъятности и изменчивости мира идей и чувств, перед лицом непрерывных преобразований художественных форм Лист отвергал какие-либо канонические технические системы.

Все застывшее, неорганичное, составленное механически из частей, было глубоко чуждо его пианистической натуре. Он всегда шел не от внешней канвы, а от внутренней жизни произведения.

*

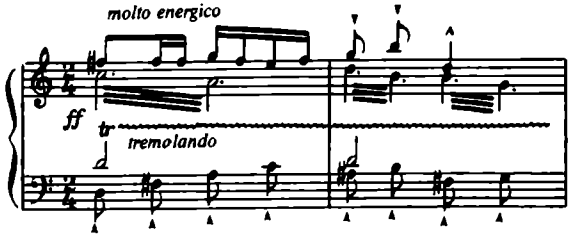
Разумеется, единство художественного образа и двигательного искусства пианиста возможно лишь при достаточно выработанной, совершенной технике рук. А выработанность эта зависит прежде всего от состояния рук: стянутость и сжатость препятствуют техническому прогрессу, свобода и эластичность — способствуют ему. Поэтому Лист и обращает так много внимания на то, чтобы движение было не только целесообразным (художественно оправданным), но и свободным, чтобы рука пианиста была "свободной и живой" от кончиков пальцев до плечевого пояса. "Рука не должна быть мертва" — вот одно из первых требований его к пианистам.

Надо заметить, что у самого Листа техническая выработанность руки (и именно в направлении свободы и эластичности движений) была сверхсовершенна и, в сущности, не знала себе равных.

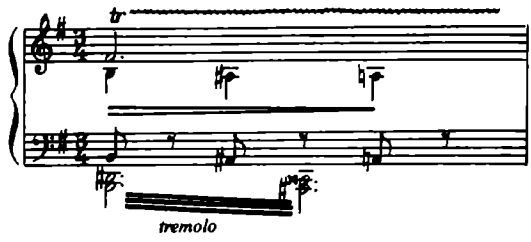
Смотри, например, у Л. Раман: "...у Листа каждый отдельный палец был независим от другого и достигал такой силы и выразительности, о которой не мог мечтать ни один пианист" (367, I-12). Или у Черни: "...у Листа каждый палец в самом быстром темпе имел собственную душу" (113, § 55).

Это подтверждается и следующими примерами из произведений Листа:

156 **Венгерские мелодии (по Шуберту)**



157 **Увертюра к опере "Вильгельм Телль" (Россини)**



Независимость пальцев, над которой Лист немало поработал в годы молодости[5], была весьма своеобразной. Листа, с его стремлением к поэтически образному пианизму, к красочным звучаниям, не могла удовлетворять та механически безупречная виртуозность, которой славились многие пианисты его времени. "Совершенная" (калькбреннеровского толка) независи-

мость пальцев для него была несовершенной. Ибо он понимал независимость пальцев, развитие достаточной их силы и гибкости не механически, а как выработку характерных, присущих каждому пальцу, звучаний.

Нетрудно обнаружить в этих убеждениях Листа сходство с шопеновскими воззрениями на природу технического искусства пианиста.

Шопен, как известно, считал, что целью выработки независимости пальцев является не механическое уравнение их в силе, а выявление их определенных индивидуальных качеств. "Поскольку, — говорил он, — каждый палец образован различно, то не лучше ли не уничтожать, а, наоборот, вырабатывать это различие: прелесть туше, которое присуще каждому пальцу"[6].

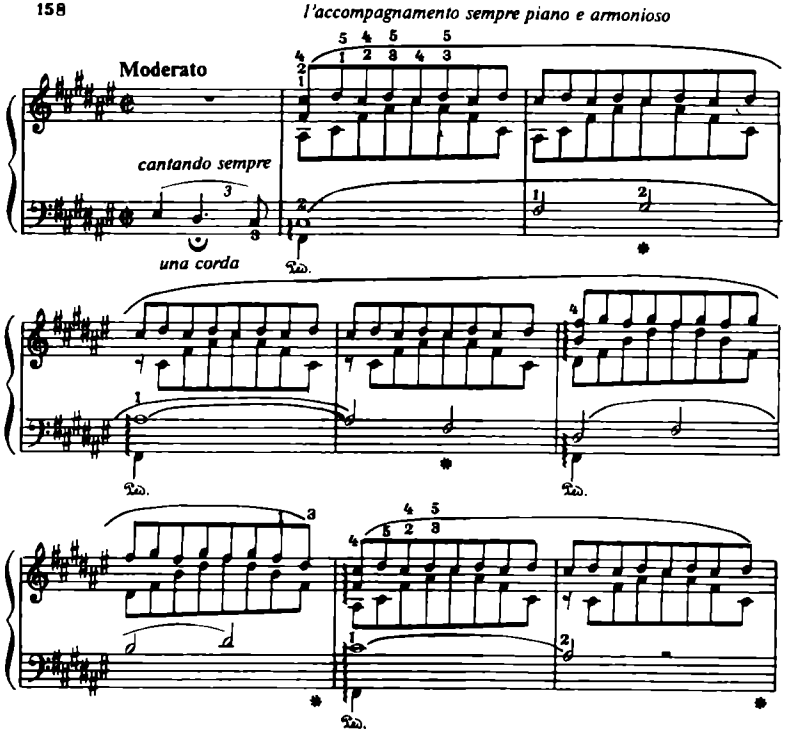
И это во многом сходно с тем, что утверждал Лист.

Однако Шопен, как и во всем другом, здесь более индивидуален, Лист — более универсален. Если для Шопена уравнение пальцев в силе — "nonsens", уничтожение своеобразия каждого пальца, то для Листа уравнение пальцев — путь, по которому пианист приходит к выработке различий, существующих между отдельными пальцами. Уравнение не уничтожает, а, наоборот, способствует росту индивидуального каждого пальца. Вот почему свои технические упражнения Лист начинает с развития силы и независимости каждого пальца и настойчиво требует от изучающих безукоризненной ровности в игре (см. 295, H. I)[7]. Если, говорит он, "четвертый палец слаб", а третий иногда "дает себя почувствовать", то надо к ним "внимательно прислушиваться" и тщательно корректировать их движения, работать над их артикуляцией. Для этого каждое упражнение надо играть медленно, улавливая ухом самую незначительную неточность в соразмерности звуков.

Да и само индивидуальное своеобразие пальцев Лист, видимо, понимал чрезвычайно широко и универсально. Каждый палец для него — актер, который может сыграть с одинаковым успехом ряд ролей. Но количество этих ролей все же ограничено: каждый палец имеет свою определенную сферу действия.

Все это, естественно, способствовало развитию исключительной многокрасочности и "полифоничности" пианизма Листа. Общее звучание фортепиано у него никогда не мешало выделению отдельных голосов, их звуковой самостоятельности и характерности: Лист умел как никто "инструментировать своими пальцами".

Показательно, например, его указание к исполнению третьей пьесы из цикла "Поэтические и религиозные гармонии":



"С сопровождением (правая рука) нельзя обходиться как с двойными нотами, а следует рассматривать его как сопровождение двух струнных инструментов, из которых первый выполняет медленную трель, мягко, нежно и везде равномерно *pianissimo*, а при децимах, по возможности, без всяких пробелов, в то время как звуки второго инструмента сливаются с первым..." (293, S. 1).

Характерно также следующее место из фантазии "Сомнамбула":

где на долю каждой руки приходятся две совершенно различные задачи: правая — исполняет трель четвертым и пятым пальцами, а остальными — оперную тему, левая — исполняет сопровождение и одновременно оперную тему (другую). Таким образом, здесь соединяются две темы и два элемента сопровождения. Подобное соединение разных по своему характеру тем Лист чрезвычайно любил и применял, пользуясь "полифоническим" совершенством своего пианизма, очень часто (см., например, фантазии "Роберт-Дьявол", "Немая из Портичи" и др.).

В этой связи становятся понятными аппликатурные принципы Листа. "Хорошей" аппликатурой (а "задача употреблять хорошую аппликатуру" является для него, как и для Шопена, существеннейшей проблемой техники) он считает не ту, которая "удобна", а ту, которая соответствует поэтическому смыслу, динамике, фразировке исполняемого и позволяет достичь (пусть даже с известными неудобствами) наибольшего звукового эффекта. С его точки зрения, не все удобное (как в движении, так и в аппликатуре) пригодно. Неудобное может быть и предпочтительнее удобного, если только оно точнее выражает намерения автора и исполнителя. Отсюда большая свобода в выборе аппликатуры: гаммы, сыгранные одним пальцем, трели с сменяющимися пальцами, строгий параллелизм в пассажах, распадающихся на октавы, более сложная громоздкая аппликатура для выделения тех мест, которые при другой аппликатуре производили бы впечатление слишком легко скользящих, словом, везде применение такой аппликатуры, которая соответствует художественному смыслу данного эпизода.

Неудивительно, что аппликатурные системы старых пианистических направлений, кодифицированные в таких капитальных фортепианных школах, как "Большая фортепианная школа" ор. 500 Черни и "Подробное теоретическо-практическое наставление в фортепианной игре" Гуммеля, были неприемлемы для Листа.

В свою очередь, музыкантам, воспитанным на принципах этих школ, аппликатура Листа казалась "бессистемной", ибо она не знала общих априорных законов и правил и всецело выте-

кала из конкретного музыкального материала. Нагляднее уяснит это положение следующая схема:

ПРИНЦИПЫ АППЛИКАТУРЫ

Гуммель, Черни

1. Аппликатура — исходный момент, обусловливающий овладение техническим материалом.

2. Наилучшая аппликатура та, которая наиболее удобна. Целесообразность — верховный принцип.

3. Основа правильной и целесообразной аппликатуры — "трехпалость".

4. Избегание перекладывания 2, 3, 4 и 5 пальцев.

Подкладывание первого пальца — основное средство для преодоления "недостатка в пальцах".

5. Частая смена положения руки.

6. Употребление большого и пятого пальцев на черных клавишах допускается лишь как исключение (в случае крайней нужды).

7. Запрещение играть одним и тем же пальцем несколько подряд следующих нот.

Лист

1. Аппликатура — момент подчиненный, определяющийся музыкальными элементами произведения (фразировкой, динамикой, звуковой красочностью и т. п.).

2. Наилучшая аппликатура та, которая наиболее соответствует музыкальному смыслу произведения.

3. Основа хорошей аппликатуры — использование всех пяти пальцев с учетом их индивидуальных особенностей.

4. Наряду с подкладыванием первого пальца, широкое применение перекладывания 2, 3, 4 и 5 пальцев.

5. Охват возможно большего числа клавиш при одном и том же положении (позиции) руки.

6. Употребление большого и пятого пальцев на черных клавишах разрешается без ограничений.

7. Разрешение играть одним и тем же пальцем ноты, следующие подряд, с целью получения определенных звуковых эффектов.

Таким образом, мы видим, что новые способы использования инструмента неуклонно вели к коренному изменению старых правил аппликатуры: стремление к полнозвучию толкало к уравнению в правах всех пяти пальцев, стремление к многокрасочности — к использованию в этих целях индивидуального своеобразия каждого пальца.

Трехпальцевая аппликатура не могла удовлетворить Листа по той простой причине, что она не давала возможности при одном положении руки охватить большое количество клавиш, то есть препятствовала полнозвучному использованию инструмента.

Также не могла удовлетворить Листа аппликатура, не учитывающая индивидуального своеобразия пальцев, ибо она вела к сухой, бескрасочной игре.

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

160 Иллюстрация к "Пророку" (Мейербер)

161 Фантазия на мотивы из оперы "Риенци" (Вагнер)

Она была глубоко обоснована: "...единая индивидуальность пальцев, — говорил Лист, — позволяет достичь ровности единого звукового характера наиболее совершенным образом" (ibid., S. 3).

Точно такой же по характеру была излюбленная Листом "аппликатура первого пальца", которую он обычно применял в полнозвучной кантилене (в среднем регистре) или при выразительных декламационных оборотах:

162

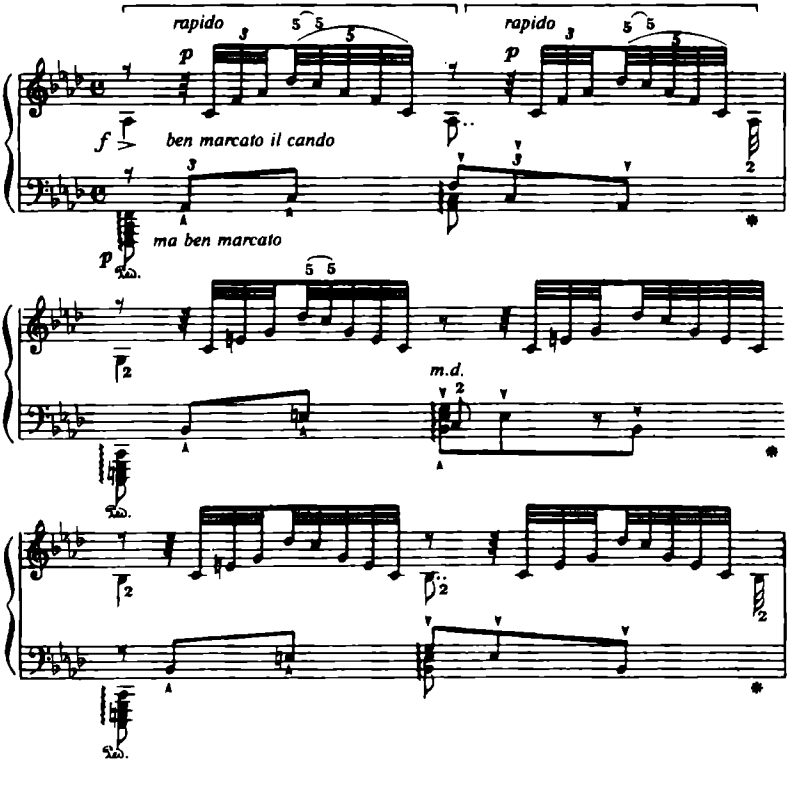
"Цветы альпийских мелодий" (№ 5)

Эта аппликатура, основанная на ясном понимании и ощущении индивидуальности (своеобразия) первого пальца, имела свои эстетические особенности и, разумеется, требовала от исполнителя определенного умения, художественного чутья и такта. Искусное ее применение (не формальное, а артистически продуманное, одухотворенное) позволяло достичь на фортепиано не только полнозвучного *espressivo*, но и чисто оркестровых эффектов — либо способствовало воспроизведению широко звучащей "грудной" виолончельной кантилены, либо давало возможность получить благородный, как бы окрашенный медью звук. Существенно также, что аппликатура первого пальца, столь смело и изобретательно введенная Листом, ограничивала опасность "неправильного" — в звуковом отношении — исполнения. Она значительно облегчала точное воссоздание намеченного звучания, способствовала верной передаче художественного смысла и характера исполняемого произведения.

Подобными же свойствами отличалась и аппликатура других пальцев (2, 3, 4, 5-го), часто применявшаяся Листом:

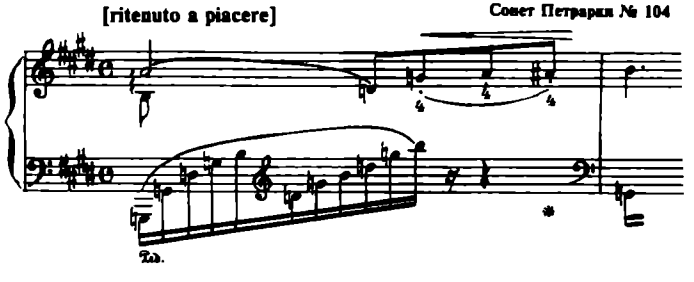
163

"Эрнани". Концертная парафраза (Верди)



164

165



Особенно широко и смело Лист пользовался первым пальцем. Так, он часто применяет скольжение его с одной клавиши на другую, например:

166

Напомним также известное место из первой части сонаты *cis-moll* (ор. 27) Бетховена, — где расстояние между верхним мелодическим голосом и триольным сопровождением превышает октаву, — которое он играл, беря *h* не левой рукой, как это часто делают, а правой, скользя первым пальцем с *a* на *h*. Причем он настолько совершенно владел этим приемом скольжения, что создавал полную иллюзию *legato* (см. 437, *87—88*).

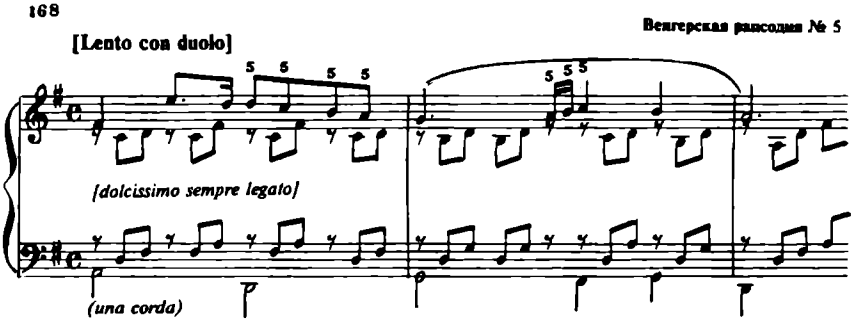
Смотри третью пьесу из цикла "Поэтические и религиозные гармонии":

167

где, по словам Листа, на долю первого пальца выпадает исключительная по своей сложности техническая задача: исполнять трель, скользя с одной клавиши на другую (см. 293, Serie 1)[8].

Скольжение Лист применял и при игре другими пальцами, например:

168



и всегда с целью достичь ровности, "единого звукового характера".

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

Аппликатура, обусловленная фразировкой (см. таблицу "Принципы аппликатуры", § 1—2):

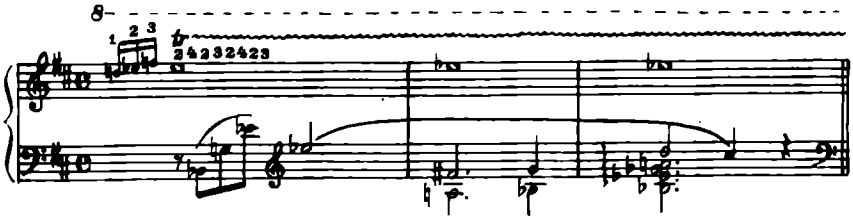
169

170

Репетиции и трели с сменяющимися пальцами:

171

172 Соната h-moll



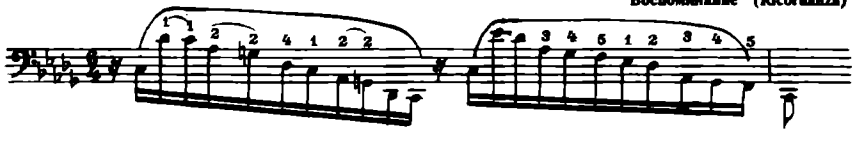
Перекладывание второго, третьего четвертого и пятого пальцев (см. таблицу "Принципы аппликатуры", § 4); скольжение пальцев:

173 Вторая баллада *(Первоначальный вариант финала)*

174 Большой хроматический галоп

175 Шуберт. Соната a-moll

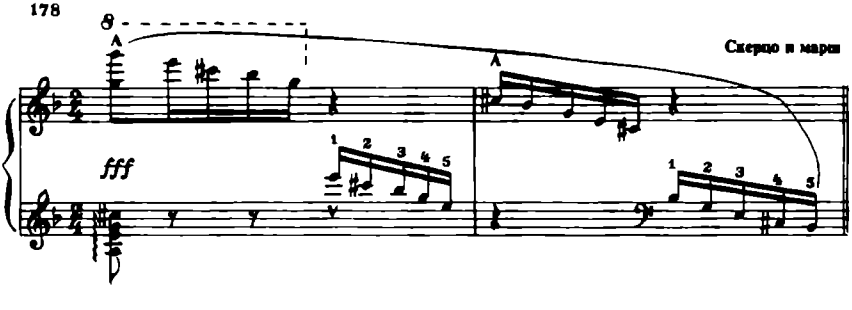
176 "Воспоминание" (Ricordanza)

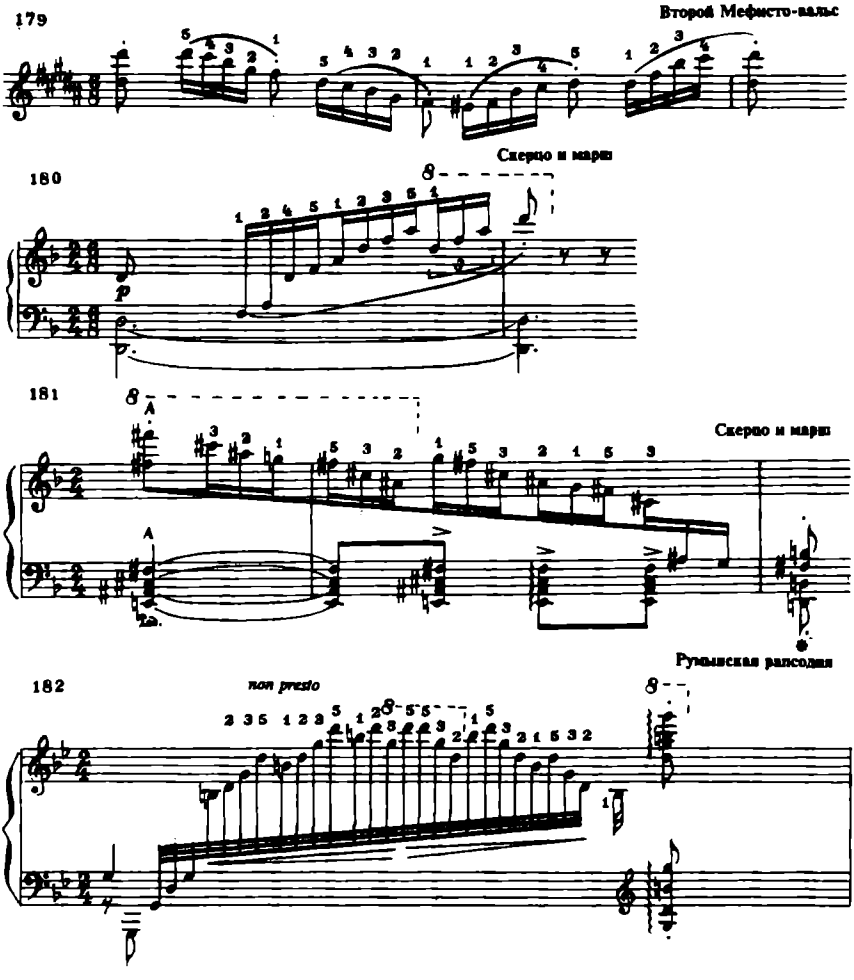


177 Бетховен. Соната f-moll op. 57

Аппликатура комплексная — охват возможно большего количества клавиш при одном и том же положении руки (см. таблицу "Принципы аппликатуры", § 5); параллелизм в пассажах:

178 Скерцо и марш





Репетиции, подряд следующие ноты, гаммы, сыгранные одним пальцем (см. таблицу "Принципы аппликатуры", § 7):

185 Шуберт. Фантазия ор. 15

186 Воспоминания о "Лукреции Борджиа" (Доницетти)

187 Воспоминания о "Лукреции Борджиа" (Доницетти)

В выборе той или иной аппликатуры Лист был далек от догматизма. Ни один новый принцип не возводился им в абсолют. Он всегда был готов поступиться любым из них ради достижения лучшего звучания и максимального художественного эффекта.

Конструирование аппликатуры a priori, вне связи с конкретным звуковым материалом им решительно отвергалось. Больше того, Лист был противником применения какой-то единой, годной для всех аппликатуры. Он прекрасно понимал, что такой универсальной аппликатуры нет и не может быть.

Его собственная аппликатура не составляла исключения из этого правила: она была обусловлена целым рядом индивидуальных особенностей его пианистической личности, и прежде всего строением его руки.

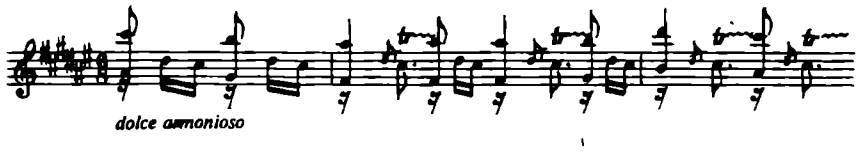
Рука Листа, хотя и не отличалась каким-то сверхъестественным размером (многие, совершенно напрасно, считают ее непомерно большой), все же была значительно больше нормальной средней человеческой руки.

Согласно слепку, хранящемуся в Веймарском музее, длина листовских пальцев составляет: первого — 7 см, второго — 11, третьего — 12, четвертого — 11 1/2, пятого — 8 3/4[9].

Несмотря на такую длину, они не были худыми и острыми (как это многие также ошибочно полагают)[10], концы их были достаточно широкими. Страдаль отмечает, что благодаря этому звук Листа был певучим и мягким, чего нельзя сказать, например, о звуке Бюлова: худые и острые пальцы последнего подчас препятствовали извлечению полного, красивого звука из инструмента (437, *159—160*).

Растяжение листовской руки точно неизвестно[11]. Однако мы знаем, что Лист играл децимы с такой же легкостью, как и октавы, причем прекрасно поставленный первый палец позволял ему давать упор любой дециме:

188 "Венеция и Неаполь" (№ 3)



189 Бравурные этюды по каприсам Паганини (№ 6)

190 Румынская рапсодия

Лист также, по-видимому, мог каждой парой соседних пальцев брать октаву (причем совершенно свободно, что даже послужило причиной возникновения легенды о разрезе им сухожилий между пальцами, см. 861, *993—994*), и, наконец, мог брать одной рукой такие созвучия, которые для очень многих пианистов оставались недоступными:

191 Венгерские мелодии (по Шуберту)

192 Воспоминания о "Норме" (Беллини)

Уже из приведенных примеров ясна исключительная растяжимость и подвижность сухожилий и связок листовской руки (вот о чем действительно следует говорить как о чем-то сверхъестественном и необыкновенном); это же в значительной мере определяет и аппликатуру Листа[12].

Именно "сверхъестественная" свобода, подвижность сухожилий ладони давали ему возможность употреблять крайне своеобразную аппликатуру и достигать при этом великолепной звучности как по качеству, быстроте и отчетливости, так, если требовалось, и по силе.

Листовская аппликатура сплошь и рядом настолько индивидуальна, настолько связана с особенностями его руки, что часто не может быть успешно использована целым рядом пианистов. Такая аппликатура, как:

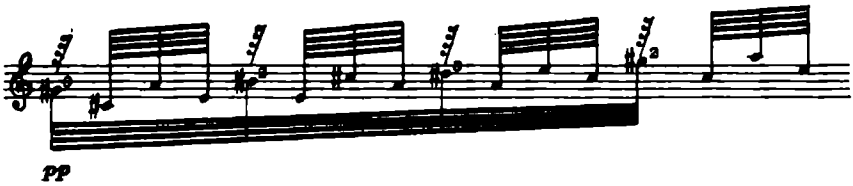
193 "Благословение Бога в одиночестве"

194 "Вальденштадтское озеро"

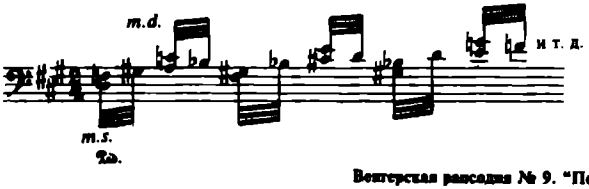
доступна лишь единицам и, конечно, никогда не станет всеобщим достоянием.

Листовская аппликатура самым тесным образом также была связана с принципом распределения рук, речь о котором уже шла выше, — в связи с характеристикой форм и способов использования инструмента. Добавим еще, что, помимо весьма распространенных видов чередования рук по позициям, Лист часто прибегал — в зависимости от избираемой аппликатуры — к периодическому чередованию рук: а) посредством "взятия" (точнее, "отнятия") одной ноты (или одного аккорда) от установленной позиции, б) посредством "взятия" ("отнятия") двух нот (или двух аккордов) от установленной позиции, в) посредством "взятия" трех или четырех нот, и, наконец, г) путем попеременного удара рук (условно называемого *martellato*). Например:

195 Венгерская рапсодия № 11

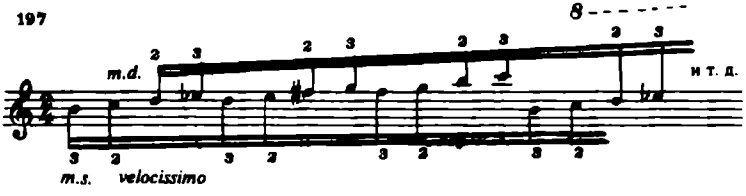


196 Первый Мефисто-вальс



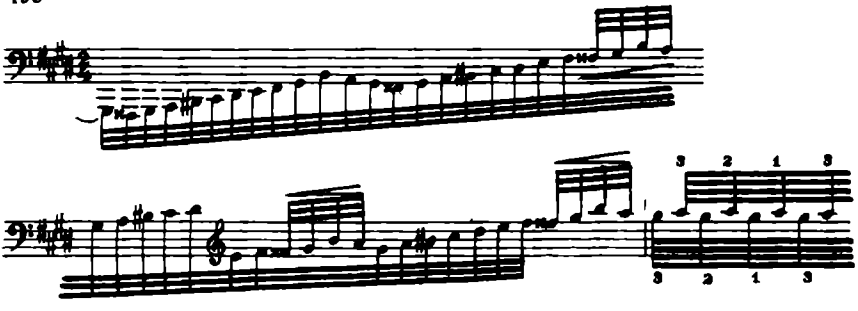
Венгерская рапсодия № 9. "Пештский карнавал"

197



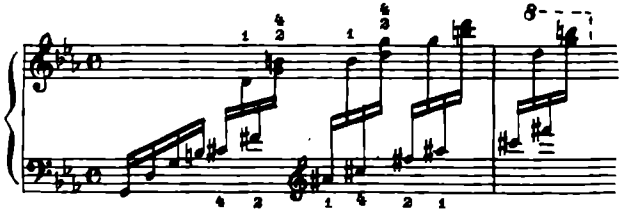
Венгерская рапсодия № 2

198



199 "Пляска смерти"

200 Концерт № 1 Es-dur



Благодаря подобным приемам технические трудности как бы "снимались", распутывались, пассажи становились более ясными, простыми, подчиненными определенному, строго повторяемому попеременному движению рук.

Правда, Лист никогда не стремился к излишествам в отношении чередования и перераспределения рук (что, например, было свойственно многим его последователям, в том числе и Бузони); он и здесь был на редкость мудр, экономен. По его мнению то, что можно сыграть одной рукой, незачем исполнять двумя руками: всегда есть более удобные и менее удобные приемы распределения рук. Как правило, он распределял пассаж по удобным позициям, предоставляющим руке известную передышку, увеличивающим скорость движения и красочный эффект звучания и вместе с тем отнюдь не приходящим в противоречие с его основным художественным смыслом. Нисколько не игнорируя важности соблюдения (при распределении и переброске рук) уровня принятых позиций (высокое и низкое положение рук), Лист никогда не возводил этот чисто технический принцип в абсолют. Соглашение уровней чередующихся рук у него обычно, как и все другое, подчинялось высшим художественным целям.

Прибегал ли сам Лист — с целью облегчения технического исполнения — к устранению, "изъятию" из пассажей несущественных, мешающих исполнению нот? Вероятно, прибегал, но, конечно, только в тех случаях, когда это "изъятие" не наносило ущерба музыке. Точнее говоря, он пользовался "изъятием" нот тогда, когда оно приводило к более совершенному стилю изложения, если оно делало его менее громоздким и плотным. В сущности, весь пианистический путь Листа, вся эволюция его технического искусства — это путь "изъятия" лишних нот, путь отказа от вязкости и громоздкости изложения. В этом смысле Лист всегда был на стороне пытливой пианистической мысли, стремящейся к совершенствованию фортепианного стиля, к избавлению от неудобных позиций, к упразднению лишних нот. И именно в этом смысле он разрешал своим ученикам — при игре его сочинений — прибегать к тем или иным фактурным изменениям и преобразованиям.

Однако Лист не терпел также излишеств и в этом "изъятии" излишеств. Всевозможные уловки, искусно применяемые и поныне многими пианистами с целью технического облегчения, далеко не всегда встречали с его стороны одобрение. Сам он вовсе не склонен был "огрублять", "упрощать" стиль исполнения за счет чрезмерного использования подобного рода средств.

*

Одной из самых отличительных черт листовской техники являлось разнообразие туше: умение изменять свой удар своеобразно характеру исполняемого, умение "инструментовать" своими пальцами.

Ученица Листа Раппольди-Карер вспоминает: "Туше Листа полностью изменялось при исполнении каждого композитора; можно было подумать, что слышишь совсем другой инструмент. Что мне больше всего бросилось в глаза, так это то, что Лист особым образом инструментовал своими пальцами. Это выражалось главным образом в его собственных произведениях, особенно в рапсодиях, где он раскрывал удивительное, никогда не слышанное великолепие красок. Его игра была поэзией и откровением. Он отличался от других великих пианистов... тем, что каждого композитора, даже каждую пьесу играл с различным положением пальцев и вытекающим отсюда различным туше (und dem daraus resultierenden Anschlag)" (см. 238, *112*). Об этом же свидетельствует и Буасье. "Я бы сказала, что у него нет никакого особенного туше, а есть все виды туше" (62, *16*)[13].

И действительно, Лист — первоклассный мастер звука. Пусть не обладал он (как это некоторые утверждают, но в чем позволительно усомниться) полнотой и певучестью тона. Зато у него было нечто не менее важное: оркестральность тона. Его пианистическое искусство прежде всего покоилось на подражании инструментальным эффектам, на колористическом сопоставлении звучаний.

Отнюдь не случайно писал он в одном из своих писем: «Называя свои переложения фортепианными партитурами — „Partition de piano" (название это следует сохранить и перевести на немецкий язык — „Clavier-Partitur" или „Pianoforte-Partitur"), я хотел выразить мое намерение приобщить дух пианиста-исполнителя к оркестровым эффектам и в ограниченных пределах фортепиано сделать чувствительными разнообразные инструментальные звуковые эффекты и оттенки. Вот для этого-то я часто ставил надписи: гобой, кларнет, литавры и т. д., равно как и контрасты струнных и духовых инструментов. Конечно, было бы странно и нелепо претендовать, чтобы этих обозначений достаточно было для перенесения оркестрового волшебства на фортепианную клавиатуру; но все-таки я не считаю их излишними. Кроме их маленькой поучительной пользы, пианисты, хоть сколько-нибудь интеллигентные, могут ими пользоваться для того, чтобы привыкать делать акценты и группировать мотивы, выставлять вперед то, что важнее, и подчинять ему менее важное, одним словом, ставить себе нормою оркестр» (156а, II, *47—48*).

Что бы Лист ни делал, он всегда "ставил себе нормою оркестр", и под его руками рояль

превращался в какой-то особый многокрасочный инструмент — своего рода "фортепиано-оркестр".

Больше того: стремясь к звуковому разнообразию, Лист всегда учитывал также "оптику сцены". По его мнению, звук должен быть не только "красивым" или "округлым", но и резонирующим, рельефно окрашенным. Нельзя удовлетворяться тем, что звук будет ясно слышен вблизи. Надо, чтобы звук был еще отчетливо слышим, воспринимаем на известном расстоянии. Дело при этом не столько в силе звучания, сколько в способности его к резонированию.

Э. Фэй сообщает об одном веймарском уроке Листа, на котором некий ученик, приехавший из Штутгарта, играл концерт [*Es-dur*] Листа. Когда этот ученик сыграл тему одного из эпизодов концерта слабо и бесцветно по звуку, Лист, ходивший до того по комнате, внезапно сел за фортепиано и сказал:

"Когда я играю, то всегда играю для народа галереи... так, чтобы эти люди, которые платят только пять грошей за свое место, также что-нибудь услышали".

И Лист начал играть, причем звук его отнюдь не был громким, но зато — резонирующим, проникающим во все поры. "Когда Лист окончил, — вспоминает Фэй, — он поднял одну руку вверх, и вам почудилось, что вы будто видите весь народ галереи, упивающийся звуками" (143, *203—204*).

Среди технических приемов звукоизвлечения Лист, как и все, различает три основных способа удара: *legato, non legato, staccato*.

Полное овладение этими способами, сменяющими друг друга в зависимости от характера музыки, он считает безусловной необходимостью для пианиста.

Однако отношение его к ним в разные периоды жизни было различным. И если мы спросим себя, какому туше он отдавал предпочтение, тотчас убедимся, что на этот вопрос нельзя ответить одним словом.

В искусстве Листа, на наш взгляд, сменяются по меньшей мере четыре принципиально различных отношения к проблеме туше; каждое из них доминирует в одну из его творческих эпох: ученичества, молодости, зрелости и старости. И в каждую данную эпоху его толкование туше полностью соответствует остальным ее характерным чертам.

Его отношение к проблеме туше в первый период — период ученичества — почти целиком определяется влиянием учителей, и если новое и решается здесь иногда робко выглянуть на свет, то традиционные навыки, авторитет старших заставляют Листа идти по предписанным путям.

Нечто иное мы видим в следующий период. Не связанный больше условностями прошлого, утопая в переизбытке своих 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 *non legato* и *staccato*, по его мнению, более соответствуют ударной природе инструмента, чем *legato*, и потому должны употребляться как можно чаще (см. 62, *49*). Своим ученикам он чуть ли не запрещает играть *legato*, требуя от них прежде всего отчетливой, чеканной игры *non legato*. Даже кантилену он подчас трактует *non legato*, достигая объединения раздельных звуков с помощью педали.

Правда, он признает, что *legato* наряду со *staccato* является неотъемлемой принадлежностью пианистической техники (ibid.)[14], но сам нигде не пользуется им в достаточной мере. По его мнению, обилие *legato* делает игру монотонной и лишает ее рельефности. *Legato* как бы противоречит всей внутренней позиции его молодости: оно было в ту пору для него слишком нежным и тихим, слишком благополучным, чтобы удовлетворить бурному напору его темперамента. Оно, видимо, препятствует проявлению крайних тенденций его пианистического искусства — звуковым нагромождениям, быстроте и силе пассажей, и он, признавая за *legato* ряд достоинств, явно избегает его.

Достаточно взглянуть на листовские произведения этого периода, как, например, «Фантастическое рондо на испанскую тему „Контрабандист“», «Большая фантазия на „Колокольчик“ Паганини», фантазия "Невеста" и др., которые буквально переполнены такими указаниями, как *staccato, staccatissimo, non legato, martellato*, чтобы рассеять все сомнения в этом.

В игре *staccato* Лист достиг в этот период такого совершенства, что приводил в изумление даже искушенных слушателей.

Об этом пишет, как указывалось выше, Берлиоз, особенно отмечая "пассажи в басовом и среднем регистрах инструмента... исполняемые с невероятной скоростью на с т а к к а т о таким образом, что каждая из нот, прозвучав полновесно, замирает сразу же, абсолютно не смешиваясь ни с предшествующей, ни с последующей". "Я не думаю, — продолжает Берлиоз, — чтобы могли найтись руки (будь то руки самого Драгонетти), способные достичь такой быстроты движений" (547, *76*).

В веймарские годы отношение Листа к способам удара резко меняется: то, что раньше казалось безусловным, становится весьма проблематичным. Он уже не отдает предпочтения

staccato. Старое требование Ф. Э. Баха, — "чтобы игра на клавире, вопреки недостатку его в длительности звучаний, возможно больше походила на пение", — признается им уже без каких-либо существенных оговорок.

В этот период он стремится достичь технического совершенства не путем исключения одного из способов удара, а путем гармонического развития всех способов, и это вполне соответствует наивысшему расцвету симфонической трактовки фортепиано, гармонии полнозвучия и многокрасочности. Он начинает решительно возражать против немотивированной, "отрывистой" игры, против резкого "молоточкового" удара. Он ставит своей целью не только подражать громовым оркестровым эффектам, но и передать все красочное богатство оркестра, "петь на клавишах". *Legato* его становится таким же совершенным, как и *staccato* (и в кантилене, и в пассажах). Смотри, например, у Страдаля: "Несравненно прекрасной была листовская игра пассажей *legato,* никогда не полустаккато и никогда не *prestissimo*, а постоянно в одном темпе, так что каждый звук пассажей мог бы быть ясно слышен" (441).

Фактура его произведений этого периода и указания к исполнению их красноречиво свидетельствуют о том, что он с одинаковым успехом применяет многие виды удара и что он особенно внимательно следит за движениями руки и пальцев, тщательно изучает их с целью получения наилучшего *legato*.

Наконец, в годы старости отношение Листа к основным способам звукоизвлечения еще раз существенно меняется.

Эта стадия, правда, не может быть столь же резко ограничена и утверждена, как предыдущие: во-первых, потому, что пианистическая деятельность его к этому времени заметно свертывается, и, во-вторых (и это главное), потому, что позиция в отношении *legato*, занятая им в предшествующий период, собственно говоря, никогда более не отрицается и не пропадает.

Но одно несомненно: антагонизм между *staccato* и *legato* к старости у него делается все более и более напряженным, и он, в конце концов, почти отказывается от первого. Происходит как бы перемещение центра тяжести: употребление *staccato* резко снижается, подчас доходя до минимума, значение же *legato* как основного, решающего технического приема возрастает.

Так, в его указаниях, относящихся к этому периоду, мы часто встречаемся с требованием держать концы пальцев в постоянном соприкосновении с клавишами, избегать лишних движений и минимально поднимать пальцы для извлечения звука.

Смотри, например, указания к исполнению "Ave maris stella": «...играть очень спокойной, как бы впавшей в себя рукой (очень близко к клавишам), крадущимся движением от одного звука к другому и при помощи так называемого „баховского давления рукой", свойственного органистам». Или к "Погребению Мошони": "...исполнение требует совершенно спокойной, почти неподвижной руки, функционирующей как можно ближе к клавишам". Или к "Slavimo slavno Slaveni!": "...совершенное спокойствие руки при глубочайшем давлении на клавиши" (293, S. 1, 3)[15].

Смотри также у Вейнгартнера: "...руки [Листа] скользили по клавишам в совершенном покое; но из длинных, узких пальцев струился теплый магнетический ток, и все звучало, точно пела душа рояля" (568, *776*).

Таким образом, если в молодости Лист придерживался принципа: "Руки должны больше парить в воздухе, чем прилипать к клавишам", то теперь он, наоборот, убежден, что каждое резкое и лишнее движение руки вредно отражается на качестве звука.

Он все больше и больше стремится к такому туше, которое исключает всякую сухость, резкость, крикливость, которое прямо противоположно "вошедшей в моду декламации звуков мелодии, часто похожей на физическое выколачивание металлического звука из инструмента" (293, S. 1)[16].

Смотри также примечания Л. Раман к исполнению "Вестника" ("Der Bote"): «Приобретающее ныне все большее и большее значение, полное расщепление мелодии и сопровождения, которое демонстративно воспроизводит на рояле мелодию полным грудным звуком и подавляет аккомпанемент в пользу мелодии, совершенно не соответствовало листовскому принципу. Я слышала, как он называл этот немотивированный большой звук „хвастовством"» (ibid., S. 4). Или у Страдаля: «Лист имел обыкновение говорить о современных пианистах, употребляющих чрезмерное и неприятное форте, — „колотят и рубят фортепиано!"»; "...он требовал, чтобы ученик пел на клавишах, то есть насколько возможно более певуче и связно играл на рояле" (437, *66, 159*).

Существенно, что *legato* Листа в кантилене и в этот период не было однообразным: оно менялось в зависимости от характера исполняемой мелодии. Наряду с полнозвучным *legato*, "мощным выразительным пением в большом стиле (*con somma passione*)", "осуществляемым использованием мышечной энергии всей руки, крепким давлением пальцев (с силой, концентрирующейся в пальцах)", мы встречаем у него *legato* созерцательного характера, исполняемое "очень спокойной, как бы впавшей в себя рукой", "почти неподвижно покоящимися на кла-

вишах пальцами, с очень небольшим давлением внутренних концов их" ("больше дуновение, чем звук", 293, S. 1, 3)[17].

Все сказанное дает нам основание утверждать, что искусство туше начиная с Листа становится сложнейшей и многообразнейшей частью фортепианной техники. Чтобы владеть всеми способами, всеми оттенками звукоизвлечения, недостаточно стало больше одной одаренности: требуется еще упорно работать, "тщательно размеривать и заучивать туше". Собственно говоря, одного простого перечня листовских обозначений способов удара достаточно, чтобы убедиться в этом. Так, мы встречаем у Листа острое, короткое *staccato* ("у клавиши"), переходящее в ряде случаев в более резкое *staccatissimo*, а в ряде случаев — в более мягкое *staccato* (*quasi staccato*), *legato* и *legatissimo*, как, например, в "Колыбельной", где фигуры сопровождения *legatissimo*, говоря словами Листа, должны исполняться при помощи "вытянутых, лежащих на клавишах пальцев". "Нельзя все написать: собственно говоря, каждый звук должен быть выдержан" — так словами дополнял Лист свою нотацию. Мы встречаем у Листа также все виды *portamento* — от короткого, приближающегося к *mezzo staccato*, до "певучего", исполняемого "спокойным скольжением от клавиши", — и *marcato* — со слабой степени выделения "*tempo*", иногда выполняемого "мягко падающими пальцами" (ibid., S. 4)[18] и применяемой обычно при *cantabile*, до самой сильной степени выделения ∧ ∧ ∧, которую Лист подчас распространял на целые группы нот. (Заметим кстати, что аккорды, обозначенные знаком ∧, требуют удара при помощи плечевого сустава, рукой, падающей сверху ibid., S. 1).

Знаки > >> >>> выражают у Листа среднюю степень выделения.

Помимо этих обозначений, у него встречаются в изобилии и графические обозначения смешанного характера, как, например: ∧ – ∧∧ > · ǀ ·

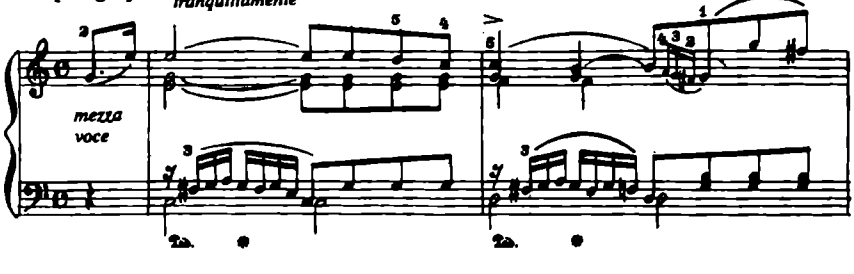
Но особенно любит он обозначения психологически-образного характера: *vibrato* или *vibrante* (означающие особый способ звукоизвлечения — страстно вибрирующий, резонирующий и дрожащий звук), *distinto* или *distintamente* (выражающие ясное, раздельно-внятное извлечение звука), *ben articolato* (отчетливый, раздельный, четкий удар), *secco* (сухой, несколько жесткий удар), *duro* (твердый, крепкий, подчас грубый удар), *veloce* и *velocissimo* (означающие не только быстроту движения, но и легкость туше), *leggiero* и *leggierissimo* (выражающие легкость, мягкость туше), *pesante* (тяжелый, увесистый, полнокровный удар), *sciolto* (являющееся, по-видимому, образным синонимом *non legato* и выражающее легкость, свободу, "проворство" звукоизвлечения), *volante* (еле заметное, как бы полетное прикосновение к клавишам) и т. п. В этих терминах Лист словно воссоздает живой процесс исполнения: он не налагает на туше путы стандартных определений, а находит новые, яркие, адекватные исполнительским приемам термины.

Такими же являются и обозначения, связанные с оркестральными тенденциями его пианизма, — *quasi pizzicato, quasi Campanella, quasi Cello, quasi Fagotto, quasi Tromba, quasi Corno, quasi Arpa* и т. п.; речь о них уже шла выше. Таким же по духу является и излюбленный Листом термин *martellato*, означающий туше величайшей силы (как бы битье, ковку молотом).

Иногда Лист, не удовлетворяясь одним термином или знаком для передачи своих намерений, сопровождал указания в нотах добавочными устными пояснениями (например, арфообразное звучание получается, если "с силой срывать арпеджио с последней ноты") или же делал (в тексте) специальные примечания к исполнению того или иного места. Этими примечаниями он хотел с максимально возможной точностью определить характер туше и нюансировки, например:

201

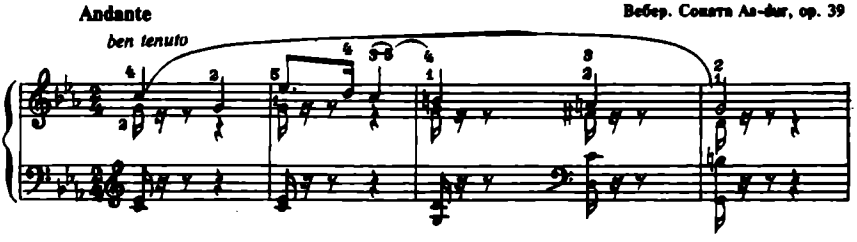
Вебер. Соната C-dur, op. 24



"Эти шестнадцатые должны быть привлекательны (anmutig) и очень связны (sehr gebunden)".

Или:

202

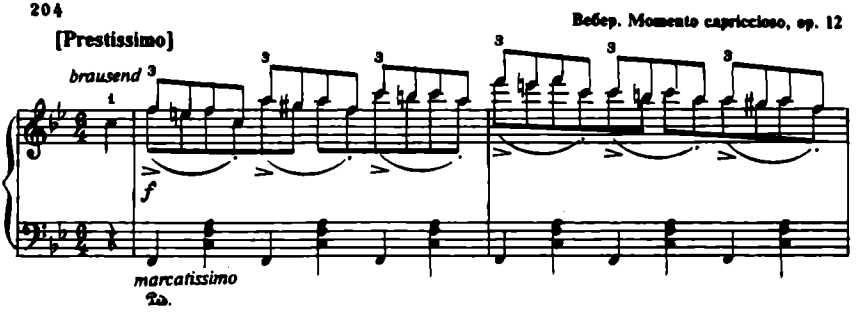


"Аккорды сопровождения отрывать как бы отталкиваясь от клавиатуры".
Или:

203

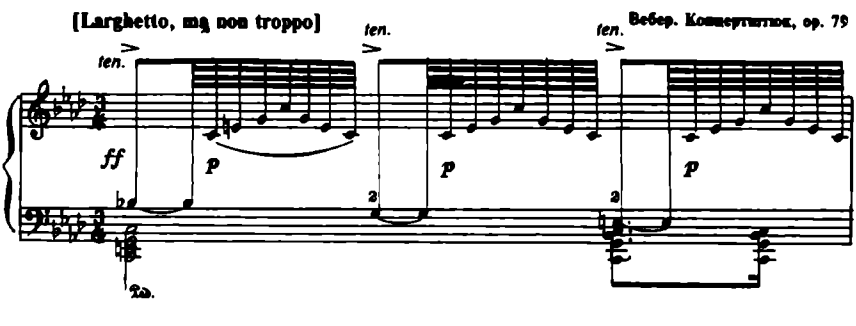
Исполнять "резко отталкивая, отрывая (scharf abstossen)".
Или:

204



"Большой палец (в левой руке) все время отталкивать, отрывать от клавиши".
Или:

205

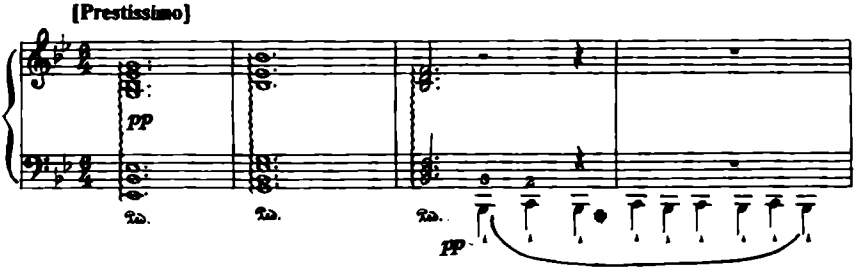


"Задержанные восьмые — протяжно и сильно, шестьдесятчетвертые — очень быстро и тихо". "Аккорды в левой руке — все время очень сильно и выдержанно".

Или:

206

Вебер. Momento capriccioso, op. 12



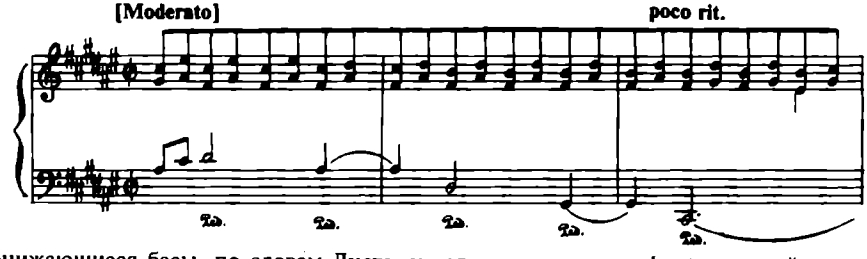
"Верхние ноты в аккордах (мелодия) немного подчеркивать (etwas betonen)".

В более поздние годы Лист ввел еще некоторые обозначения, видимо, с целью выразить мелкие нюансы в звучаниях. Так, например, он применяет знаки + и 0. Первый обозначает у него "быстрое отнятие пальцев (без толчка), чтобы не мешать другой руке" (см. "Рождественская елка"), второй — "исполнение октавой ниже, нежно, как колокол издали" (см. "Ave Maria").

Часто также применяет Лист в эти годы особый прием — *glissato* (каждый звук берется отдельно, "скользящим движением"), например:

207

"Благословение Бога в одиночестве"

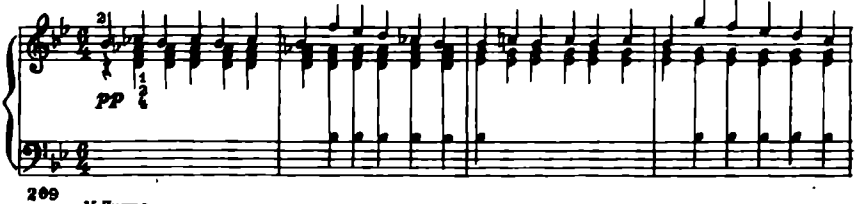


Понижающиеся басы, по словам Листа, не следует исполнять *legato*; каждый звук должен быть взят отдельно — *glissato* (со следующей аппликатурой — 1, 3, 3, 3, 3).

Об удивительной настойчивости Листа в дифференциации туше свидетельствуют и те небольшие, на первый взгляд несущественные изменения, которые он допускал при редактировании чужих произведений. Например, Momento capriccioso Вебера:

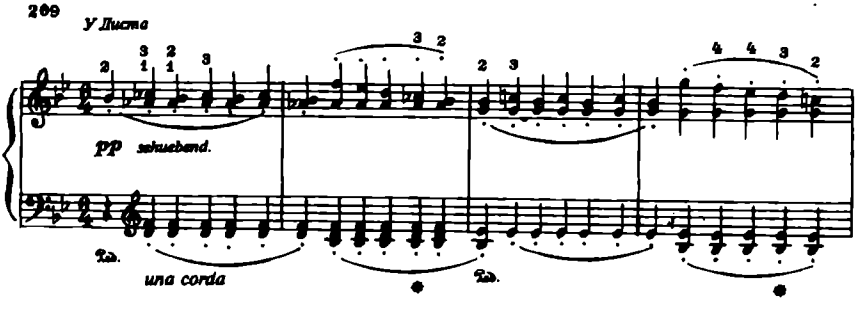
208

У Вебера



209

У Листа



Поручив правой руке не только мелодию, но и один из звуков сопровождения, Лист придал звучанию этого эпизода необходимый, по его мнению, "парящий" (schwebend) характер.

Подобного рода небольшие изменения авторского изложения были весьма свойственны Листу при исполнении и редактировании чужих произведений. Как правило, не нарушая существенно стиля, они в то же время значительно облегчали исполнение и улучшали звучание, делая его более тонким, точным и дифференцированным.

Об этом же свидетельствует также и эволюция фактуры собственных фортепианных произведений Листа. Не раз менял он изложение того или иного места в зависимости от того, какое туше он желал применить для его исполнения. Помимо своеобразного "разделения" руки, то есть исполнения одной рукой различных звуковых линий, он еще особенно часто применял в качестве средства для достижения определенного туше распределение звукового материала между двумя руками.

Смотри, например, изменения, происшедшие в пьесе "У родника":

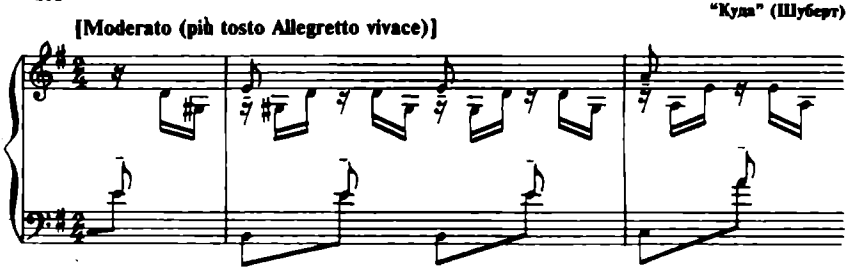
Или в "Сонете Петрарки № 47":

И здесь изменения вызваны прежде всего соображениями красочно-звукового порядка, в частности желанием как можно лучше передать посредством облегченных задержаний, прозрачной фактуры и определенного красочного туше нежные переливы красок на воде, их светлые блики и искрящиеся капли.

Аналогичную цель (достижение определенного по колориту и характеру звучания) имеют у Листа и следующие весьма излюбленные им способы распределения рук:

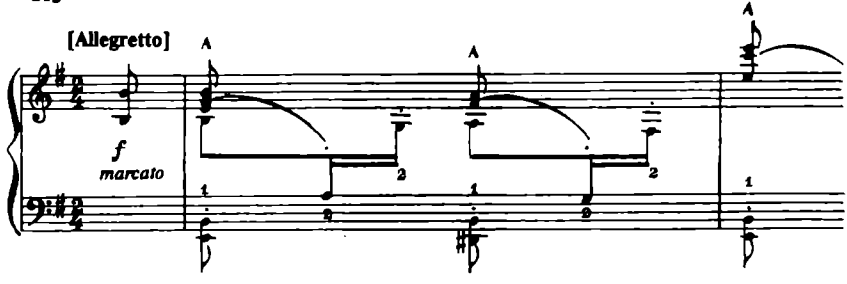
214

"Кума" (Шуберт)



Этюд № 5 E-dur (Паганини)

215



Во всех случаях здесь распределение рук вызвано стремлением сохранить единство звучания.

*

Лист прошел тяжелый и длительный путь, прежде чем достиг вершин пианистического мастерства. Огромная трудоспособность и настойчивость, сосредоточенное внимание и неиссякаемое терпение — таковы его отличительные качества как пианиста. Он знал лучше, чем кто-либо другой, что само по себе ничто в руки не приходит. Только мечтать и желать недостаточно; нужно работать, и работать упорно, последовательно, приобретая шаг за шагом практические навыки. Без умения, без техники в пианистическом искусстве ничего не сделаешь, — это ему было ясно с ранних лет. Естественно, он не мог не обратить внимания на то, что консерваторские рутинные методы преподавания мало способствовали основательной технической выучке пианистов, приобретению подлинной фортепианной техники. Когда учащиеся справедливо требовали, чтобы им для восхождения на пианистический Парнас подали лестницу и указали, как по ней подниматься, им подавали лестницу с весьма существенными изъянами. И вместо того чтобы постепенно подниматься кверху, они судорожно карабкались к манящим вершинам: многие из них не выдерживали, многие с грехом пополам добирались до высоких ступенек, но потом жестоко расплачивались за пропущенные ступеньки и летели вниз, тщетно стремясь на что-нибудь опереться и задержать свое падение. Только наиболее одаренные благополучно заканчивали восхождение, силой своего таланта преодолевая все и всякие препятствия.

В этом свете огромное значение приобретает листовское требование постепенности в работе. По мнению Листа, пока пианист не овладел полностью той или иной технической проблемой, неразумно переходить к изучению другой: постепенность — важнейшее условие успеха в техническом совершенствовании. Смотри, например, его советы ученикам: "Будьте терпеливы, сама природа работает медленно, подражайте ей"; "Спокойно ставьте ногу на каждую ступеньку, чтобы уверенно дойти до вершины"; "Преодолевайте одну ступеньку за другой, не пытаясь перескочить сразу через несколько ступенек"; "Вы все испортите, если захотите идти слишком быстро"; "Разумно направленные усилия всегда увенчиваются успехом, но если вы будете спешить, вы потеряете время и ничего не достигнете" (62, *57—58* и д.).

Но для того чтобы "спокойно ставить ногу", надо знать, куда и как ее ставить. Можно быть терпеливым, настойчивым и расчетливым в работе и не добиться необходимых результатов. Можно даже сыграть все 12 тетрадей упражнений Листа и все же не стать настоящим виртуозом. Ибо для технических достижений пианиста имеет значение не только, *что* он играет, но и *как* он играет.

На свете существует много хороших упражнений и пособий, намечающих с мудрой последовательностью пути технического развития пианиста, но все они хороши только для тех, кто

знает, как над ними работать. В этом обстоятельстве и лежит разгадка того печального явления, что из большого числа пианистов, с поразительным упорством работающих над приобретением техники, лишь единицы достигают счастливого результата.

Как же добыть метод для приобретения техники? Где найти простые и точные правила, следуя которым можно прийти к выдающимся достижениям? Или это вообще невозможно? Или правы те музыканты, которые стоят в этом отношении на позиции бесперспективного пессимистического агностицизма? Сиди, мол, занимайся, и дело пойдет на лад.

Попробуем разобрать взгляды Листа на этот счет и вскрыть методы его работы. Сделать это нелегко, ибо неясность, которая существовала в этой области и для самого Листа, обусловила разноречивость, противоречия, встречающиеся в его высказываниях.

С одной стороны, он как будто находится в плену старых пианистических теорий. Он считает, что овладеть техническими трудностями можно лишь путем "безжалостной" многочасовой тренировки: "закон усилия" лежит в основе технической работы пианиста. Он даже иногда рекомендует ученикам читать во время упражнений для того, чтобы "механическая работа не наскучила" (ibid., *22* и д.). Не только в молодости, но и в старости он это, по-видимому, не считает абсурдным[19].

Но, с другой стороны, у него встречаются мысли и указания прямо противоположные этому. Если он говорит: "не от упражнения зависит техника, а от техники упражнения", или: "первая задача — научиться слышать", — то тем самым он решительно возражает против неразборчивой механической тренировки, против "необдуманной практики"[20].

По-видимому, он ощущал эти для нас непримиримые противоречия как нечто вполне естественное и даже не пытался найти для них разрешения. Второй принцип — упражняться строго определенным образом — являлся для него как бы основной организующей силой; все же остальное не играло существенной роли и не мешало основной организующей силе проявить себя в полной своей действенности.

Для Листа, в сущности, не существовало упражнения вне духовной, сознательной деятельности. Пианист для него не только "гребец", но и "кормчий". Вот почему он начинает всегда с размышления, обдумывания и исследования и лишь потом, когда суть проблемы им уяснена и схвачена, прибегает к систематической тренировке. Последняя ему необходима для приобретения достаточных запасов в технических средствах и для содержания в исправности "накопленного материала". Только в этом свете и можно понять его требования к пианистам: 1) "иметь хорошо организованную голову", 2) "приходить к принципам в изучении" (см. 62, *52*)[21].

В самом деле, "все трудности в музыке, каковы бы они ни были", для него "сводились к известному числу основных пассажей, представляющих ключи ко всему" (ibid., 49)[22]. Эти "ключи" или, как еще иначе он сам называл их, "фундаментальные формулы", в сущности, обобщали все встречаемые в фортепианной литературе технические комбинации, раскрывали их внутренние закономерности. Освоив одну фундаментальную формулу, пианист без труда мог преодолеть целый ряд технических трудностей определенного типа.

Лист предупреждал, что составление "фундаментальных формул" (путем анализа и классификации) и овладение "фундаментальными формулами" требуют 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 и упорного изучения их.

Смотри, например: "Когда в пассаже встречается какая-либо трудность, мы ее анализируем и изучаем во всех тональностях". "Эти упражнения должны проделываться часами" (ibid., *96*).

Чем бо́льшим количеством фундаментальных формул-ключей владеет пианист, тем шире его технические возможности, тем больше произведений он сможет играть, не затрачивая на изучение их особенного труда.

Лист считал необходимым, чтобы в процессе исполнения техническая сторона не волновала пианиста. Именно для этого он и рекомендовал предварительную тщательную работу над "фундаментальными формулами". По его глубокому убеждению, такая работа способствует автоматизации движений и разгрузке сознания в процессе исполнения от технических подробностей. Она дает возможность пианисту сосредоточить свое сознание на интерпретации целого, на развертывании замысла. Ее никак не следует рассматривать как нечто механическое. "Фундаментальные формулы" вовсе не предназначались Листом для выработки техники отдельно от художественного содержания; напротив, они служили ему важным подспорьем в достижении наиболее совершенного воплощения музыкального образа.

Уровень виртуозности, по мнению Листа, в значительной мере определяется тем, как пианист играет с листа (à livre ouvert) технически сложные произведения. Если пианист может с легкостью преодолевать самые трудные задачи, если он может охватить незнакомое произведе-

ние все в целом, не разбирая его по складам, то, значит, работа его не прошла даром и "фундаментальные формулы" у него всегда наготове.

Сам Лист владел данными формулами с удивительным совершенством, и именно этим объяснялась та невероятная легкость, с которой он играл с листа любое произведение: его ничто не могло остановить, ибо он заранее знал почти всё, что мог встретить в музыке (ibid., *68—69*).

Отчасти этой готовностью сыграть всё объясняется и особый способ его работы — при запоминании пьесы наизусть — путем внутреннего звукового представления, вслушивания без помощи инструмента. Ему достаточно было взглянуть на пьесу и перелистать ее, как у него уже складывалось не только определенное музыкальное представление о ней, но и намечались способы технического воплощения ее. Оставалось лишь выучить на память, и пьеса была готова к исполнению. Известен случай, когда Лист сыграл в концерте одно новое произведение, просмотрев его, правда, с величайшей внимательностью, непосредственно перед самым концертом и тут же выучив без помощи инструмента наизусть. Хотя подобный способ работы и являлся для Листа исключением, а не обязательным правилом, несомненно одно: Лист никогда не прибегал к упражнениям как к средству запоминания: он понимал, что все выученное механическим путем ненадежно, быстро утрачивается и не является полной собственностью исполнителя. Он шел всегда от слуха, от музыкального сознания, и тренировка была для него лишь средством, необходимым для приобретения и закрепления возможно большего количества "фундаментальных формул". "Технические упражнения" ("Technische Studien") Листа, при всей их ценности, дают лишь приблизительное представление о его сложной технической системе[23].

Записки Буасье также не освещают этой проблемы полностью, хотя и содержат ряд интересных фактических данных. Но при внимательном анализе этих материалов (в сопоставлении с записями учеников Листа и собственными замечаниями Листа, разбросанными в его обширном музыкальном, литературном и эпистолярном наследстве) можно все же многое уяснить в системе фундаментальных формул и даже представить ее (при известном воображении и пытливой настойчивости) как нечто законченное и цельное.

Прежде всего следует заметить, что Лист делил все технические трудности на четыре больших класса:

1) октавы и аккорды,

2) тремоло,

3) двойные ноты,

4) гаммы и арпеджио

и с редкой продуманностью работал над формулами каждого класса.

Наиболее легкими классами техники он, как ни парадоксально, считал два первых класса, то есть октавы, аккорды и тремоло (включая трели). И это, конечно, не случайно: октавная и аккордовая техника, репетиции, тремоло — были его стихией и представляли для него меньшую трудность, чем всё другое. По-видимому, здесь сказалась его необычайная способность ко всякого рода "вибрирующим" движениям и постоянное стремление к комплексной монументальной игре "аль фреско" (не будет преувеличением сказать, что "вибрирующие" движения являлись основой двигательного искусства Листа, именно в них — разгадка невероятной мощи и универсальности его техники).

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 он чаще всего придерживался определенной последовательности:

1) октавы репетиционные, многократно повторяемые на одних и тех же нотах (с обязательным проигрыванием всей гаммы),

2) октавы ломаные, также повторяемые на одних и тех же нотах (с обязательным проигрыванием всей гаммы),

3) гаммы октавами (простыми и ломаными) — по всей клавиатуре и во всех тональностях,

4) аккордовые последования разного типа — репетиционные, по ступеням гаммы, по трезвучиям, по уменьшенным септаккордам — с переходом из тональности в тональность и в различных ритмических комбинациях (см. 62, L. XVI, XVIII, XXI; см. также 295, H. 1, 7, 8, 12)[24].

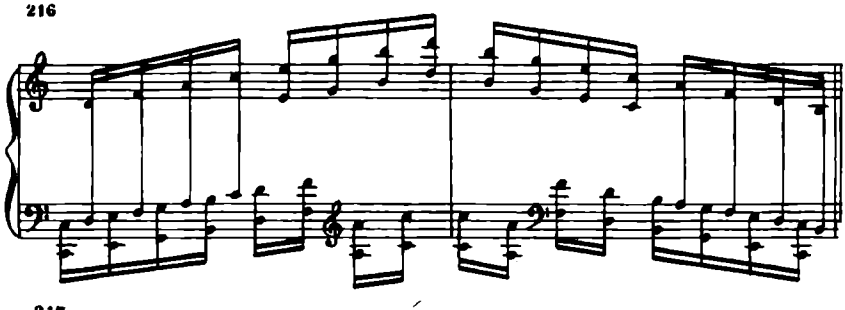
Все эти формулы необходимо играть по многу раз — "это надо проделывать часами" — и, что особенно важно, с динамическими оттенками: от *pianissimo* до *fortissimo* и обратно (см. 295; 62, L. VII). "Он хочет, чтобы не занимались машинально, а чтобы душа всегда старалась что-то выразить; нужно заранее привыкнуть и овладеть в совершенстве всеми нюансами, которые составляют истинную палитру музыканта, чтобы не приходилось работать над ними в то время, когда они должны быть использованы".

При этом следует избегать как излишних движений, так и всякого напряжения: кисть должна быть эластичной, податливой, пружинисто-гибкой, пальцы — активными и свободными, предплечье (при репетиционных октавах) — неподвижным. Лист даже говорит о "мертвой руке", и если верить Буасье, советует для достижения неподвижности предплечья иногда употреблять специальную подставку, прикрепленную к роялю. Но это, как и высказанное им в более поздние годы сожаление по поводу забвения фильдовского метода упражнений[25], нельзя понимать односторонне. Ибо одновременно Лист говорит и о руке "живой", "находящейся в спокойном, изящном и плавном движении", о руке "свободной, не судорожной и не напряженной" (см. 62, L. XVI, XXI). Термин "мертвая рука" выбран им явно неудачно и не является для него характерным (он встречается, кстати, только в записках А. Буасье, относящихся к тому периоду, когда Лист еще мог находиться под влиянием калькбреннеровского метода); упоминание же о подставке, по-видимому, является данью калькбреннеровскому методу, который в годы молодости Листа был весьма распространен (235). Несомненно, листовская "неподвижность" предплечья не есть нечто оцепенелое, жесткое, твердое, а есть равнодействующая, баланс многих живых сил, действующих в разных направлениях. Это "неподвижность" — в смысле отсутствия лишних движений, разболтанности, расхлябанности — и ничего больше.

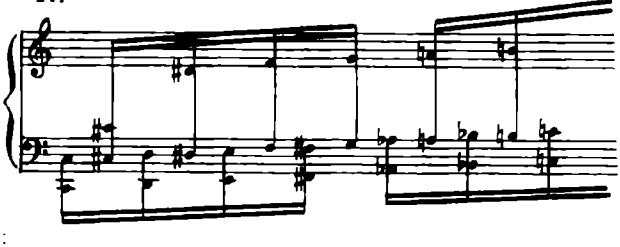
При игре фундаментальных формул первого класса Лист внимательно вслушивался и следил за звуковой и ритмической точностью: в октавах и аккордах каждая нота у него звучала с одинаковой силой и длительностью, "вне зависимости от слабости и неловкости некоторых пальцев", которые он в огромной предварительной работе "уравнял по силе и гибкости с другими" (см. 62, L. XXI). Положение кисти у него, как правило, было высоким, играющие пальцы падали на клавиши легко и свободно ("как молотки"), неиграющие — никогда не мешали и не задевали посторонних клавиш. В динамических нарастаниях рука не напрягалась, оставаясь все время гибкой и достаточно мягкой. Удар был определенным и ритмичным, но в то же время не жестким, не стучащим: даже при самом большом *forte* Лист использовал смягчающее действие кисти (ibid., см. также 245; 437).

Наряду с обычными упражнениями в октавах и аккордах Лист охотно применял октавные и аккордовые построения с попеременным ударом рук (так называемые "слепые октавы"). Такие технические формулы, как:

216



217



или:

218

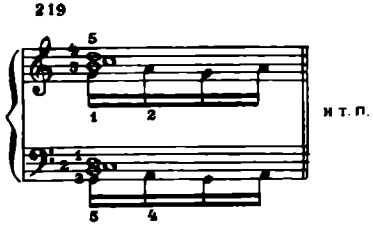
чрезвычайно характерны для него и являются в полном смысле слова его изобретением.

Всем упражнениям первого класса Лист придавал огромное значение. Именно эти упражнения, по его мнению, делают руку "гибкой и энергичной". При изучении их всякая поспешность гибельна. Сначала следует играть "медленно и непринужденно", затем совершенствовать динамическую сторону и только постепенно, "по мере приобретения ловкости", ускорять темп. Почти везде Лист говорит об одном и том же: "Надо начинать эти упражнения очень медленно, чтобы избежать напряженности" (62, L. XXI).

Ко второму классу техники Лист относил тремоло и трели. Изучение фундаментальных формул этого класса 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, не препятствуя играющему пальцу свободно ударять по избранной клавише: "...палец должен быть независим, свободно и легко подниматься, делать отчетливый, полновесный удар" (ibid.). Поскольку четвертый палец значительно слабее других, его нужно упражнять больше всех, затем следует уделить максимум внимания пятому пальцу — "весьма слабому по своей природе" (ibid., 67). В сущности, эти предварительные упражнения ко второму классу техники являются предварительными ко всем трем классам техники: это упражнения для развития силы, ровности и независимости пальцев. С внешней стороны в них мало нового; они выдержаны в духе старых пианистических школ. Но смысл и значение их совсем иные: каждый удар пальца здесь находится в связи со всем процессом движения, каждое динамическое и ритмическое изменение — с внутренними побуждениями. Излишне закругленные пальцы, как препятствующие единству движения, то есть объединению всех частных движений в одно общее волевое движение, а также естественной выразительности, не могут быть терпимы при подобных упражнениях. Лист категоричен в своем требовании "опускать палец не на кончик, а на подушечку". Сам он держит свои пальцы почти плоско, как бы ощущая их "длинными" и начиная движение их выше, где-то у локтя (ibid., L. XVI, XVIII).

То, что Лист и в зрелые годы, несмотря на всю свою нелюбовь и презрительно-ироническое отношение к "консерваторским методам", продолжал считать эти упражнения чрезвычайно важными, — "безошибочно ведущими к наибольшему развитию механизма руки", — показывает включение их в систему "Технических упражнений", где он отвел им весьма значительное место. Об этом же свидетельствует его особое пристрастие к известному этюду Клементи (на повторяющиеся и задержанные ноты)[26], который он любил играть, подолгу останавливаясь на наиболее трудных местах и упражняя самые слабые пальцы (ibid., L. XVIII).

В свете этого становится ясным характер, а также последовательность листовских упражнений в трелях и тремоло. Первые технические формулы, даваемые Листом, — это упражнения в трелях с тремя выдержанными звуками, например:

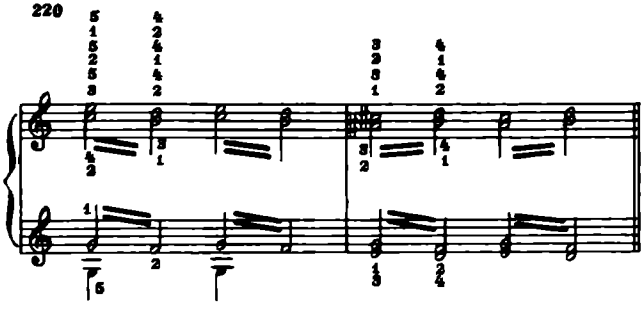


И при этих упражнениях, играемых как *legato*, так и *staccato*, с различными динамическими и ритмическими изменениями, Лист рекомендует держать пальцы почти прямо, "ударяя по клавише подушечкой".

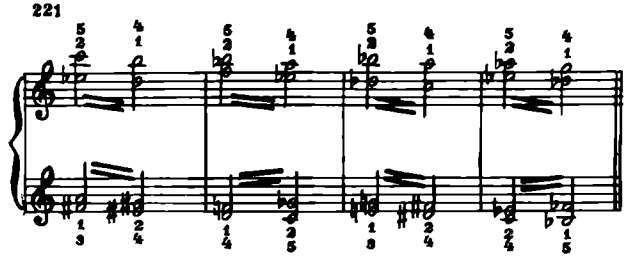
Играющие (незадержанные) пальцы он опускает и поднимает "свободно, отчетливо... то с силой, то с мягкостью, но всегда с совершенной гибкостью". Все лишние движения у него исключены (ibid.).

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, например:

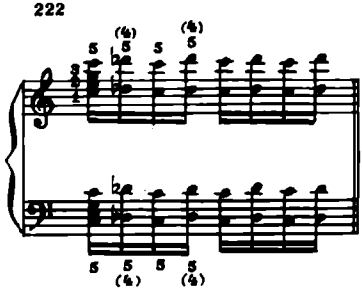
220



221



222

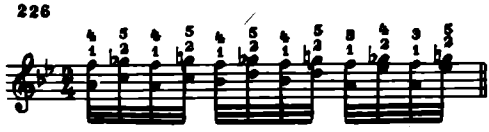


В заключение Лист дает технические формулы на всякого рода двойные трели — в противодвижении, с переменным числом голосов, с переменным ходом голосов и т. п., которые способствуют развитию "полифонической самостоятельности пальцев", как, например:

223

224

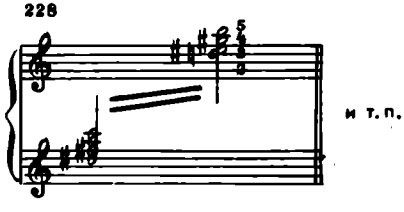
226



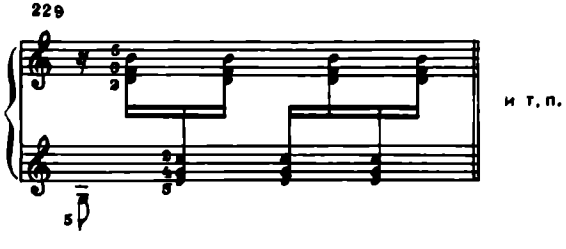
227

и упражнения в многоголосных трелях (аккордами) посредством попеременных ударов обеих рук:

228



229



Лист, желая достичь максимальной полноты звучания, распространял этот принцип распределения рук также на трели одноголосные и октавные.

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 тремоло в своих "Технических упражнениях" специального отдела: он считал излишним повторять и варьировать то, что было сделано в других отделах (см. "Технические упражнения", тетр. 1, 8, где содержится ряд фундаментальных формул трелей и ломаных октав). Зато в этюдах он превосходно суммировал свои воззрения и приемы в области тремоло. В них он дал волю своей фантазии; такие этюды, как "Метель" из "Этюдов трансцендентного исполнения" и № 1 (*g-moll*) из "Больших этюдов по [каприсам] Паганини", поистине являются энциклопедией тремоло.

О следующем, третьем классе техники — двойных нотах — не сохранилось большого числа указаний. А. Буасье в своих записках говорит об этом лишь вскользь; Клиндворт, Страдаль и

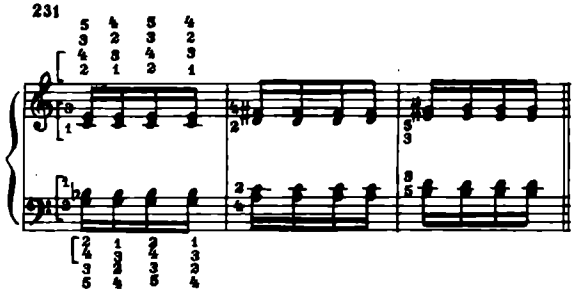
другие обходят вопрос молчанием. Таким образом, источником наших сведений могут быть лишь "Технические упражнения" и отдельные указания, содержащиеся в произведениях Листа.

Стремясь к совершенной ровности пальцев, Лист начинал изучение фундаментальных формул этого класса так же, как и других, с предварительных упражнений на выдержанные ноты, например:

230

Затем он переходил к упражнениям аналогичного типа с незадержанными звуками (с использованием различных аппликатур), как, например:

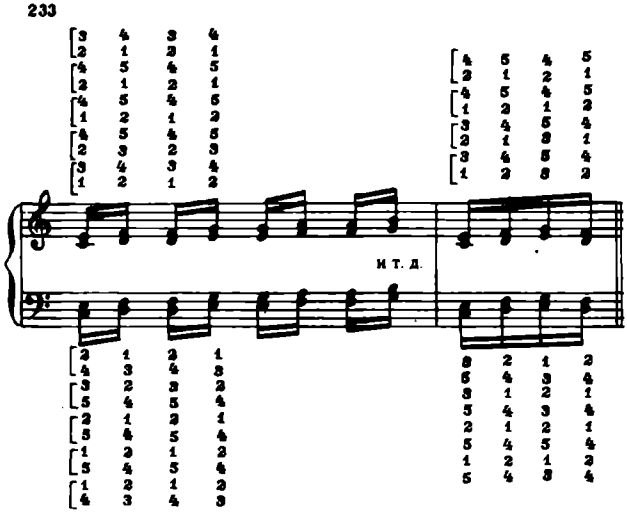
231



232

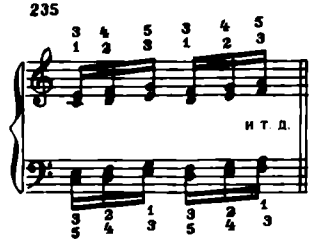
Далее у него шли специальные подготовительные упражнения к гаммам в двойных нотах:

233

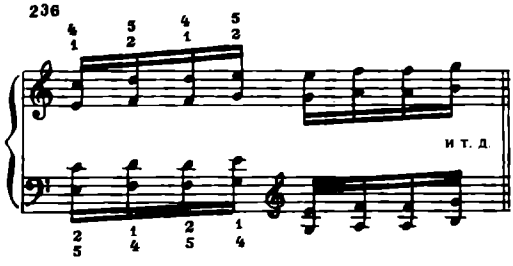


234

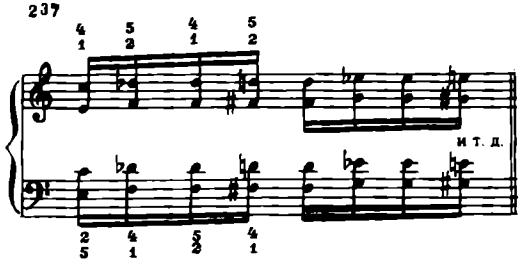
235



236



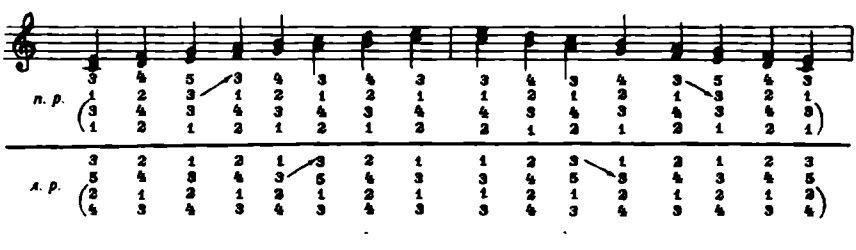
237



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:

238



выдержана у Листа в традиционном духе, хотя она несколько и отличается от трех видов аппликатур, предложенных Черни (113). В своем основном варианте она свидетельствует о том, что Лист не стремился к идеальному *legato* и допускал на одной из ступеней гаммы (определяемой в зависимости от тональности) небольшой перерыв в верхнем или нижнем голосе, — там, где третий палец переходит из одного голоса в другой, например:

239

Чтобы достигнуть впечатления *legato,* Лист, конечно, должен был при подъеме связывать (выдерживать до конца) верхний голос, при спуске — нижний. Вообще же для большей рельефности и связности мелодической линии в терцовых гаммах Лист, подобно Шопену, рекомендовал слегка выделять верхний голос.

Разумеется, приведенная выше аппликатура (гаммы *C-dur*) не должна рассматриваться как нечто абсолютно неизменное. В одних случаях, как, например, в гаммах *G-dur, D-dur, A-dur, Es-dur* и *H-dur,* Лист применяет ее без всяких поправок; в других, как, например, в гаммах *Fis-dur, Des-dur, As-dur, Es-dur,* он несколько видоизменяет ее. Но всегда сочетание пятого и третьего пальцев употребляется им только один раз в пределах октавы; меняется лишь ступень, на которую попадает это сочетание пальцев. Стало быть, основной принцип аппликатуры — применение $\frac{5}{3}$ один раз в пределах октавы — остается у Листа в силе во всех гаммах, мажорных и минорных (см. "Технические упражнения", тетр. 6).

Обоснованием какой-либо особой аппликатуры для строго связных терцовых гамм, то есть такой аппликатуры, при которой на каждых двух смежных ступенях "не применялся бы один и тот же палец" (см. 21), Лист, по-видимому, никогда не занимался, удовлетворяясь, в случае необходимости *legato,* комбинацией $\frac{1}{3} - \frac{2}{4}$.

В терцовых последованиях, не требующих *legato,* как в *leggiero,* так и в *con bravura,* Лист охотно применял "единообразную" аппликатуру, чаще всего: $\frac{4}{2} - \frac{4}{2} - \frac{4}{2} - \frac{4}{2} - \frac{4}{2} - \frac{4}{2}$ и т. д.

Аппликатура диатонических гамм секстами (большими и малыми):

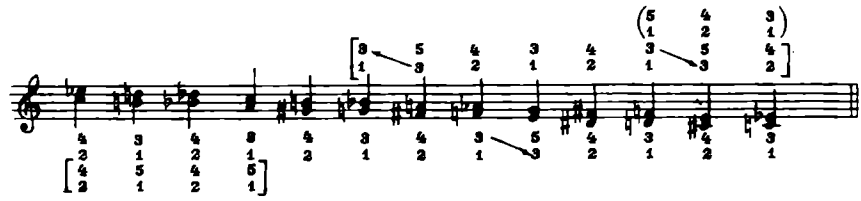
а) без употребления $\frac{3}{1}$ — путем последовательного многократного сочетания $\frac{4}{1}$ и $\frac{5}{2}$;

б) с употреблением $\frac{3}{1}$ — путем применения один раз в пределах октавы комбинации $\frac{3}{1} - \frac{4}{1} - \frac{5}{2}$.

Аппликатура хроматических гамм терциями —

а) в малых терциях:

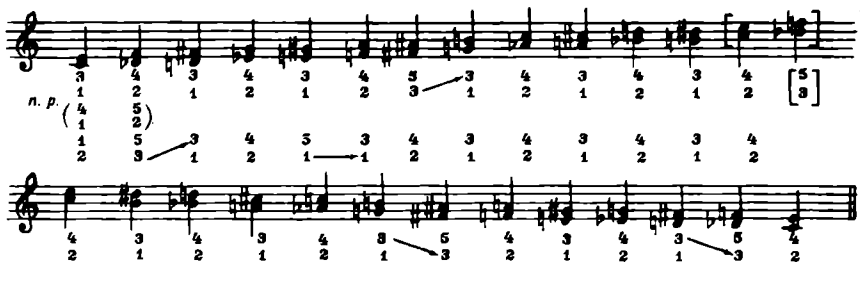
240



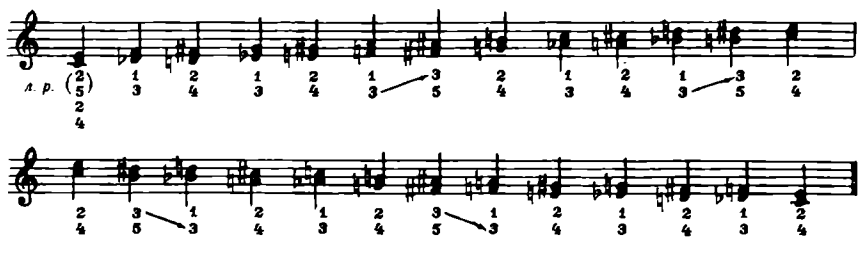
241

б) в больших терциях:

242

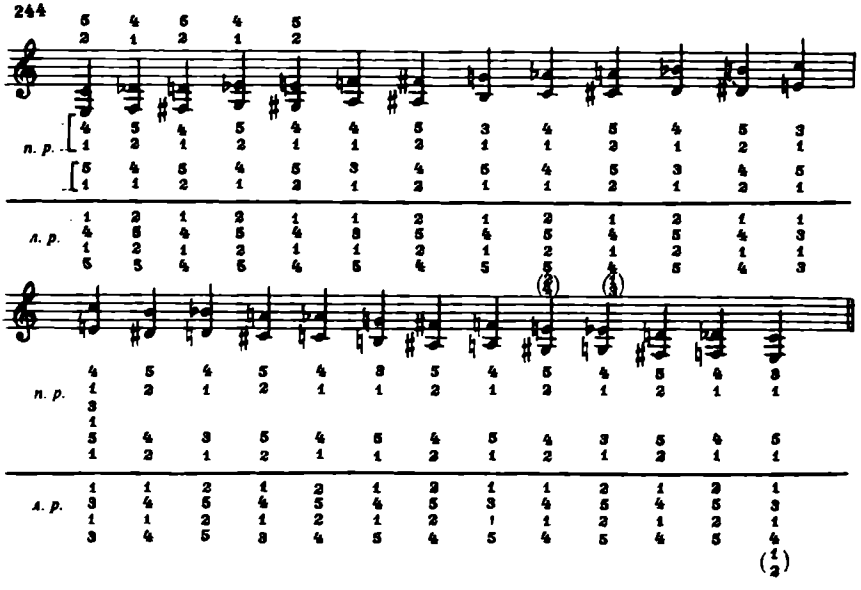


243



В примере 240 первая аппликатура в основном совпадает с одной из аппликатур Черни; вторая — с аппликатурой Шопена. Трудно сказать с уверенностью, какой из них Лист отдавал предпочтение. Все же, по-видимому, симпатии его были на стороне первой: он скорее был склонен употреблять два раза подряд третий палец (в разных голосах), чем применять два раза подряд большой палец в нижнем голосе (на *e—f* и *h—c*), что, как известно, особенно любил Шопен. Скольжение второго пальца с черной клавиши на белую Лист в гаммах обычно не применял. Также нигде мы не находим у него указаний на возможность комбинации $\frac{4}{3} - \frac{5}{2}$ [27].

Аппликатура хроматических гамм секстами —
а) в малых секстах:

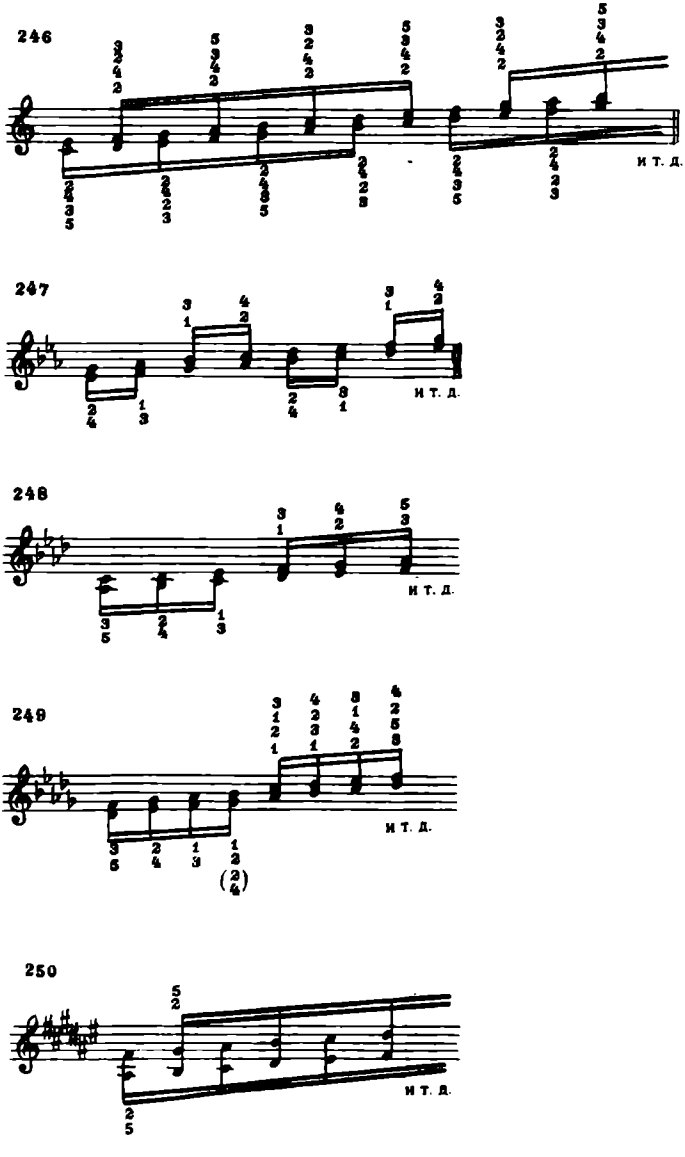


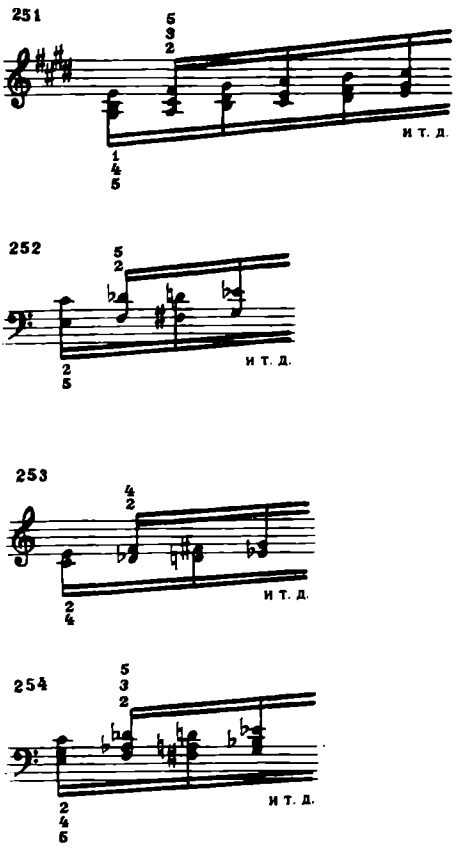
б) в больших секстах (правая рука):

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. Также не очень беспокоило его двукратное повторение (подряд) четвертого или пятого пальца и сочетание $\frac{4}{2}$.

Но то, что было доступно ему, другим часто оказывалось не под силу. Что же удивительного, если некоторые из его комбинаций не могли стать общеупотребительными!

Помимо обычных гамм двойными нотами, среди фундаментальных формул третьего класса мы встречаем у Листа и гаммы с попеременным ударом рук, как, например:

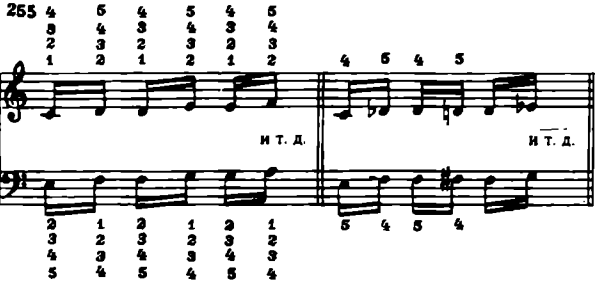




Этим формулам Лист уделял много внимания и применял их во всевозможных видах.

Последний, четвертый класс техники Лист считал самым трудным. Везде он предостерегает от поспешности; здесь же он это делает с особой настойчивостью. Он не советует преждевременно задавать ученику гаммы без повторяющихся звуков; это, по его мнению, не проходит безнаказанно: ученик, приступивший к изучению гамм, "минуя предварительную ступень", "не имея достаточной подготовки и силы", может легко приобрести дурные навыки.

Вот почему столь разнообразны и многочисленны у Листа подготовительные упражнения к гаммам. Он включает в них всё, что может непосредственно служить развитию и укреплению пальцев, — упражнения для двух, трех, четырех и пяти пальцев, как, например:



256

257

упражнения в репетициях (с сменяющимися пальцами) и специальные технические формулы для большого пальца (см. 295, H. 2; см. также 62, L. XVI, XVIII)[28].

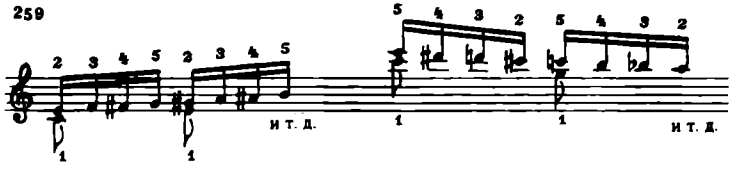
Только после усиленной работы над этими подготовительными упражнениями Лист считает возможным и разумным приступить к игре гамм. Но и тогда гаммы нельзя играть "как попало", без серьезного внимания к их звучанию. Прежде всего их надо играть медленно и связно, ударяя мякотью ("подушечкой") пальца по клавишам: "пальцы — скорее вытянутые, чем закругленные; большой палец скользит легко и непринужденно; рука имеет еле заметный наклон вовнутрь" (ibid., L. XVI). Каждая нота гаммы берется полным звуком с "хорошим упором пальца". На начальной стадии вредно играть гаммы скоро, поверхностно, слабо и заглушенно по звучности: "все это не имеет никакой цены" (ibid.). Не должно быть, как и при упражнениях с задержанными звуками, никаких лишних движений. Палец опускается без напряжения на клавишу, известное время находится в опущенном состоянии и затем свободно возвращается в свое прежнее нормальное положение. Те части руки, которые не участвуют непосредственно в воспроизведении данного звука, абсолютно свободны.

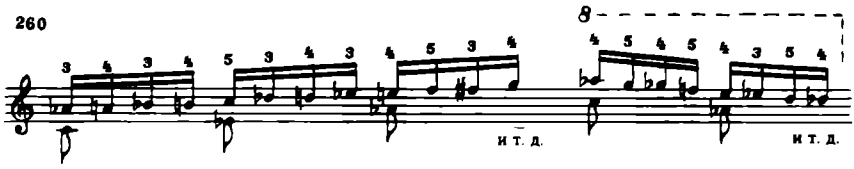
Сказанное относится не только к диатоническим, но и к хроматическим гаммам. Аппликатура последних у Листа весьма разнообразна. Он применяет как *три пальца* в различных сочетаниях (в восходящем движении — а) 121212312121; б) 131312313131; в нисходящем движении — 313131321313), так и *четыре* (допуская употребление четвертого пальца на *es* и *b*). Пятипальцевую аппликатуру в хроматических гаммах Лист, по-видимому, не употреблял, хотя среди его подготовительных формул мы находим такие, которые свидетельствуют о том, что он вплотную подошел к идее этой аппликатуры, например:

258

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

259





При этом он постоянно стремился к "связности" и "звуковой ровности", достигаемым с помощью полного спокойствия руки.

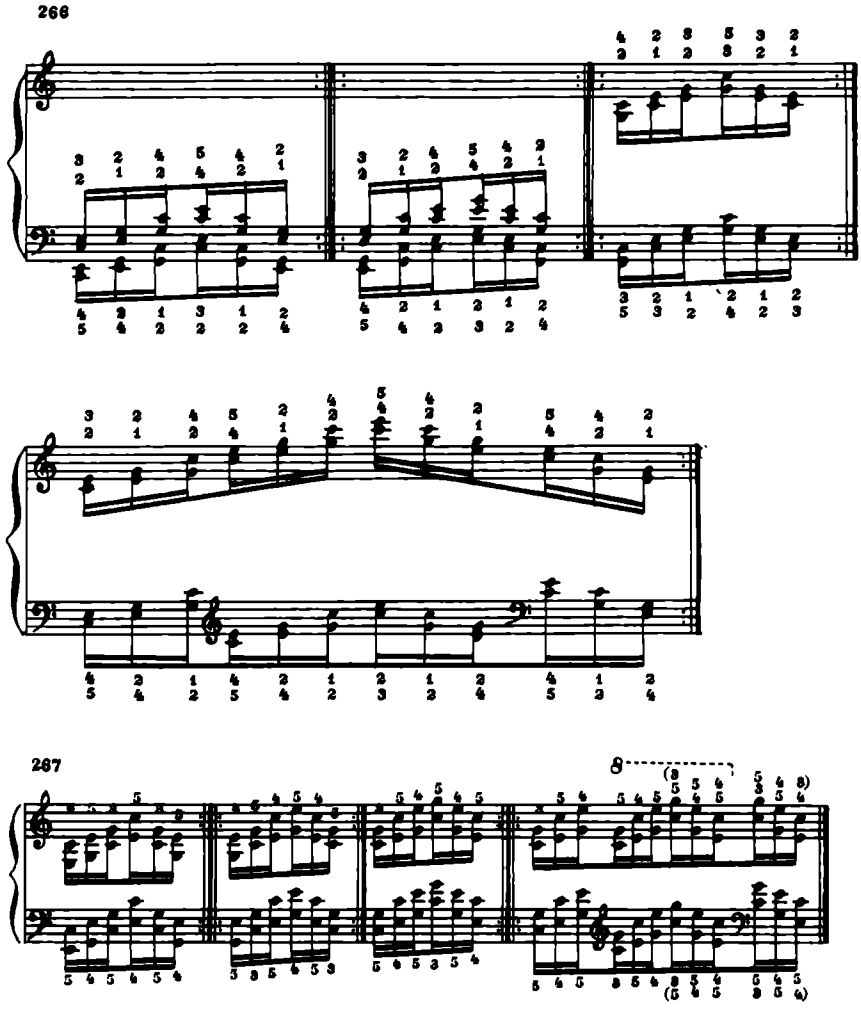
И наконец, Лист особенно любил распределять звуки гамм между двумя руками: среди его фундаментальных формул мы встречаем целый ряд хроматических и диатонических гамм с попеременным ударом рук, как, например:

Смена рук здесь не должна ощущаться: гаммы должны звучать так, как будто они сыграны одной рукой (но с большей энергией, силой и быстротой).

Относительно арпеджио у Листа господствуют те же самые принципы, с той только разницей, что на долю первого пальца и кисти здесь выпадают еще более ответственные задачи.

Вообще Лист, совершая переворот в фортепианной технике, не мог не придавать арпеджио огромного значения. Стремление к полнозвучию, к использованию всего объема клавиатуры поставило его перед необходимостью коренного изменения техники арпеджио. Его подход к арпеджио ясен: аккорд, составляющий основу арпеджио, должен как бы содержаться в пальцах 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 арпеджио, дает целый ряд формул на арпеджио укрупненные, — в терциях, секстах, — как, например:



Смысл этих упражнений, последовательно проведенных во всех тональностях, вполне ясен. Они служат средством цементирования небольших частиц в одно целое; они спаивают разрозненные звуки арпеджио в единый аккордовый комплекс.

Таким образом, техническая система Листа имеет вид как бы замкнутого круга. Лист приходит к тому, с чего начал, — к аккорду. Если даже допустить, что не всё в записях Буасье, а также в замечаниях Страдаля, Клиндворта и других соответствует действительности, если предположить, что "Технические упражнения" Листа, в которых он постепенно восходит от элементарных проблем техники к ее высотам, не отражают адекватно его технического искусства (что вполне возможно), то все же "комплексная" природа его пианизма остается вне подозрений. Аккордовая техника является основой всей его техники, ее альфой и омегой, ее началом и концом.

После раскрытия конкретного содержания фундаментальных формул Листа можно сделать некоторые выводы и 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", "почувствовав" вибрационный тип движения, пианист сумеет исполнить любую разновидность этого рода техники.

В этой связи становится понятным, почему Лист строил свои упражнения на простом, можно сказать, примитивном музыкальном материале. Он полагал, что чем проще этот материал, чем меньше он насыщен эмоциональным содержанием, тем легче сосредоточить свое

внимание на овладении "двигательным ключом". "Путь к сложному лежит через простое" — таков девиз Листа в технике упражнений.

Этим сказано многое, но еще далеко не все. Лишь тот может считаться обладателем фундаментальных формул, кто умеет объединять все части, все разрозненные движения в одно целое, кто умеет привести свою душу и свой слух в связь и согласование с телом, с пальцами. Лист (и это надо всегда помнить) был решительным противником механического, непродуманного заучивания внешних форм движения: он всячески избегал изолированных, неоправданно жестких движений и стремился к осознанию ритма не только в координации всех движений, но и в слиянии их с общим ритмом исполняемых произведений, технических эпизодов и т. п. Он был убежден, что чувство ритма, то есть ощущение соотношения всех элементов исполнения, подлежит воспитанию и развитию, и именно для этой цели предназначал свои фундаментальные формулы. Естественно, что он умел включать в сферу своего внимания почти одновременно многие вещи. Ведь он овладевал заранее не только определенными последованиями, пассажами, но и определенными нюансами, он овладевал их ритмом, всей совокупностью и последовательностью выразительных средств. В любой области он хотел быть "подготовленным ко всякого рода случайностям..."; он не пропускал ничего, всё у него имело свой смысл, свое назначение, всё, подчиняясь разуму, проверялось разумом, все тщательно обдумывалось, углублялось и воплощалось в наиболее совершенных формах (ibid., L. XV, XXIV).

Трудно сказать, какого порядка придерживался он в своих занятиях. Во всяком случае, работа над фундаментальными формулами у него не строго соответствовала установленной им самим иерархии по степеням трудности. "Упражнения, — говорит он, — надо чередовать друг с другом; вообще лучше играть их в небольшом количестве, чем сразу много" (ibid., L. XVI). В этом, по-видимому, сказалось не только стремление к разнообразию, столь естественное для каждого пианиста, но и неустанное стремление к совершенствованию технического искусства. Если Лист не находил чего-либо сразу, он возвращался к старому. Никогда не удовлетворялся он достигнутым, никогда не переставал тянуться к лучшему: "Это не то", "этого я не уловил", — подобные фразы можно было всегда услышать от него. Идеал совершенства был всегда перед ним; к нему он неустанно стремился сам и заставлял стремиться других. "Он почти никогда не доволен, — говорит Буасье, — и десять раз заставляет вас начинать одно и то же место, пока вы не приблизитесь к его идеалу. В конце концов, он и сам нелегко удовлетворяет самого себя и часто встает из-за рояля как бы приведенный в отчаяние тем, что не может достичь своего идеала совершенства" (ibid.). И в этом нет никакого преувеличения. Лист действительно не довольствовался сомнительными достижениями, не останавливался на полдороге. "Bien ou rien" ["Хорошо или никак"] — так определял он свое отношение к делу. В сущности, он был самым добросовестным работником, какого только можно себе представить среди пианистов.

Вот, собственно говоря, всё, что возможно сказать о техническом искусстве Листа на основании имеющегося фактического материала. Попытка проникнуть еще глубже в существо его техники в лучшем случае привела бы к более или менее вероятным предположениям и догадкам. В этом убеждает опыт таких исследователей и педагогов, как Деппе, Брейтгаупт и Кларк, которые под флагом "откровения" Листа создавали свои собственные теории фортепианной игры.

В самом деле, почти каждый создатель "естественной техники игры на фортепиано" считал своим долгом отметить, что он якобы теоретически обобщил и систематизировал то, что практически осуществил Лист.

Так, Деппе и его последователи искренне думали, что им принадлежит честь приобщить широкую массу музыкантов к секрету листовской техники.

Брейтгаупт полагал, что его "естественная" теория фортепианной игры является расшифровкой технического искусства Листа, секрет которого, по его мнению, заключался в "способности большого, свободного, размашистого движения рукой из выпрямленного плеча, в окончательной подаче звука, благодаря полному применению естественно колеблющейся и свободно падающей массы, уверенном овладении и совершенном использовании вращения предплечья" (73, *34;* см. также 72, раздел, посв. Листу). «Листовская игра, — откровенно заявляет он, — была весовой игрой (Gewichtspiel), качанием и бросанием веса из ненапряженного плеча, что ничего общего не имело с „пальцами" (das nichts mit „Fingerei" zu tun hatte)» (ibid.).

Нет сомнения, что под маской листовского искусства здесь всплывает брейтгауптовская теория "естественной" игры.

Еще дальше в этом отношении пошел Кларк. Пытаясь разрешить сущность листовской техники, он написал специальную книгу с интригующим заглавием "Откровение Листа" ("Listzts Offenbarung"). По мере ознакомления с книгой читающего охватывает искреннее недоумение. Значительная часть книги изложена от лица самого Листа, причем ему приписаны такие мысли, о которых он сам вряд ли когда-либо имел представление. Подобная форма изложения, быть может, оправдываемая с художественной стороны, приносит немалый вред исследованию. Мысли же, которые Кларк приписывает Листу, настолько неясны, путанны и покрыты таким идеалистическим туманом, что начинаешь вообще сомневаться в ценности подобных "откровений".

Достаточно сослаться, например, на тезисное изложение пятой главы — "Виртуозность и бессмертие":

"Лист все глубже вводит ребенка в мистерию философии своей свободы в виртуозности, раскрывает ему глубины своей душевной тайны и сравнивает себя с Богом, так как он узнал, что он создает в своем музицировании живые формы и так как он в духе своего двигательного искусства передает существенным образом вечное слово Бога". Или главы второй: "Лист указывает ребенку индивидуализирующую духовную нить, проходящую сквозь всю философию и находящую свою высшую точку в учении Христа".

В самом тексте книги эта туманная мистика воспроизведена на расширенной основе. Через все главы проходит мысль, что в основе всего существующего (а следовательно, и техники Листа) лежит "Бог, мировое существо, слово". Техника Листа вытекает "из неисчерпаемого источника бесконечного существа духа". Кларк доходит до того, что называет "художественный метод" Листа "космологической механикой", в лице которой "откровение Листа дарит свету сокровища, имеющие неизмеримую практическую ценность" (101, *XIII*).

Метод Листа, по мнению Кларка, единственно истинный, ибо при помощи его "дух может привести душу и тело в связь и согласование и осуществить гармонию органической воли" (ibid., *240*).

Только "прикосновение к солнцу Листа снимает все оковы и дарует человеку абсолютную свободу, заключительное слово божественной культуры". Это "заключительное слово божественной культуры" (вернее, плод фантазии Кларка) у Листа якобы осуществляется способом "спирального вертения" ("Spiralwirbel"), который является единственно истинным способом в "пианистической механике" (ibid.).

Из приведенных высказываний Кларка достаточно ясно виден общий характер книги. Обильные ссылки на Шиллера ("Письма об эстетическом воспитании человека") и отдельные трезвые мысли никак не спасают ее. Порочность основной установки сводит к минимуму ценность этой книги как исследовательского труда. В самом деле, если Кларк ищет в религии и Боге опору для своих предположений, если он осмеливается серьезно уверять нас в том, что искусство Листа есть "слово Божье", то этим он лишь затемняет существо дела.

По иному пути пошли некоторые ученики Листа, в частности А. Гёллерих, А. Страдаль, Л. Раман, Б. Келлерман, А. Юхас и др., также пытавшиеся истолковать технические принципы листовского пианизма и разъяснить их всему миру. Они не стремились к созданию законченных теоретических систем фортепианной игры, а ставили своей целью приобщение широких масс музыкантов к исполнительскому искусству своего гениального учителя. Они строили свой анализ на вполне конкретных данных и действительно сумели выявить много интересного и ценного в наследии Листа[29].

Значительный интерес представляет и многолетняя работа Бузони над пианистическим наследием Листа, зафиксированная им большей частью в примечаниях к изданию "Хорошо темперированного клавира" И. С. Баха, в многочисленных транскрипциях и "Фортепианных упражнениях", а также в статьях, вошедших в сборник "О единстве музыки" (91, *147*)[30]. Хотя сам Бузони никогда не выдавал свои пианистические теории за листовские (он только с благодарностью и восхищением — см. примеч. 30 к главе 9 — говорил о необыкновенном искусстве Листа и указывал, что он конструировал свою технику из фактуры фортепианных произведений Листа), зависимость их от искусства Листа не подлежит сомнению. Достаточно сравнить исходные положения Бузони с воззрениями Листа, чтобы убедиться в этом обстоятельстве.

Лист

Из духа создается техника, а не из механики.

Хорошо организованная голова — залог успеха.

Упражняться — это значит анализировать, обдумывать и изучать: приходить к принципам.

Когда в пассаже встречается какая-либо трудность — мы анализируем ее.

Не от упражнения зависит техника, а от техники упражнения.

Все трудности в музыке, каковы бы они ни были, сводятся к известному числу пассажей, представляющих ключ ко всему.

Все возможные пассажи должны быть сведены к нескольким фундаментальным формулам, из которых вытекают все встречаемые технические комбинации.

Моя сорокалетняя возня с фортепиано наводит меня теперь на мысль не мучить понапрасну играющего и предоставить ему, при умеренной затрате сил, возможно больший звуковой и силовой эффект. И в этом отношении страсть моя к улучшению стала хроническим, не могущим быть исправленным злом.

Бузони

Техника лежит не только в пальцах и запястье или в силе и выдержке.

Более высокая техника локализована в мозгу; она составляется из геометрии, измерений дистанций и мудрого распорядка.

Технические достижения не что иное, как приспособление данных трудностей к собственным возможностям. То, что для этого требуются в меньшей степени физические упражнения, а в гораздо большей степени психически ясное представление о задаче, — истина, которая может быть ясна не каждому фортепианному педагогу, но которая известна каждому пианисту, достигшему своей цели путем самовоспитания и размышления.

Не путем многократного повторения трудностей, а путем осознания трудности технической проблемы может удаться ее разрешение.

Существуют артисты, которые изучают инструмент и музыкальный аппарат как одно целое, и артисты, которые овладевают отдельными пассажами и пьесами.

Для вторых — каждая пьеса представляет новую проблему, которую надо разрешать с самого начала; они принуждены к каждому замку конструировать новый ключ.

Первые — слесари, которые со связкой нескольких отмычек и ключей скоро овладевают секретом любого замка.

Изучая на протяжении всей своей жизни пианистические проблемы, издатель стремился упростить пианистическую технику и свести ее к самым необходимым движениям с минимальной затратой сил.

Я считаю дешевым и безответственным поступком выписывать технические комбинации, которые превышают инструментальные и физические возможности, и, таким образом, ставить учащемуся задачи, которые не могут быть преодолены[31].

Однако развитие основных пианистических положений приняло у Бузони иной характер, чем у Листа, и в целом та стройная система фортепианной техники, которую Бузони дал в своей редакции "Хорошо темперированного клавира" Баха и в "Фортепианных упражнениях", имеет безусловно ряд существенных отличий от технических принципов Листа.

Бузони более односторонне разрешил основные проблемы пианистического искусства. Так, например, он признал противоестественной "вокальную" трактовку фортепиано, провозгласил *non legato* основным видом туше, возражал против романтической мягкости, эластичности и свободы движений, возвел в абсолют "пятипальцевый комплекс", делил пассажи между двумя руками подчас без учета их музыкального и звукового характера, ввел особую техническую фразировку (часто в ущерб фразировке музыкальной) и т. п. Бузони также заметно видоизменил некоторые эстетические положения Листа, придав им несвойственный листовскому искусству характер.

В силу этого работа Бузони, являющаяся единственной в своем роде попыткой крупного пианиста-практика дать теоретическое обоснование своей технике, исходя из пианистических принципов Листа (и представляющая, с данной точки зрения, огромный интерес), не вскрывает до конца листовского пианизма, а подчас несколько уводит нас в сторону.

Техническое искусство Листа еще издавна являлось предметом вдумчивых наблюдений, разысканий и суждений русских музыкантов. И по тону, и по самому направлению своих выводов эти наблюдения и суждения глубоко поучительны: перед нами чуткая общественно-философская оценка ж и в о г о явления Листа со всеми его индивидуальными особенностями. Не будет преувеличением сказать, что Лист здесь представлен во всей своей многогранности. Высказываниями Балакирева, Бородина и Кюи, трудами Стасова, Серова, Асафьева и Яворского намечен путь не только к уяснению творчества великого венгерского художника, но и к постижению технических основ его пианизма.

Глава десятая

АСПЕКТЫ ПЕДАГОГИКИ

Известны слова, с которыми Лист уже на склоне лет обратился к своему ученику А. Гёллериху: "Хорошая вещь система, но я никогда не мог найти её". Вероятно, эти слова относятся не только к личной повседневной работе Листа, но и к его педагогическому труду, к работе с другими: несмотря на постоянное стремление к обобщению практических средств, Лист так и не создал какой-либо детально разработанной и четко сформулированной дидактической теории, системы обучения.

Однако из этого вовсе не следует, что Лист принадлежал к числу тех "бездумных" педагогов-практиков, которые пренебрежительно относились к осмыслению процесса преподавания. У него, несомненно, были свои твердые педагогические убеждения, принципы, которые взросли на почве богатейшего практического опыта, — не только исполнительского, но и педагогического.

С юных лет Лист был вынужден давать уроки игры на фортепиано, чтобы заработать себе и своей матери на хлеб насущный. И с тех пор он в большей или меньшей степени, с бóльшими или меньшими перерывами на протяжении всей своей многолетней жизни продолжал заниматься педагогикой. Разница заключалась лишь в том, что, создав себе после переезда в Веймар сносные материальные условия, Лист перестал брать с учеников деньги за уроки. Всю вторую половину жизни он учил бесплатно, отдавая всего себя целиком и ничего не требуя взамен.

Вначале педагогическая деятельность Листа протекала в Париже, где он давал уроки в богатых домах, затем — в Женеве, где он не только занимался с учениками частным образом, но и преподавал в незадолго до того открывшейся Женевской консерватории. Далее, после довольно большого перерыва, вызванного интенсивными концертными поездками по разным странам, — в Веймаре, где он, став придворным капельмейстером, прожил свыше десяти лет, с уходом же с поста придворного капельмейстера и оставлением Веймара — в Риме. Наконец, — в Будапеште — в основанной им же самим Музыкальной академии, и в том же Веймаре, куда Лист в последние годы жизни обычно приезжал на летние месяцы и куда к нему в это время стекались ученики буквально изо всех стран мира (так называемый второй веймарский период)[1].

Естественно, что Лист не мог пройти мимо вопросов фортепианной дидактики. Его стремление найти принципы, руководящие действиями пианиста, распространялись и на методы обучения.

Как работать с учениками? Как обучать игре на фортепиано? Как полнее и вернее раскрыть индивидуальную природу ученика? Как строить работу над музыкальным произведением? С чего начинать и чем кончать? Как согласовать общее и частное?

Все эти вопросы не раз вставали перед Листом, и он, не смущаясь препятствиями, пытался разрешить их с присущей ему интеллектуальной проницательностью и с поистине гениальной интуицией. В сущности, как это ни парадоксально, Лист, полагая, что он не имеет системы, делал всё в педагогике, следуя определенной системе. Только он рассматривал ее, скорее, как "рабочую систему", находящуюся в непрес-

танном преобразовании, как нечто живое и непрерывно изменяющееся, совершенствующееся в процессе занятий. Ему был важен не столько сам принцип, сколько применение его к многообразной музыкальной действительности. Своими, ставшими крылатыми словами, сказанными Гёллериху, он лишь подчеркивал всю трудность нахождения законченной и неизменной педагогической системы для живого исполнительского искусства, постоянно изменчивого, сложного и противоречивого, не укладывающегося в какие-либо рамки. Для Листа само искусство было важнее, чем система, в которую искусство надо было втиснуть. Раз и навсегда установленные правила были не для него. Больше того: существенным ему представлялось именно то, что вырывалось из-под власти системы, что в каждом отдельном случае предполагало новые комбинации старых законоположений.

И тем не менее у Листа была своя педагогическая система, в которой можно ясно выделить несколько основных аспектов.

Во-первых, всестороннее развитие образного мышления ученика и — соответственно — рельефности художественного выражения.

Во-вторых, наиболее полное раскрытие индивидуальных особенностей ученика, — при сохранении стилевых закономерностей исполняемых произведений.

В-третьих, выбор репертуара для работы с учеником.

В-четвертых, быстрое и художественно оправданное разучивание произведения.

В-пятых, овладение техническим мастерством.

И наконец, воспитание самоконтроля и внимания, читка нот с листа, достижение последовательности в работе — на уроке и дома.

Что касается развития образного мышления, то о нем достаточно подробно уже говорилось в главе, посвященной принципам интерпретации. Здесь остается лишь подчеркнуть, что в педагогической работе Лист применил свой принцип образности особенно широко, смело и убедительно.

В самом деле, во время занятий с учениками внимание его почти всегда было сконцентрировано на главном — на содержании музыки, идее произведения, которую он весомо и зримо преподносил ученикам и на которую постоянно направлял их разум и сердце. Второстепенные вещи его интересовали сравнительно мало; он словно скользил по ним, не останавливаясь подолгу на том, что имело подчиненный характер. Это качество его как педагога стало особенно заметным в более поздние годы. Почти все ученики, занимавшиеся у него в ту пору в Веймаре, — и среди них такие, как А. Гёллерих, А. Зилоти, А. Страдаль, И. Томан, Э. Фэй, — единодушно свидетельствуют о поразительном умении Листа-педагога проникать в самую сущность произведения, раскрывать всю глубину содержания, о его редкостном даре ощущения, даже п р е д о щ у щ е н и я внутреннего единства произведения. Прежде всего он стремился выявить основную мысль, и д е ю, которой подчинялось всё произведение в целом, вплоть до мельчайших деталей. Он умел одним словом навести ученика на цель, приблизить его к сердцевине замысла. "Лист, — записывает Э. Фэй, — представляет вам идею [произведения], и она быстро захватывает ваш ум и внедряется в него..." (143, *204*). Музыка для Листа была самым дорогим и священным делом. Он не признавал и не принимал от учеников поверхностного подхода к разучиваемому произведению, подхода разорванного, бессвязного, неглубокого, основанного только на случайных моментах, на пустой игре пианистических эффектов. Он не допускал никакого разрыва смысловой нити.

Но, быть может, самое характерное для Листа-педагога — это особое восприятие идеи произведения. Оно было далеко от какой-либо надуманности, умозрительности. Оно означало п о с т и ж е н и е основного художественного образа произведения, у г л у б л е н и е в его о с о б ы й мир, соприкосновение с его о с о б ы м настроением, иначе говоря, вхождение в образ, в о о б р а ж е н и е. "Музыка для него, — сообщает Э. Фэй, — настолько реальна, настолько видима, что он моментально находит символ в материальном мире для выражения своей идеи" (ibid.).

Поэтической образностью был проникнут весь его конкретный показ на уроках — игра, мимика лица, словесные ремарки, аналогии из области литературы и

живописи. Частично речь об этом уже шла выше (в главе 8), где указывалось, что Лист охотно читал на уроках целые отрывки из сочинений своих любимых писателей: в молодости это были Шатобриан, Гюго, Байрон, Данте; в зрелые годы — Гёте, Шиллер. Причем он не просто сопоставлял образы художественной литературы с образами музыки, а вел учеников к пониманию одной через другую[2].

Даже для изучения того или иного технического приема Лист предпочитал прибегать к образным сравнениям. Э. Фэй вспоминает, как однажды, когда она, играя Листу, применяла слишком много движений, тот не без иронии заметил: "Держите ваши руки спокойно, фрейлейн, не делайте омлета" ("don't make omelette"). И Э. Фэй добавляет: "Я не могла не рассмеяться. Это было очень метко" (143, *204*). Она же рассказывает о том, как образно показывал Лист исполнение трудных в техническом отношении пассажей. «Это было, когда фрейлейн Реммерт играла ему его *Es-dur*'ный концерт. В комнате стояло два больших рояля; она сидела за одним, а он за другим, аккомпанируя и импровизируя, когда ему хотелось. Наконец они дошли до места, где был ряд пассажей, начинающихся обеими руками посредине клавиатуры, а затем расходящихся до ее краев и заканчивающихся каждый раз коротким, резким аккордом. „Выбрасывайте всё в окно" („Alles zum Fenster hinauswerfen"), — сказал он мягко, спокойно, каждый раз ударяя аккорд с такой силой, словно он отрубал всё и сбрасывал с таким наслаждением, что хотелось принять участие в этом всеобщем разрушении» (ibid., *221*). Особенно поразила Э. Фэй та сдержанная сила, которая исходила при этом от Листа, его поистине удивительное самообладание. «Я никогда не забуду его взгляда, — пишет Э. Фэй, — когда он так лениво предложил „выбросить все в окно". Это напомнило мне выражение большого полосатого кота, который сидит и мурлычет, моргая глазами, и как будто наполовину дремлет, и вдруг! — вытягивает вперед обе лапы, и горе тому, до чего он может дотянуться! Секрет самого большого очарования Листа, быть может, и заключается в конечном счете в этой огромной, глубокой и дикой образной силе, которой он обладает наряду с величайшим умением владеть собой» (ibid., *222*).

Можно также напомнить известное объяснение Листа — как нужно брать раздельно (*staccato*) аккорды, идущие один после другого, с помощью расчленения слова "бра-во". «На днях, — свидетельствует та же Э. Фэй, — фрейлейн Гауль играла Листу что-то, и там было два пассажа, и после каждого из них два аккорда *staccato*. Она великолепно сыграла пассажи и сразу же взяла аккорды. „Нет, нет, — возразил Лист, — после пассажа вы должны подождать чуть-чуть, прежде чем брать аккорды, как будто вы сами восхищены своим исполнением. Вы должны остановиться, как будто хотите сказать: *Как хорошо я сыграла*". Затем он сел и сыграл пассаж сам, подождал секунду и взял эти два аккорда, говоря при этом „бра-во", а потом сыграл пассаж снова, взял другой аккорд и снова сказал: „бра-во". Казалось, будто рояль сам тихо ему аккомпанировал! Вот так он все играет и показывает. И кажется, что рояль разговаривает человеческим языком» (ibid., *208—209*).

Или же сослаться на одно из его определений бурного *forte:* "Здесь рушатся с треском деревья" (ibid., *221*). Или припомнить одно чрезвычайно меткое замечание Листа, сделанное им как-то Александру Зилоти по поводу исполнения первых тактов баллады *As-dur* Шопена. «Я сел играть, — рассказывает Зилоти о своем уроке у Листа, — сыграл два такта баллады. Лист меня останавливает: „Нет, вы на первой ноте не берите *сидячих ванн*", — и показал, как я на *mi бемоль* делаю большой акцент» (621, *47—48*).

Или, наконец, вспомнить отдельные указания Листа к исполнению собственных произведений, сделанные им в разное время и зафиксированные его учениками. Например, соната *h-moll* (главная партия): "Почему я должен показывать вам свои страдания? Я несу их в своей душе и гордо скрываю от вас..." (запись А. Страдаля); соната *h-moll* (заключение): "Тема проходит в отдалении как загробное звучание, на фоне которого проясняющиеся гармонии устремляются вверх" (запись А. Страдаля); "Погребальное шествие": "Аккорд (после нарастания) звучит подобно внезапному вскрику" (запись Л. Раман); "Колыбельная": "Трель раство-

ряется в каденции *non troppo presto* как в дымовой завесе"; "пассажи *pianissimo* исполняются беззвучно и тенеобразно"; "сумерки расходятся" (запись Л. Раман; см. 293).

Не ясно ли, что Лист даже в мельчайших деталях стремился к образному восприятию и объяснению. Его педагогическим девизом было: сперва живо и глубоко чувствовать то, что играешь, а затем стремиться выразить то, что чувствуешь. Постижение образа, о б р а з н о й ф о р м ы составляло исходную точку в его работе с учениками.

Далее внимание Листа было постоянно обращено на развитие у учеников творческого воссоздания музыкального образа. Лист ясно сознавал, что постижение образа вовсе еще не означает успеха в его передаче, воспроизведении. Можно хорошо чувствовать, но не уметь выразить то, что чувствуешь. Многое зависит еще от активного динамического перехода к воссозданию, от творческого горения, вдохновения, от в о л и к выражению, которые в конечном счете определяются индивидуальными особенностями ученика. Но что такое индивидуальность ученика? Это его личность, его природа, его эмоциональная и интеллектуальная сущность. Вот почему в своей педагогической работе Лист уделял столь большое внимание общему развитию ученика. Он считал необходимым, чтобы работа над собой, над своей художественной природой предшествовала работе над музыкальным произведением. С этого он начинал сам, этому обучал своих учеников, даже самых блистательных и талантливых.

Его основное требование в области художественного воспитания, — "для того, чтобы стать настоящим музыкантом, нужно быть значительным человеком", — ясно формулирует и задачу целостного всеобъемлющего воспитания исполнителя. Чтобы почувствовать и воспроизвести великое, надо в какой-то мере и самому быть великим. Чтобы сказать в игре нечто новое, оригинальное, нужно самому быть оригинальным. Иного пути нет.

Итак, основа основ педагогики Листа — это развитие индивидуальности ученика. Лист не только сам был самобытен, оригинален, но и побуждал своих учеников идти по нехоженым дорогам. Он учил не подражать, а быть самим собой, в е р и т ь в и с к у с с т в о и в с в о и с и л ы. По свидетельству А. Страдаля, "...если листовское искусство и не могло быть целиком и полностью воспринято учеником, то оно во всяком случае содействовало тому, что некоторые ученики на основе его учения стали подходить к искусству с глубокой верой и серьезностью; под влиянием его игры и художественного миросозерцания они становились и н д и в и д у а л ь н о с т я м и..." (437, *165*). Вместе с тем Лист учил сохранять естественность, непосредственность выражения, быть верным свободному, непринужденному течению музыки.

Раскрытие индивидуальности ученика шло у него нога в ногу с овладением выразительностью, основанной на "полной совершенной естественности" (62, L. VIII). Можно сказать, что Лист оставлял в учениках своих н е з р и м ы й с л е д: он помогал им обрести себя, н а в о д и л их на цель; это то, к чему в идеале должен стремиться каждый педагог.

Конечно, дело не только в общем развитии ученика, в обогащении его духовной жизни, в расширении его умственного кругозора. Важно еще и само практическое познание жизни — мира и людей. Все разговоры об исполнительском мастерстве вне накопления жизненного опыта Лист, как мы знаем, считал несостоятельными. Искусство надо выстрадать — таково было его глубочайшее убеждение. Тогда, по его мнению, не будет противоречий между постижением и воспроизведением, между замыслом и воплощением, между словом и делом. Тогда ученик сможет преодолеть любые препятствия. "Вегетарианское" воспитание, воспитание, оторванное от жизни, приводит к отсутствию стойкости.

Но, однако, раскрытие индивидуальной природы ученика невозможно без постоянного стремления к новому. Ибо каждый ученик представляет собой нечто особое, непохожее на другое. Для Листа талант — это способность к новизне. Талантлив тот, кто способен сказать н о в о е слово, с в о е слово, кому дано уловить, хотя бы немного, биение жизни.

Лист понимал, быть может лучше, чем кто-либо другой, что мыслей у каждого ученика, имеющего голову на плечах, вполне достаточно, чтобы проявить их на деле. Но, к сожалению, далеко не каждый умеет взвешивать достоинства своих мыслей и использовать их в должной мере. Трудность педагога состоит в том, чтобы подметить в ученике г л а в н у ю, присущую т о л ь к о е м у возможность, выбрать ее одну из многих возможностей и тем самым помочь ученику использовать ее в процессе работы. Семена еще не есть плод. Их надо не только посадить в землю, но и взрастить и предостеречь плод от порчи.

По мнению Листа, не раз высказанному им и устно и письменно, люди ярко одаренные нуждаются в воспитании подобного рода никак не меньше, чем люди средних музыкальных способностей. Ибо чем больше надел, тем больше труда и времени следует отдавать на его обработку и тем тяжелее его обрабатывать. Чем богаче почва, тем больше на ней произрастет растений и трав, а среди них — такая возможность не исключена — и сорняков.

Разумеется, Лист побуждал учеников изменять свою манеру игры применительно к характеру той или иной пьесы, к ее стилю. Он напоминал о необходимости чувствовать своеобразие каждого композитора, каждого произведения, начиная от замысла и кончая мельчайшими деталями, штрихами. Всё, в большей или меньшей степени, должно служить выявлению этого стилевого своеобразия. Баха надлежит играть иначе, чем Бетховена, а Бетховена иначе, чем Шопена, Шопена же иначе, чем самого Листа. Ошибочно исполнять в пастельных тонах пьесу, написанную масляными красками, и наоборот. В сущности, хороший пианист должен, подобно Протею, менять свою личину, сочетая в себе столько индивидуальностей, сколько композиторов и произведений он играет. И в этом смысле он должен быть многогранным, всеядным. Но вместе с тем — это Лист настойчиво подчеркивал — надо сохранять с о б с т в е н н у ю индивидуальность: меняясь, надо уметь оставаться самим собой. Это означает, что, при всех изменениях и приспособлениях к характеру и стилю исполняемого, Лист призывал по мере возможности оберегать свою индивидуальность, и не только оберегать, но и выявлять ее. В известном смысле одно для него было неотделимо от другого. Быть иным и быть самим собой — вещи нерасторжимые. Всё надо строить на фундаменте собственной индивидуальности: она — душа исполнения, ее жизненная сила.

Вообще то, что ученик воспринимает извне, в том числе и от учителей, не должно вредить его природе. Надо умело впитывать в себя как губка все необходимое, не нанося при этом ущерба своему "я". И конечно, надо уметь индивидуально воспитывать ученика, не стричь всех под одну гребенку, исходить из внутреннего мира ученика, одним словом — находить приемы и средства, которые позволили бы ученику расти "из самого себя".

Каковы были действия и рекомендации Листа, связанные с выбором репертуара для учеников? Об этом труднее судить, так как чаще всего, особенно в зрелые и поздние годы, ученики, приезжавшие к Листу, были настолько подвинуты, что не нуждались в репертуарной опеке[3]. Но основная педагогическая тенденция Листа вполне ясна и в этой области.

Прежде всего он стремился дать каждому ученику то, что было необходимо его индивидуальности. Причем он не считал нужным навязывать ему какое-либо произведение, а, заметив с первых же уроков направленность ученика, предоставлял последнему известную свободу выбора. Основой, по мнению Листа, должно быть изучение шедевров фортепианной литературы. Они должны стать путеводной звездой для каждого молодого пианиста.

Не одобрял также Лист мелочного доучивания, неоправданно длительной работы над одним или двумя-тремя произведениями. Он считал, что гораздо полезнее пройти более или менее основательно ряд различных по стилю и характеру произведений, чем топтаться на одном месте в узком кругу одних и тех же пьес. Больше того: ему представлялось, что порой "достаточно уловить общий характер произведения", что вовсе не обязательно в с е играемые произведения доводить до совершенства. Зато, по его мнению, "следует, с одной стороны, работать над техникой, а с другой сторо-

ны, побольше читать с листа" (62, L. XV), то есть музицировать, активно познавать музыку и наслаждаться ею.

Весьма симптоматично, что проблема репертуара была у Листа-педагога теснейшим образом связана с проблемой музицирования. Листа всегда заботило не только развитие и пополнение профессиональных качеств ученика, но и его собственно музыкальное развитие.

Многие уроки Листа даже в молодые годы были посвящены ознакомлению с музыкальными произведениями (см. 62, L. IX, X, XII, XIII, XXIV, XXVIII). Еще больше музицировал Лист с учениками на различных домашних вечерах. Причем помимо фортепианных произведений здесь звучали отрывки из опер, симфоний, кантат, романсы и песни. Нередко играл Лист с учениками в четыре руки на одном или двух роялях: он считал ансамблевую игру важным элементом музыкального воспитания. Подобного рода музицирование сочеталось у Листа с интереснейшими разъяснениями сыгранной или еще не сыгранной музыки: Лист любил беседовать с учениками и словами вызывать у них стремление к творческому акту.

Далее, возвращаясь к проблеме репертуара, следует упомянуть, что Лист считал необходимым органично сочетать в программах учеников этюды и полифонические произведения с произведениями разных стилей — классического и романтического. Из этюдов он охотно рекомендовал — особенно в молодые годы — этюды Бертини, Мошелеса, Кесслера, Клементи (Gradus ad Parnassum), Алькана, Шопена, Калькбреннера, Майера, Циммермана... Из полифонических пьес — сюиты Баха и Генделя, прелюдии и фуги Баха. Последние он особенно высоко ценил как высшую школу многоголосного пения, многоголосной оркестровой игры на фортепиано и рекомендовал ученикам при изучении фуг быть внимательным не только к голосу, ведущему тему, но и ко всем другим голосам, к их сочетанию, сплетению, переплетению. Фуги Баха были для него в музыке тем же, чем готика в архитектуре. "Все эти голоса, — пояснял он, — которые возникают, сталкиваются, сходятся, перекрещиваются, сливаются и составляют вместе с тем стройное целое, подобны тонким и чудесным зубчатым башенкам, образующим столь великолепные соборы. В фугах все голоса должны быть показаны, прочувствованы, ясно сыграны; одно удовольствие слышать их и следить за ними" (ibid., L. VII).

Особенно подчеркивал Лист важность строго размеренного, сдержанного, благородного исполнения фуг: "Фуги, — говорил он, — выражают стройность, гармоничность, нечто величественное, благородное, размеренное, огромное; всё это надобно передать в музыке. Играть их надо точно, с оттенками, выразительно, но сохраняя их строгость и благородство. Это поют почтенные монахи; они могут, правда, испытывать движение страстей, но скрывают их..." (ibid.).

Первостепенное значение придавал Лист изучению сонат Бетховена, которые, наряду с "Хорошо темперированным клавиром" Баха, считал "настольной книгой" каждого пианиста. О том, что представляет собой тот или другой пианист, Лист судил прежде всего по тому, как этот пианист исполняет Бетховена. Характерно, что хотя сам Лист играл все сонаты Бетховена (как и все прелюдии и фуги Баха) наизусть и носил их, по собственному признанию, постоянно в своем сердце, он показывал их ученикам, как правило, по нотам (см. 143, *128*). Он был полон благоговения перед бетховенскими сонатами и текст их изучал скрупулезно, пользуясь в работе чаще всего оригинальными изданиями. В поздние годы он всегда имел под руками редакцию Бюлова, которую высоко ценил и которая, несомненно, содержала в себе многие из его педагогических мыслей (вспомним, что Бюлов даже посвятил свою редакцию сонат Бетховена Листу, причем отметил, что она является "плодом обучения" у Листа).

Затем в поле зрения Листа-педагога постоянно были сонаты Вебера и Шуберта, которые он великолепно показывал ученикам, предлагая им свои собственные варианты.

И наконец, он всеми силами насыщал репертуар учеников современными произведениями. Сначала это были сочинения Шопена и Шумана, затем — сочинения Сен-Санса, Грига и молодой русской школы. Из сочинений русских композиторов он

особенно любил проходить с учениками "Исламея" Балакирева; ноты "Исламея" в последние годы жизни у него постоянно лежали на рояле. В репертуар учеников, естественно, входили также и собственные сочинения Листа, в том числе концерты, этюды, соната *h-moll,* различные пьесы из фортепианных циклов, оперные фантазии, транскрипции песен.

Как проводил Лист свои занятия с учениками? Какова была методика этих занятий? Ответить на поставленные вопросы еще труднее, чем на предыдущие, быть может, даже в чем-то невозможно. Ибо у Листа все совершалось по-разному, в ярко выраженной индивидуальной манере. У него не было строго определенного, заранее установленного плана, хотя бы такого, какой был принят большинством педагогов его времени: сначала — игра гамм и упражнений, затем — работа над этюдами и полифонией и в заключение — над различными пьесами. Все это представлялось ему схоластическим, надуманным, механичным, отдающим ремеслом. Лист, в сущности, строил свои занятия с учениками импровизационно, свободно: иногда начинал их с общих замечаний, иногда сразу же с конкретного показа, а иногда, что бывало чаще, с прослушивания произведений. Порой, особенно в молодые годы, бывали уроки, целиком отданные технической работе, порой художественной стороне исполнения в самом широком смысле слова. Но даже в тех случаях, когда Лист имел дело с простейшими техническими упражнениями, он никогда не шел по чисто механическому пути; всё у него так или иначе связывалось с музыкальными побуждениями, слуховыми факторами.

Большую роль в процессе занятий у Листа подчас приобретали намеки, едва уловимые жесты, тонкая мимика лица. Бывали уроки, когда Лист почти ничего не говорил: все, что он хотел сказать, он передавал особыми, лишь ему одному свойственными средствами, скорее наводя ученика на мысль, помогая рождаться мысли, чем диктуя ее. "Он, — вспоминает Зилоти, — обыкновенно сидел рядом с вами, либо стоял против вас, и все оттенки, которые хотел указать, — он изображал на своем лице... ту фразировку, которую я читал по выражению его лица, — ни один человек в мире не мог показать. Если ученик понимал эти оттенки, — тем лучше для ученика, не понимал, — тем хуже для него. Лист мне говорил, что тому, кто его сразу не понимает, он ничего объяснить не может" (621, *49*).

В молодые годы Лист часто играл ученикам пьесы целиком, причем показ этот был на редкость рельефным и убедительным. Смотри, например, у Буасье: "Показ его был очень интересным, очень наглядным и весьма поучительным" (62, L. XIII). В поздние годы он, напротив, прибегал к этому приему сравнительно редко, предпочитая показывать пьесу по кускам. Смотри у Зилоти: "Он обыкновенно садился и показывал какое-нибудь место, да и то только некоторым ученикам..." (621, *55*).

Не всегда ему удавалось найти сразу удовлетворяющее его художественное решение. Тогда он искал сам и вовлекал в свои поиски учеников. "Вот это хорошо, это так, я доволен", — говорил он, когда достигал желаемого результата. "А это совсем не то", — говорил он без всякого стеснения в обратном случае (см. 62, L. XXII)[4].

Не всегда ему также удавалось избежать случайных ошибок во время показа. Иногда даже он брал не те ноты, которые значились в тексте произведения. Но это его, как свидетельствуют ученики, смущало мало. Напротив, он получал от этого известное удовольствие. Ибо главное внимание его было обращено не на совершенную ошибку (от этого, говорил он, никто не застрахован), а на то, чтобы исправить ошибку и с честью выйти из создавшегося положения. "Я, — свидетельствует Э. Фэй, — никогда не видела ничего более умного, чем то, когда Лист ошибался... Вместо того чтобы дать другим возможность сказать, к а к он ошибся, он показывал другим, к а к нужно творчески преодолевать ошибку" (143, *221—222*).

В процессе занятий Лист редко раздражался, еще реже — бранился. Но это не значит, что он был равнодушен к игре и успехам учеников или же кривил душой в своих оценках. «У него было, — свидетельствует Зилоти, — одно любимое выражение: „gut" [„хорошо"]. Но это „gut" он иногда произносил с таким оттенком, что ничего обиднее нельзя было сказать» (621, *49*).

Лист крайне не любил, когда к нему обращались ученики с рекомендательными письмами от высокопоставленных лиц. Для него прежде всего было важно то, что́ представляет собой ученик сам по себе, а не то, какими связями он обладает в высшем свете. «Помню, — рассказывает Зилоти, — как на один из уроков пришел молодой человек, с иголочки одетый, в шикарном сюртуке. Лист взглянул на костюм, поморщился и говорит: „Вы откуда?" — „Я, *Meister,* хотел бы у вас заниматься и имею письмо от королевы Голландской". Лист нахмурил брови, положил письмо, не читая, в боковой карман и сказал: „Вы поиграйте сначала, а потом мы посмотрим и письмо". Я уже заметил по лицу Листа, что он, так сказать, „закусил удила". Прослушав же этого молодого человека, Лист сказал: „Вот вместо того чтобы заручаться письмами от королев, было бы полезнее хорошенько заниматься. Да и вообще вам у меня делать нечего, вы лучше ступайте к другому учителю или, еще лучше, в консерваторию... А вот письмо возьмите: оно вам пригодится, мне же оно не нужно"» (там же, *50—51*).

Как в годы молодости, так и в зрелый период Лист прежде всего стремился дать ученикам руководящую нить в их работе. Не выучить с ними две-три пьесы, а приобщить их к осмысленному художественному подходу, научить их самостоятельно думать, мыслить и работать. Так, показывая приемы игры *legato* или *non legato* в каком-либо произведении, он объяснял ученикам особенности игры *legato* или *non legato* вообще, раскрывал их общие закономерности (см. 62, L. VII). Или же, проходя полифоническое произведение (скажем, фугу), объяснял, какого порядка вообще следует придерживаться при разборе полифонического сочинения. Или же, работая над точным ритмическим воспроизведением того или иного ритма, говорил с учениками о самой природе музыкального ритма, его особенностях (ibid.). В его методике индивидуальное всегда сочеталось с общим.

С годами у Листа выработалась особая методическая форма урока, которую можно было бы назвать формой группового или коллективного урока. На занятиях, которые обычно — если судить по веймарской практике — происходили три раза в неделю (чаще всего по вторникам, четвергам и субботам, от 4 до 6 часов вечера), присутствовало до двадцати пяти, а иногда и более человек. Приходившие на урок молодые пианисты клали ноты всех подготовленных произведений на стол или на рояль, и Лист отбирал то, что ему хотелось слушать. В процессе занятий Лист давал указания, хвалил, порицал, внимательно вслушивался в игру других, играл сам. На некоторых же проблемах он останавливался специально, подробно объяснял то или иное произведение, вовлекая в разговор многих учеников.

Для всех присутствовавших на занятиях указания Листа и его показы за инструментом были на редкость плодотворны. Ученики быстро привыкали к обстановке, становились внимательными, наблюдательными, самокритичными и, главное, самостоятельными в работе. А Лист во время подобных уроков присматривался к ученикам, стремясь как можно быстрее разобраться в их душевных и физических особенностях, методах их работы, стиле жизни. Он использовал свой метод групповых занятий, чтобы познать и раскрыть положительные качества ученика, помочь ему утвердиться в собственных исканиях, намерениях. Если же Листу становилось ясно, что тот или иной ученик нуждается в индивидуальных занятиях, то такому ученику назначался отдельный урок, чаще всего в утренние часы. Так методика групповых занятий переплеталась у Листа с методикой индивидуальных уроков.

Продолжительность уроков Листа была весьма различной. Иногда она была совсем небольшой, иногда же выходила за пределы двух-трех часов. Всё складывалось индивидуально и во многом зависело от ученика, точнее — от степени художественной заинтересованности Листа.

Правда, у Листа был свой вполне определенный подход к изученным произведениям. Так, он рекомендовал ученикам начинать работу над произведением с ознакомления с ним в целом, с проигрывания его, после внимательного просмотра-прочтения глазами, по возможности в наилучшем виде. Это давало возможность ученику составить себе ясное представление о характере произведения, его содержании и форме

(напомним, что во времена Листа какие бы то ни было средства механической записи отсутствовали и путь первоначального проигрывания был единственным путем для ознакомления с произведением).

После такого предварительного проигрывания, развивающего, кстати, навыки чтения нот с листа, овладение которыми Лист считал чрезвычайно существенным для каждого пианиста, наступала первая стадия работы над произведением, — стадия последовательного разучивания произведения. Ее продолжительность, объем и характер зависели, естественно, от степени подвинутости и одаренности ученика.

Разумеется, у самого Листа элементы разучивания имели место и на этапе предварительного ознакомления с произведением. Как свидетельствует А. Буасье, Лист с самого начала "не проигрывает бездумно пьесу, которую хочет выучить, а вдумчиво исследует ее" (ibid.). Это "вдумчивое исследование" продолжается у него на расширенной основе и при дальнейшей работе над пьесой — как без инструмента (к чему Лист настойчиво рекомендовал время от времени прибегать), так и с инструментом.

Что касается приема работы без инструмента, то Лист, постоянно пользуясь им в собственной исполнительской практике (сперва музыка воображаемая, затем звучащая), рекомендовал его все же не всем ученикам. Он понимал, что далеко не каждому музыканту доступно предварять реальное звучание внутренним (беззвучным) прочтением нотной записи. К тому же он знал по личному опыту, что прочтение нотного текста и изучение его глазами, то есть постижение произведения до прикосновения к инструменту, несмотря на всю свою ценность, не может заменить собой конкретного реального звучания, не может создать полностью исполнительский замысел. Как часто противопоставляют эти два способа изучения произведения — без инструмента и с инструментом! И как напрасно! Ведь такое противопоставление явно надуманно и вредно. Тот, кто занимает среднюю позицию между этими двумя крайностями, тот, чье внимание и способности одинаково распределены между предварительной работой без инструмента и непосредственной работы за инструментом, всегда будет в выигрыше.

Трудно сказать, какого именно порядка рекомендовал придерживаться Лист, работая над произведением без инструмента. Мы не располагаем достаточными сведениями. Но все же можно думать, что этот порядок был таков: 1) беглое мысленное прочтение текста; 2) распознавание поэтического строя произведения (заглавие, литературная или живописная подоснова); 3) анализ строения произведения, определение наиболее трудных мест; 4) осознание гармонического скелета произведения, тональный план, кадансы; 5) повторное мысленное прочтение произведения целиком — с максимальным вниманием, — для более ясного осознания композиционного замысла и проверки первых впечатлений.

При работе за инструментом Лист считал необходимым быть особенно внимательным и сосредоточенным на отдельных элементах произведения. С этой целью он рекомендовал ученикам играть разучиваемую пьесу несколько раз в медленном темпе — с тщательным соблюдением всех особенностей фактуры и авторских указаний. Неоднократное медленное проигрывание Лист применял не случайно. Далеко не у каждого ученика внимание способно охватить сразу все элементы произведения. Порой приходится искусственно вычленять какой-либо элемент и на нем преимущественно сосредоточивать внимание. Одно дело — звуковысотная сторона текста, другое — ритмическая, третье — динамическая и агогическая. Вот почему Лист и рекомендовал ученикам — не всем, конечно, — медленное проигрывание произведения с концентрацией внимания поочередно на отдельных элементах — звуковысотности, ритме, динамике, агогике и т. д. Весь процесс разбора произведения распадался у него на пять последовательных стадий, предусматривающих самое внимательное изучение авторского текста: все было рационально продумано, расчленено, целенаправлено.

В первый раз он рекомендовал, как свидетельствует А. Буасье, "знакомиться со всеми нотами, чтобы исполнить их так, как они написаны, ничего не добавляя и не выпуская".

Во второй — выявлять все ритмические особенности, то есть со "скрупулезной точностью соблюдать ноты с точкой, четвертные паузы, длительности, не позволяя себе ни малейшего изменения".

В третий — следить за всеми динамическими изменениями, — "выполнять *forte, piano, crescendo, sforzando,* одним словом — все указанные оттенки, а также те, которые нужно добавить, ибо композиторы подчас небрежно их расставляют" (ibid.). При этой работе над динамической стороной исполнения у Листа немало времени уходило на обдумывание нюансов, на определение их соразмерности. "Он, — добавляет Буасье, — стремится наилучшим образом выразить эти оттенки, обдумывает, какова их мера, верны ли они, как воплотить их с помощью различного туше".

В четвертый раз — при медленном проигрывании — Лист советовал сосредоточить внимание на звуковой перспективе, на соотношении различных голосов, звуковых планов, мелодии и сопровождения. Та же Буасье записывает: "...Лист изучает бас и верхний голос, чтобы выявить мелодию в тех местах, где идут арпеджированные аккорды, что часто встречается в фугированных экзерсисах, а также в других местах... он хорошо выделяет мелодию и смягчает сопровождающие звуки". Самое большое внимание попутно уделяется аппликатуре, ее удобству и художественной (звуковой) целесообразности.

И наконец, "в пятый раз Лист занимается темпом пьесы, изменяет его в зависимости от смысла, ускоряет, замедляет его после вдумчивого размышления над тем, что выражает каждая фраза" (ibid.). (Заметим, что в классических произведениях, таких, например, как фуга, Лист не допускал изменений темпа; он прибегал к ним лишь там, где характер музыки это допускал: "Ничто не нарушало у него требований музыкального вкуса"; ibid.)

Только после того "как пьеса таким образом углубленно исследована", то есть после пятикратного предварительного изучения, глубокого и детального, Лист считал возможным переходить к последующей стадии работы: воплощению задуманного, техническому освоению и художественной отделке произведения, к поискам наилучшего варианта трактовки, закреплению найденного. Всякий преждевременный переход к иным методам работы, в частности к работе по кускам, он считал чреватым опасными последствиями, ведущим чаще всего к ремесленничеству и дилетантизму.

Лист предупреждал также, что концентрация внимания на одном из элементов музыкальной ткани вовсе не означает полного забвения и пренебрежения к другому, что речь идет лишь о распределении степени внимания и что все надо делать с величайшей тщательностью: "Это довольно долгая и трудная работа" (ibid.).

Но каким бы утомительным и трудным ни казалось первое постижение произведения, оно необходимо для тех, кто хочет стать художником-профессионалом. Не следует торопиться. Самое пристальное внимание, помимо основных элементов, — к внутренней структуре произведения, взаимосвязи отдельных частей и эпизодов, назначению и характеру каждой детали в системе целого. От точности прочтения текста только выигрывает красота исполнения, его выразительность и красочность. Мы не говорим уже о совершенстве, которое находится с этой точностью в непосредственной связи.

Неудивительно, что Лист приходил в негодование, если замечал, что ученик относится к разбору нотного текста небрежно, безответственно. Ему это представлялось чем-то кощунственным, нехудожественным, свидетельствующим о неуважении как к той музыке, которую ученик играет, так и лично к нему, Листу. "Я с вас денег не беру, — язвительно говорил он в таких случаях ученику, — да и никакими деньгами нельзя заплатить за то, что вы приходите стирать грязное белье! Я не прачка..." (см. 621, *49*).

Итак, первая стадия работы над произведением за инструментом (распадающаяся, как мы видели, на ряд последовательных этапов) была направлена у Листа на тщательное изучение всех содержащихся в нотном тексте элементов, то есть на возможно более полное постижение авторского текста (напомним еще фразу, сказанную А. Буасье о Листе: "Он все взвешивает, обдумывает, исследует, ничего не забыва-

ет, во всё вникает"; 62, L. XIV). Бережное отношение к тексту лежало в основе его педагогической работы. Это тем более примечательно, что сам Лист, как известно, допускал в своей исполнительской практике, особенно в молодые годы, и фактурные и интерпретационные изменения текста. И это наводит на мысль, что "вольности" Листа шли не от незнания текста и не от пренебрежения к нему, а, напротив, от углубленного изучения его, от стремления по-своему обогатить его, сделать более современным и броским. Да, в какой-то период жизни Лист позволял себе видоизменять текст. Разрешал он это делать — незачем скрывать — и своим ученикам. Но он всегда требовал о с м ы с л е н н о с т и вносимых изменений, не признавал поверхностного отношения к авторским намерениям.

Второй стадией работы над произведением за инструментом у Листа была стадия последовательного технического освоения материала, "отработка" отдельных элементов. Это вполне соответствовало его основной творческой установке: сперва замысел, общая идея, затем выполнение и частности. Сперва общая пропорция, затем распределение света и теней. Сперва грубое приближение к тому, что должно быть, затем более ясное и тонкое представление и, наконец, тщательная отделка деталей.

В процессе работы (во второй стадии) Лист рекомендовал применять различные методы и приемы, нахождение и "опробование" наиболее удобных комбинаций, использование разных темпов — от медленного к быстрому и обратно — и, наконец, штудирования произведения по кускам. Но всем этим приемам, в том числе и последнему, он не придавал такого решающего значения, которое придавали им многие пианисты-педагоги, скажем, Лешетицкий и его ученики.

Зато огромную роль, как известно, играла у Листа предварительная работа над определенными техническими формулами, служившими ему как бы своеобразными ключами-отмычками к самым различным стилям и произведениям. Лист был твердо убежден, что овладение этими формулами (он называл их "основными" или "фундаментальными" формулами, или еще "основными пассажами") не только вообще развивает пианиста, двигая его вперед в техническом отношении, но и помогает ему успешно справляться с теми или иными конкретными трудностями, встречающимися в произведении (см. главу 9). Быть может, Лист переоценивал значимость своих "фундаментальных" формул. Он, например, считал, что благодаря разумному использованию этих формул "в музыке в конце концов ничто не представляется трудным" (ibid., L. XVI). Но в одном он был прав. С помощью "фундаментальных" формул многие трудности действительно "снимались". Они либо заранее преодолевались в процессе предварительного изучения формул, либо разрешались непосредственно в процессе работы над произведением. Трудности, которые находились в фарватере уже познанной "фундаментальной" формулы, в сущности, переставали быть трудностями. Вот почему Лист был столь настойчив в своем требовании — изучать "фундаментальные" формулы в разных тональностях с применением принципа транспозиции. Таким путем увеличивалась эффективность "фундаментальных" формул. Ученик практически овладевал "всеми аккордами, модуляциями, гармоническими ходами" (ibid., L. XXIV; ср. также L. XXI). Ему открывался широкий доступ к художественно-выразительной стороне исполнения. А это представлялось Листу чрезвычайно важным. "Вы отлично понимаете, — говорил он ученикам, — что для того, чтобы выразить все, что чувствуешь, надо не иметь никаких помех, надо обладать столь развитыми и гибкими пальцами, содержащими такую гамму совершенно готовых оттенков, чтобы сердце смогло взволноваться и излиться, а пальцы никогда бы не были при этом препятствием" (ibid., L. XXV).

И действительно — что может быть более привлекательным для пианиста, чем почувствовать себя полным хозяином положения. Ведь привыкнув к различным комбинациям и овладев ими до конца, легко играешь самые сложные места, не затрачивая времени на штудирование отдельных трудных кусков произведения, словом — не ощущаешь никаких технических препятствий в воссоздании музыки. В этом смысле система "фундаментальных" формул, предложенная Листом, была крупным завоева-

нием методической мысли. Она означала решительный шаг вперед в пианистическом искусстве, так как позволяла свободно обращаться с техническим материалом.

Выше (см. главу 9) уже говорилось о том, что Лист разбивал все виды и формы фортепианной техники на четыре класса: 1) октавы и гаммы, 2) тремоло и трели, 3) двойные ноты (терции, сексты), 4) гаммы и арпеджио. Указывалось также, что подобная систематизация технических форм у Листа не была случайной, а определяла в известном смысле их иерархию по степени трудности. Но этот порядок технических форм Лист скорее устанавливал для самого себя (исходя из собственных потребностей и природных данных), чем для других. Было бы нелепо, например, думать, что Лист предлагал начинать учить маленьких детей, которые не могли еще брать октаву, с крупных форм техники — октав и аккордов. Или же подозревать Листа в том, что он недооценивал важности воспитания пальцев, развития их гибкости и независимости. Нет, предлагая такой порядок технической работы, Лист, разумеется, имел в виду уже подвинутых пианистов, обладающих известной подготовкой. Как и все остальные педагоги, Лист начальный этап обучения игре на фортепиано отводил в значительной мере постановке рук и пальцев, налаживанию их первых контактов с клавиатурой, развитию в них беглости и силы. Однако в самой этой постановке пальцев у него, несомненно, было нечто идущее от октавно-аккордовой техники (свободное падение руки и пальцев, естественность движений, четкость и т. д.). Лист хотел, чтобы живость и глубина первых испытываемых пианистом ощущений не была чужда (в зародыше, конечно) крупным техническим формам.

Все это было далеко не случайным. В годы молодости Листа пианисты занимались выработкой дисциплины пальцев куда больше, чем крупной техникой (вспомним хотя бы необъятный учебно-инструктивный "пальцевый" материал, порожденный Клементи и Черни). И Лист, совершивший подлинную революцию как раз в использовании крупных форм фортепианной техники, естественно хотел, чтобы эти формы были выдвинуты на первый план и оказались в центре внимания.

Иным может показаться странным, что Лист (пусть и исходя из собственных представлений и потребностей) считал октавно-аккордовую технику наиболее легким видом техники. Но разве, при всей парадоксальности этой мысли, он был так уж совсем неправ? Разве пальцевая техника в высоком понимании не является действительно труднейшей для подавляющего большинства пианистов? И разве не приходится почти каждому пианисту задумываться в первую голову именно над ее проблемами?

Точно так же нет ничего странного в том, что Лист не сохраняет установленного им иерархического порядка в технических формах (сперва крупные формы техники, затем — мелкие) в своих "Технических упражнениях", а начинает последние с упражнений для развития силы и независимости пальцев и — далее — с упражнений на всякого рода гаммообразные последовательности; октавные и аккордовые упражнения содержатся у него преимущественно в последних тетрадях. Выпуская в свет свои "Технические упражнения" в двенадцати тетрадях, Лист вовсе не располагал в них упражнения по степени трудности. Он лишь систематизировал их по определенным рубрикам, порой даже не предусматривавшим той последовательности в технической работе, которой он обычно считал необходимым придерживаться.

Да и не в этом заключалось главное новшество технической системы Листа. Оно прежде всего сводилось к столь характерному для Листа методу восхождения к первопричине. С каким бы классом техники ни имел дело Лист, он постоянно переходит от частных случаев к общим принципам, причем направляет внимание ученика все дальше и глубже, к еще более общим принципам. Он не успокаивается до тех пор, пока не доходит до самых первичных форм движения, которые лежат в основе тех или иных "фундаментальных" формул. Он побуждает ученика во всем доискиваться до сути; "надо иметь, — говорит он, — правильные, здравые и точные понятия" (ibid., L. XVI).

Такой подход к технической проблеме требует глубокого прилежания, настойчивости, проницательности, постоянной самопроверки. Искать пути, ведущие к пианис-

тическому совершенству, нелегко. Еще труднее — овладеть этими путями. От пианиста требуются постоянные упражнения, концентрация внимания, полная сосредоточенность, и тот, кто этого страшится, никогда не выработает настоящего мастерства. Но то, что некоторым может показаться обременительным и трудным, ищущему и мыслящему пианисту представляется желанным: здесь находит он истинное удовлетворение.

К сожалению, мы не располагаем исчерпывающими данными о порядке упражнений, который предлагал Лист своим ученикам. "Технические упражнения", хотя и были систематизированы Листом строго определенным образом, не дают всё же, как мы видели, исчерпывающего ответа на этот вопрос. Записи учеников веймарского периода вообще не содержат каких-либо существенных указаний Листа по этому поводу. Правда, советы Листа в молодые годы в этой области были зафиксированы — с достаточной подробностью — А. Буасье. Но и они не имеют законченного вида и порой противоречат друг другу.

Так, в одном случае А. Буасье сообщает нам о следующих технических рекомендациях Листа, устанавливающих порядок упражнений: а) гаммы октавами (преимущественно энергичным *staccato*) — "с целью развить свободу, гибкость и силу"; б) аккорды, повторяющиеся на одних и тех же нотах, — "сильно ускоряя темп по мере всё большей гибкости движения и *fortissimo;* в) гаммы ломаными октавами, — начиная с *C-dur*'а, потом параллельный *a-moll,* затем *F-dur, d-moll* и т. д. (во всех этих упражнениях добиваться различной звучности — от легкого мягкого *piano* до мощного *forte;* ibid., L. VII). В другом случае: а) репетиционные октавы, — которые очень важны для развития гибкости и силы рук и которые "надо играть быстро и подолгу"; б) ломаные октавы, исполняемые подобным же образом; в) репетиционные аккорды; г) обычные гаммы простыми и ломаными октавами; д) трели поочередно всеми пальцами — при задержанных ("незанятые трелью пальцы выдерживаются на соседних клавишах") и незадержанных пальцах; е) отдельные повторяющиеся ноты — при задержанных пальцах "на соседних клавишах" (ibid., L. VIII). В третьем случае: а) простые и ломаные октавы во всех тональностях; б) упражнения на повторение одного и того же звука поочередно всеми пальцами, — держа незанятые пальцы на соседних клавишах; в) гаммы большим звуком и в быстром темпе (ibid., L. XV). И наконец, в четвертом случае: а) упражнения с задержанными пальцами (поставить пять пальцев на клавиши и ударять поочередно каждым из них, задерживая при этом остальные пальцы, — палец ставить не на кончик, а на подушечку); б) трели с задержанными пальцами; в) аккорды, повторяющиеся на одних и тех же звуках, — с помощью "вибрирующего" движения кисти; г) репетиционные октавы на одних и тех же нотах, — с помощью "гибкой и мягкой" кисти и пальцев, "бросаемых" на клавиши; д) гаммы простыми и ломаными октавами во всех тональностях, хроматические октавные гаммы, октавы по звукам трезвучий и секстаккордов; е) аккорды, играемые в виде арпеджио по всей клавиатуре, переходя из тональности в тональность (ibid., L. XVIII).

Сопоставляя эти технические рекомендации Листа друг с другом, мы сможем без особого труда установить, что в годы молодости Лист бесспорно отдавал предпочтение крупной технике. Лишь в одном случае из четырех он рекомендовал начинать с пальцевых упражнений (да и то с выдержанными звуками); во всех же остальных случаях — с октав или аккордов. Остается предположить, что в ту пору он либо сам имел явную склонность к формам крупной техники, считая их "знамением времени", либо его ученики плохо владели именно этими формами и нуждались в их изучении в первую очередь. Скорее всего и то и другое имело место.

Но из этого, повторяем, вовсе не следует, что Лист недооценивал мелкую пальцевую технику. Во всяком случае в тех же записях Буасье мы не раз встречаем ссылки на его рекомендации "играть как можно больше различных гамм — простых, в октаву, в терцию", или "штудировать арпеджио во всех видах и трели", или же "неукоснительно играть пальцевые упражнения" (ibid., L. XV). Да и его "Технические упражнения", увидевшие свет спустя почти полвека, отнюдь не ограничивались формами крупной техники. Добрую половину их занимают упражнения для развития силы и независимости пальцев, подготовительные упражнения к мажорным и минорным гаммам, всевозможные виды простых гамм, хроматические гаммы и последова-

ния, гаммы в противоположном движении, гаммы с попеременным чередованием рук, двойные терции, кварты, сексты и тому подобные вещи. Не приходится сомневаться в намерениях Листа — воздать должное и формам мелкой техники.

Представляют известный интерес отдельные замечания Листа, относящиеся к работе над техническими формулами различных классов.

Например, известная рекомендация Листа — разбить изучение октав на несколько этапов. Первый этап: игра октавных гамм с многократным — не менее, чем 12 раз — повторением каждой октавы на одном и том же месте, свободным и гибким движением запястья, во всех 24 тональностях, идя по кварто-квинтовому кругу и чередуя мажор с параллельным ему минором; сначала эти упражнения играются медленно (чтобы не терять ощущения удобства и свободы в руке), затем постепенно темп увеличивается, доходя до *Presto;* динамика все время меняется — от *piano* к *forte* и наоборот (точно таким же образом изучаются упражнения ломаными октавами и аккордами). Второй этап: игра октавных гамм без применения репетиций; каждая гамма повторяется многократно; темп и динамика меняются; сначала играются гаммы обычными октавами, затем ломаными. Третий этап: игра октав по ступеням арпеджированного трезвучия — сначала мажорного, затем одноименного минорного; изучение октав в данном случае строится не по квинтовому кругу, а в хроматическом порядке; квинтсекстаккорд с пропущенной терцией служит переходом к новой тональности; каждое последование повторяется дважды; аналогично изучаются ломаные октавы и аккорды.

(Существенно то, что Лист не ограничивает изучение октав указанными формулами; он предлагает еще ряд вариантов: октавы по ступеням хроматической гаммы, октавы по ступеням септаккордов — все, разумеется, с соответствующими модуляциями[5].)

Или настойчивое подчеркивание решающей роли кисти в октавной технике: играть октавы легким движением запястья, начиная с очень медленного темпа (с постоянным ощущением "удобности") и кончая быстрым ("пока темп не ускорится сам собой по мере приобретения все большей ловкости"; ibid., L. XXI); постоянно заботиться о ровности двух звуков в октавах, играть октавы гибкой кистью, мягко падающей, непринужденной рукой ("рука все время свободна, нельзя ни в малейшей степени напрягать ее или судорожно впиваться в рояль, чтобы достичь *forte*"; ibid.).

Или рекомендация Листа, относящаяся к изучению технических формул второго класса (тремоло и трели). Она также предусматривает разбивку упражнений на определенные этапы. Первый этап (подготовительного характера): повторение одного и того же звука одним и тем же пальцем; свободные от игры пальцы беззвучно (без нажима) прикасаются к соседним клавишам; наибольшее внимание уделяется четвертому ("самому неуклюжему") и пятому ("самому слабому по природе") пальцам (см. ibid.). Второй этап: исполнение трелей поочередно всеми пальцами; свободные от игры пальцы, так же как и в подготовительных упражнениях, располагаются на соседних клавишах, не нажимая их, а лишь прикасаясь к ним.

Или советы Листа, затрагивающие проблемы мелкой техники. Они охватывают как область предварительных упражнений, так и собственно игру гамм и арпеджио.

Предварительные упражнения: для пяти пальцев — исходная формула *c—d—e—f—g* и обратно — во всех тональностях и в хроматическом порядке; для пяти пальцев по схеме *c—d—e—f—g—f—e—d, c—d—e—f—a—g—f—e; d—e—f—g—a—g—f—e, d—e—f—g—h—a—g—f; e—f—g—a—h—a—g—f, e—f—g—a—c—h—a—g* и т. д.; для пяти пальцев — по тонам уменьшенного септаккорда с различными вариантами и в хроматическом порядке, например: *fis—a—c—dis—fis—dis—c—a, g—b—des—e—g—e—des—b, gis—h—d—f—gis—f—d—h;* или *fis—a—c—a—dis—c—fis—dis—c—dis—a—c, g—b—des—b—e—des—g—e—des—e—b—des;* или *fis—fis—a—fis—c—fis—dis—fis—c—fis—a—fis* и т. д.

Первое предварительное упражнение Лист, по свидетельству Буасье, считал основным, исходным для гаммообразных пассажей, своего рода ключом, открывающим все двери мелкой техники, унифицирующим силу и эластичность сильных и слабых пальцев. "Он хочет поэтому, — пишет Буасье, — чтобы с большой тщательностью работали над первым, третьим и пятым пальцами, которые являются главными пальцами, некоей опорой руки. При игре этого упражнения остальные пальцы являются лишь вспомогательными, хотя сила их удара должна быть той же, чтобы добиться тем самым большей ровности. Он четко снимает пальцы, давая звуку свободно прозвучать и не задерживая пальцев на клавиатуре" (ibid., L. XXIV)[6].

Гаммы: во всех видах и во всех тональностях, как в прямом, так и в противоположном движении рук; не давать играть "слишком рано", "преждевременно" (по мнению Листа, всегда есть опасность, что ученик приобретет неправильные навыки, если будет работать над гаммами, "прежде чем разовьет в пальцах силу"); играть сначала медленно и раздельно ("когда придет черед гаммам, не следует играть их быстро и связно, небольшим и задавленным звуком, ибо это ничего не дает"; ibid.).

Арпеджио: по всем мажорным и минорным трезвучиям, как в прямом, так и в противоположном движении.

Можно, наконец, вспомнить один практический совет Листа ученикам, относящийся к исполнению мелодических фигураций: "когда в фигурациях из разложенных аккордов ноты со штилем вверх образуют мелодию, надо их держать; когда же явной мелодии не образуется, надо снимать их, благодаря чему они звучат более ярко и блестяще" (ibid., L. XXIII).

Однако все эти частные рекомендации Листа становятся до конца ясными и приобретают полную значимость только в свете двух принципиальных требований, составляющих как бы квинтэссенцию его методики: "заниматься не машинально" и "не зажимать рук" (ibid., L. VII, XV)[7]. Как и во всем другом, Лист стремится прежде всего играть упражнения осмысленно, советует все "взвешивать и обдумывать", быть "физически свободным", "перемешать руку по клавиатуре естественно, не делая никаких судорожных движений" (ibid., L. IX, XXIII).

Дело не в количестве, а в качестве; лучше сыграть меньше, да хорошо, чем больше, да плохо: "лучше заняться немногими пассажами, чем проигрывать их сразу помногу" (ibid., L. XI)[8]. Надо заботиться о качестве звучаний, о выработке мягкого туше, точной артикуляции пальцев. Играть упражнения, игнорируя это, бесцельно, бесполезно.

В более поздние годы Лист, несомненно, был куда менее увлечен детализацией технических рекомендаций. Но это не значит, что он совсем не касался в занятиях с учениками вопросов пианистической техники. Так, по свидетельству Сабининой, он время от времени показывал ученикам новые приемы игры. Или же, "признавая неудобною общепринятую последовательность пальцев... указывал на выработанную им самим аппликатуру, например: трель большим и третьим пальцем, введение большого пальца на черные клавиши и т. д., чего прежде не допускалось" (772 а, 2, *517*). "Он даже, — продолжает Сабинина, — отмечал свою аппликатуру на целых трудных пассажах и т. д., но это он делал лишь в исключительных случаях" (772 б, 3, *273*). Стремился также Лист расширить свою техническую систему новыми формулами. Так, например, за год до смерти он, приветствуя появление методического труда Л. Раман "Основы техники фортепианной игры" и рекомендуя его для использования в фортепианных классах Венгерской музыкальной академии, особенно подчеркивал важность введения в пианистический обиход новых технических формул, в частности венгерской гаммы (с увеличенной квартой в минорных тональностях). Он также одобрительно отнесся к тому принципу аппликатуры, который ведет к наиболее простому "единому оформлению": "Этот принцип аппликатуры, — писал он Л. Раман, — я постоянно рекомендовал" (см. 153, *100*)[9].

Характерным для Листа является также диалектическое сочетание ровной игры и игры с динамическими нюансами. В начальной стадии Лист при игре упражнений безоговорочно требует добиваться "безупречной ровности звука". Все звуки, извлекаемые из инструмента, должны быть по возможности одинаковы — "без какой бы то ни было неровности в ритмическом и звуковом отношении". С этой целью, а также для того чтобы избежать напряженности, Лист рекомендует играть упражнения сперва медленно и ровно. В дальнейшем, напротив, Лист всемерно поощряет упражнения с определенными динамическими оттенками, от "мягкого, легкого, еле слышного *piano*" до "ослепительного *fortissimo*" и обратно. Мы можем даже говорить о том, что система "фундаментальных" формул у Листа предусматривала выработку целой шкалы динамических нюансов, вплоть до тончайших, еле уловимых звуковых градаций. Упражнения представали перед пианистом не в "сухом" черно-белом виде, а в различных динамико-красочных вариантах. Не было никакой механичности; все подчинялось требованиям звукового колорита (см. 62, L. XXIV)[10]. Инициатива, проявленная учениками в этом отношении, встречала со стороны Листа полное одобрение: "Изобретайте, если сможете, — говорил он им, — новые оттенки и комбинируйте их; таким образом, вы будете готовы ко всему. Если же вы прибавите к этому привычку

гармонизовать, разрабатывать модуляции или, вернее, варьировать ваши упражнения в различных тональностях, вы овладеете основными принципами искусства и будете ко всему подготовлены" (ibid., L. XXIV).

Типизация форм техники и сведение их к небольшому числу "фундаментальных формул", разумеется, была тесно связана у Листа с последующей индивидуализацией форм техники в зависимости от художественных стилевых задач. Было бы легкомысленно думать, что Лист учил своих учеников играть октавы в сочинениях Шопена так же, как в своих сочинениях, или же рекомендовал им исполнять пассажи Моцарта в духе пассажей Вебера. Он всегда учитывал стилистические особенности произведений и соответствующим образом видоизменял технические приемы. Но все же он считал необходимым прежде всего дать в руки ученика такую техническую систему, с помощью которой легче всего прийти к самому широкому кругу приемов и движений. Стиль — важная вещь, и зависимость технических приемов от него бесспорна. Однако нельзя обучать пианиста без определенного количества руководящих технических принципов, которые ученики должны познать и проверить на собственном опыте.

В работе с учениками Лист нередко прибегал и к принципу "технической группировки" или "технической фразировки" пассажей, а также к методу "технических" (или "фактурных") вариантов. Он пользовался этими приемами в педагогических занятиях еще в молодые годы, хотя и несколько однообразно (можно сослаться на свидетельство Буасье о том, что Лист любил в упражнениях удваивать фигурации, сочинять варианты — с целью сделать упражнения более полезными). Во второй половине жизни он расширил сферу приложения метода группировки и вариантов, и главное — стал применять его преимущественно с целью облегчения технических трудностей.

Однако как в отношении "технической группировки", так и в отношении "технических вариантов" Лист был далек от мысли придать им самодовлеющее значение, возвести их в некий абсолют. В первом случае он всегда советовал учитывать соотношение технической фразировки с фразировкой художественной (отмеченной автором с помощью лиг). Наиболее благоприятны, по его мнению, технические группировки, образованные в соответствии с интонационно-фразировочными группами, иными словами группировки, сходные с естественным членением фраз. Чем меньше разрыв между технической фразировкой и фразировкой художественной, тем больше эффект, достигаемый пианистом. Необходимо иметь ясное представление о мелодической структуре пассажа, о смене направлений и форм движений. Исполнение пассажа должно быть выразительным, художественно оправданным, а не порожденным виртуозно-техническими импульсами. Именно это имел в виду Лист, когда говорил ученикам: "Вы играете этот пассаж, то есть кажется, что вы хотите блеснуть". А надо, чтобы пассаж, при всем техническом совершенстве, был всегда "выразительным", служил "проводником чувств"; "...пассаж — всегда средство, а не цель" (ibid., L. XVIII, XI).

Во втором случае он предостерегал от излишнего увлечения составлением технических вариантов. "Варьирование" трудностей, встречающихся в произведении, должно определяться целесообразностью вариантов и, главное, их связью с системой "фундаментальных" формул. По существу, метод технических вариантов у Листа был во многом аналогичен методу "заготовок": он служил ему не только приемом, помогающим усвоить структуру рисунка и облегчить его выполнение, но и средством, умножающим технические ресурсы пианиста.

Свойственная Листу "комплексная" природа пианизма (см. главы 7 и 9) нашла отражение и в его занятиях с учениками. Причем она была теснейшим образом связана с разобранными выше техническими методами. Укажем, например, на использование Листом метода распределения пассажа по определенным тождественным комплексам-звеньям, — на определение трудностей внутри позиции, на приемы, связанные с переносом руки или сменой позиции и т. д. Как один вид техники влиял у Листа на другой, так и использованные им в педагогике технические методы находи-

лись во взаимодействии друг с другом. Это исключало какую-либо узость и односторонность в работе с учениками. К тому же Лист постоянно предупреждал их об опасности чрезмерного увлечения отдельной стороной техники, о возможности утраты "вкуса" к другим техническим формам.

Но, быть может, самое важное у Листа заключалось в том, что он вообще был далек в своем педагогическом труде от увлечения техникой как таковой за счет общехудожественного развития. Будь виртуозом, говорил он ученику, владей всеми формами техники, но, предаваясь технике, оставайся музыкантом. Всегда иди не от внешнего к внутреннему, а, наоборот, от внутреннего к внешнему. В этом свете его "фундаментальные" формулы приобретают совсем иное значение. Их основной смысл — в предварительной автоматизации движения, в овладении определенным типом движения, а стало быть, и в разгрузке сознания в процессе исполнения от технических забот, в сосредоточении внимания на художественных задачах. Мало владеть какими-то определенными формами движения и на этом успокоиться. Необходимо еще, овладев этими формами, направить их к художественной цели. Техника пианиста органично связана с творческими достижениями и по существу своему является творческой техникой.

Вот почему упреки в известном увлечении суховатыми техническими упражнениями, которые порой раздавались в адрес Листа (особенно молодого), явно несостоятельны. Дело не в том, что педагогическое искусство Листа опиралось в этом вопросе на опыт предшественников. Дело в том, что Лист понимал всю значимость тренировки и предварительной работы над "фундаментальными" формулами. Он сознавал, что, "сведя таким образом все трудности в большую классификацию, видишь их в целом, и они меньше смущают", что, "когда вы учите какую-нибудь пьесу, они уже заранее преодолены вами", что "новые комбинации встречаются редко, варианты в них столь незначительны, что не могут вызвать затруднения". Без такой работы (на определенном этапе, конечно) — учить не столько данное место, сколько формулы соответствующего класса — нельзя стать настоящим пианистом (ibid., L. XXI, XXVIII).

Преимущество системы "фундаментальных" формул заключается также в том, что, изучая эти формулы в различных тональностях, пианист, как уже указывалось выше, приучается транспонировать, гармонизировать, модулировать, получает возможность "познакомиться на практике со всеми аккордами, модуляциями, гармоническими ходами", короче говоря, приобретает практическое знакомство с гармонией (ibid., L. XXIV, XXI). И особенно в том, что работа над "фундаментальными" формулами способствует развитию навыков чтения нот с листа: "...приучив глаз и руку ко всевозможным комбинациям, воспроизводишь их с легкостью и не смущаясь ими" (ibid., L. XXI). Эти навыки Лист считал необходимым культивировать у учеников с самых ранних этапов обучения; хорошее беглое чтение нот с листа, по его мнению, раскрывает перед пианистом широкую перспективу и облегчает путь в искусстве. Его методика чтения нот с листа, помимо тщательного изучения "фундаментальных" формул и практического усвоения гармонии за инструментом, основывалась еще на воспитании в ученике особого чувства целостного восприятия музыки. Главное, пояснял он, сводится к тому, чтобы, читая ноты, смотреть вперед на несколько тактов, как бы охватывая музыку в целом. Вспомним, например, замечание Листа, зафиксированное А. Буасье: "Лист сказал, что, читая с листа, он смотрит всю строчку в целом, а ни в коем случае не такт за тактом" (ibid.). Или же свидетельство Э. Фэй, как-то переворачивавшей Листу ноты во время чтения им с листа нового произведения: "Великий Боже! — пишет Фэй. — Как он читает! Переворачивать ему трудно. Он смотрит всегда так далеко вперед и охватывает взглядом пять тактов, так что можно ошибиться, думая, что он хочет, чтобы вы уже перевернули лист: один раз я перевернула слишком поздно, в другой раз — слишком рано" (143, *223*)[11].

Все эти свойства говорят нам о том, что исключительное умение Листа читать ноты с листа коренилось не только в его природной одаренности, но и в определенном, строго рассчитанном методе, овладению которым он посвятил немало дней и

часов и который стремился по возможности раскрыть своим ученикам. Надо знать этот метод и не жалеть времени на его практическое освоение — таков решающий вывод Листа[12].

Разумеется, Лист требовал от учеников не только умения бегло играть с листа, но и умения быстро запоминать. Нельзя полностью овладеть нотным текстом, не запомнив твердо его; произведение, которое ученик играет, должно быть целиком у него "в голове". Вот почему так важна тренировка памяти; любые методы, включая метод слухового запоминания, направленный на постижение звуковых закономерностей, и метод логического продумывания (без инструмента), здесь будут вполне уместны. Уверенная игра на память — залог успеха.

При такой системе работы особую значимость, естественно, приобретало умение концентрировать свое внимание на изучаемом материале и контролировать свои действия. Крайне важно не проходить мимо отдельных деталей, подмечать в своей игре "самую незначительную неточность в соотношении звуков между собой" (62, L. XVI), не отвлекаться во время занятий. Правда, в молодые годы Лист занимал в этом вопросе противоречивую позицию, пожалуй, порожденную духом времени. С одной стороны, он выдвигает новый тезис — упражняться осмысленно, не машинально, с другой — повторяет рекомендации старых пианистических школ, в частности Калькбреннера, и даже советует, как уже говорилось выше, во время упражнений читать книгу, "чтобы не соскучиться" (ibid., L. VII, VIII, XVIII, XXI; ср. 235)[13]. Могут сказать, что особенного противоречия у Листа здесь нет, так как Лист-де рекомендует читать во время игры определенного типа упражнений, в частности во время игры простых пятипальцевых упражнений с многократным ударом пальца по одной и той же клавише. Но это по меньшей мере наивно, ибо как раз эти упражнения для выработки независимости и ровности пальцев и производные от них Лист считал особенно важными, "приводящими к наибольшему развитию аппарата" (62, L. XVIII). Простота их кажущаяся, и они требуют отнюдь не меньшей концентрации внимания, чем любое другое упражнение, состоящее из более разнообразных движений. Точно так же кажущейся является их "механичность". К тому же мы знаем, что в годы молодости сам Лист читал во время игры любых упражнений. Признания на этот счет содержатся не только в "Записках" А. Буасье, но и в письмах Листа к М. д'Агу, а также в разговорах его с различными людьми (108; 205; 363, I, *233—234*; ср. примеч. 19 к главе 9).

Итак, нет сомнения, что в молодые годы Лист, смело выдвинув новый тезис о сознательности процесса упражнений, в чем-то еще находился и в плену старых теорий. Лишь с годами он осознал всю значимость своего основного методического требования, представляющего собой огромный шаг вперед и открывающего новую страницу в технической работе пианиста.

Собственно говоря, истинное отношение Листа к проблеме техники в процессе занятий с учениками определяется его общеэстетическими воззрениями, и прежде всего отождествлением им понятия виртуозности с понятием интерпретации. Все должно быть одушевлено, проникнуто художественной выразительностью и поэтичностью; музыка — это "язык сердца, язык страстей". Пианистическая техника объединяется в одно одухотворенное целое, начиная с пальцев. Обособленное культивирование каких-то сторон техники может лишь погубить ученика. Лист здесь решительно возражает не только против "механичности" и "разорванности" в работе, но и против какой-либо нарочитости, вычурности.

Секрет хорошего исполнения в том, чтобы "выражать только то, что чувствуешь" (62, L. XV), "не стремиться показывать больше, чем чувствуешь", "выражать не больше, не меньше, чем это нужно" (ibid., L. XVIII), словом, руководствоваться во всем художественным вкусом, знать меру. Самое трудное, говорил Лист, это "найти подходящую интонацию и уметь быть простым... естественным" (ibid., L. XXIII). Отрыв технической работы от ясности, естественности и правдивости музыкального выражения никогда не должен иметь места. Поиски средств выразительности, кропотливое, "почти психологическое" изучение материала, тщательная работа над различными приемами туше стояли в центре его внимания (ibid., L. IX)[14]. Что бы Лист ни показы-

вал — большое или малое, — он всегда стремился исходить от музыки и приходить к музыке: "...он уяснял ученикам характер и передачу творений композиторов, указывал на их особенности и заслуги, причем требовал, чтобы избегали всякой однородности". "При своем широком кругозоре, — резюмирует Сабинина, — он даже в композициях или композиторах, кажущихся незначительными, замечал тот камушек, который они приносили на сооружение гиганта — музыки" (772 б, 3, *273*).

Не случайно Лист столь решительно возражает против какого бы то ни было догматизма в преподавании. Он постоянно требует от учеников, чтобы они всё воспринимали сознательно, пытливо искали сами и сами же находили искомое. Без такого активного сознательного приобретения знаний и навыков все усилия, по мнению Листа, не дадут результата, не приведут к успеху (см. 246, *123*). И что особенно важно, — только тогда развитие индивидуальных качеств ученика (а в этом, как мы знаем, Лист видел главную задачу педагога) получит надежный фундамент; станет до конца ясным и смысл изречения Листа: "Даже плохая оригинальная интерпретация лучше, чем хорошее подражание" (см. 439, *36*).

Разумеется, воспитание сознательности и активности, столь тесно связанное с раскрытием индивидуальных особенностей ученика, требует единства теории и практики в преподавании. Лист, еще со времен увлечения идеями сен-симонистов, не признавал никакого отрыва одного от другого. Всё делается для людей, для жизни и всё проверяется жизнью, практикой.

Сознательность в работе, по мнению Листа, нисколько не исключает увлеченности, порождающей хорошее исполнение. У одного ученика увлеченность эта может быть подобна медленному внутреннему горению, у другого — подобна взрыву. Но ни в одном, ни в другом случае она не противостоит интеллекту, разуму.

Как и во всем другом, Лист в своей работе с учениками решительно отвергал поспешность. Его метод преподавания скорее можно было бы охарактеризовать такими словами: "малое к малому", "зернышко к зернышку". Опасно, например, "стремиться пораньше и побыстрее покончить с упражнениями" (см. 62, L. XVI; ср. также гл. 9), не вдаваясь в их истинное назначение, — результат от их изучения тогда может получиться самый неожиданный, отрицательный. Еще опаснее форсировать работу над звуком, педализацией и тому подобными вещами. Во всем здесь надо быть столь же терпеливым, сколь и настойчивым. Нет конца совершенствованию. Работать над приобретением выразительных средств пианист должен всю свою жизнь.

Глава одиннадцатая

ЛИСТ В ИСПОЛНЕНИИ РУССКИХ И СОВЕТСКИХ ПИАНИСТОВ

Интерес к фортепианному творчеству Листа возник в России очень давно. В ту пору, когда в ряде стран о Листе почти не говорили как о композиторе, заслуживающем внимания, в России уже играли многие сочинения Листа. Так, во второй половине 30-х годов прошлого века с произведениями Листа на концертной эстраде выступают юный Антон Рубинштейн[1], Антон Герке и Мария Калерджи (Нессельроде). Именно с этих пианистов начинается длинная летопись жизни Листа в России, летопись, в которой нашло отражение немало художественных событий.

Исполнение произведений Листа (особенно транскрипций песен Шуберта) сразу же обнаружило поистине феноменальное артистическое дарование Ант. Рубинштейна. Словно свежее веяние пронеслось по музыкальному миру.

Непосредственное, нерастраченное чувство, образ, настроение соединили юного исполнителя и автора в одно неразрывное целое. Одухотворенность, мастерское вла-

дение инструментом, богатство и разнообразие нюансов, с которыми мог соперничать лишь один исполнитель — сам Лист, — все было поставлено на службу живому чувству. Некоторые транскрипции Листа (как, например, "Хвала слезам", "Серенада", "Баркарола", "Ave Maria", "Лесной царь") оставались в репертуаре Ант. Рубинштейна до конца его дней; великий русский пианист исполнял их всегда с захватывающей силой, художественным богатством и выразительностью. Особенно потрясало его исполнение "Лесного царя". Беспредельно вдохновенное, образное и совершенное, оно вошло в историю исполнительского искусства как один из непревзойденных шедевров.

Произведениям Листа Ант. Рубинштейн отвел значительное место и в своих знаменитых исторических концертах. Свыше половины программы пятого исторического концерта заняли листовские оригинальные сочинения и обработки. Наряду с указанными выше транскрипциями в этом концерте были исполнены: этюд *Des-dur*, "Вальс-каприс", "Утешения" (*Es-dur* и *Des-dur*), "Au bord d'une source", Венгерские рапсодии (№ 6 и 12), "Музыкальные вечера" Россини ("Прогулка в гондоле", "Венецианская регата", "Серенада", "Танец"), фантазия на темы из оперы "Роберт-Дьявол". О том, к а к играл Ант. Рубинштейн, лучше всего сказать словами современника: "Он исполнял вещи, часто всеми виртуозами играемые: но всегда выходило то же, да не то. Ни у кого не было той могучей, поэтичной, продуманной и прочувствованной концепции целого и того титанического воплощения ее в звуках, которые составляли отличительную и самую великую черту исполнительского гения Рубинштейна. Он на мелочи, на детальную обработку вообще мало обращал внимания; впереди всего стояла общая идея целого произведения; здесь весь он был гигант, размах, ширина, сила, страсть. Недаром Рубинштейна кто-то назвал Микеланджело фортепиано. Но это определение узко. Рядом с богатырским размахом у Рубинштейна стояла, сейчас же непосредственно и нимало ему не мешая, сама нежность, сама грация, изумительная тонкость и деликатность чувства, и эта нежность и тонкость никогда не опускались до уровня обыденной, низменной, ложной чувствительности и сентиментальности; на них всегда лежал отпечаток благородства, бодрости, здоровости" (712, *252—253*)[2].

И все же Лист не принадлежал к числу любимых композиторов Ант. Рубинштейна. Высказывания последнего в книге "Музыка и ее представители" не оставляют никаких сомнений на этот счет. Тем более показательно, что Ант. Рубинштейн отдавал Листу должное; ставя не раз произведения Листа в программы своих концертов (а строгость и разборчивость Ант. Рубинштейна в составлении концертных программ общеизвестны), великий пианист признавал тем самым огромное художественное значение Листа не только как пианиста, но и как фортепианного композитора.

Известный петербургский пианист и педагог Антон Герке, хотя и был воспитан в традициях долистовского пианизма, принадлежал к числу почитателей и неустанных пропагандистов творений Листа. В 1838 году он исполнил несколько оперных фантазий Листа, затем неоднократно играл многие его мелкие сочинения и транскрипции; наконец, в более поздние годы (1866) он впервые в России исполнил "Пляску смерти" (дирижировал Балакирев). Исполнение Герке отличалось точностью и элегантностью; в нем, быть может, не хватало глубины и величия, но зато оно всегда было определенно, ясно и прозрачно; оно словно говорило краткими, сжатыми, как математическое доказательство, фразами. Чуткий и восприимчивый ко всему новому, Герке постоянно обогащал свой репертуар и мастерство. По свидетельству Стасова, Герке следил за всем новым в музыкальном деле, и именно благодаря ему Стасов, одно время бравший уроки у Герке, "слышал и знал не только все новые фортепианные сочинения того времени, множество пьес и этюд[ов] Тальберга и Листа, но даже и Шопена, и Шумана" (816 б, 2, *375*).

Мария Нессельроде (по первому мужу Калерджи, по второму — Муханова) шла по тому же пути. Новое в музыкальном искусстве, в частности творчество Листа, встречало в ее лице убежденного, горячего поклонника и защитника. Вопреки проти-

водействию консервативных музыкальных кругов, она еще в ранней юности (30-е годы) выступала с произведениями Листа на концертной эстраде. Ее своеобразная, сдержанно-строгая и в то же время полная мягкого очарования игра высоко расценивалась современниками. Впоследствии Калерджи занималась у Шопена, была близко знакома и с Листом, которому часто много играла[3]. Знавшая и неоднократно слышавшая Калерджи ученица Листа М. С. Сабинина оставила нам превосходную характеристику ее исполнительского искусства: "Ее манеру играть можно только сравнить с изваянием из мрамора; подобной игры я никогда больше не слыхала и, верно, не услышу. Хотя, когда она играла, ни один мускул ее лица не изменялся, ее игру нельзя было назвать холодной: она была так изящна и полна поэзии, что увлекала слушателей в иной мир..."; "...она точно чеканила ноты; как мраморное изваяние выходили звуки или целая композиция... Она резко оттеняла, имела восхитительное *mezzo voce* и едва дышащее *pianissimo*. Почти все пассажи она играла легко и грациозно. Ни раньше, ни позже не слыхала я подобной законченной игры: она играла единственно в своем роде, ее игра представляла как бы маленькие картины" (772б, 3, *427*; 772а, 1, *524—525*).

Интерес к творчеству Листа, пробудившийся еще в 30-е годы прошлого столетия, заметно возрос в 40-х годах в связи с выступлениями Листа в России. Произведения Листа все чаще появляются в программах концертов; они внедряются и в быт, в домашнее музицирование. На них, несмотря на выпады "критических староверов", начинают смотреть как на "новое слово в фортепианном искусстве", как на "академию пианистического мастерства"; над ними настойчиво работают; их уже более решительно отличают от произведений композиторов формально-виртуозного и салонного направления. Лист наряду с Шопеном становится одним из учителей в области исполнительского искусства.

Но подлинно глубокий интерес к творчеству Листа стал возможен лишь начиная с 50-х годов, после опубликования наиболее значительных его сочинений. Два пианиста сыграли решающую роль в пропаганде этих сочинений в России и в установлении определенных исполнительских канонов. Это были Милий Балакирев и Николай Рубинштейн. Можно смело сказать, что никто из больших русских пианистов XIX столетия не подошел так близко к Листу, никто так много не сделал для его усвоения, как они. В то время, как в ряде стран творчество Листа все еще встречало "упорное непонимание" и подчас подвергалось жесточайшим нападкам[4], Балакирев и Ник. Рубинштейн в России обнаружили поразительное осознание величия не только его отдельных произведений, но и всего его творчества в целом.

Известно, что Балакирев относил Листа к числу наиболее близких себе композиторов; на протяжении всей жизни его любовь к творчеству великого венгерского музыканта оставалась неизменной. Он был главным инициатором в ознакомлении своих товарищей — кучкистов с сочинениями Листа: он сыграл (и детально разобрал) в кругу друзей все основные фортепианные произведения Листа и вместе с Мусоргским исполнил в четыре руки двенадцать его симфонических поэм. Он убежденно пропагандировал сочинения Листа и среди широкой публики, играл их на концертной эстраде и в домашних кружках. В его репертуар входили баллада № 1, баллада № 2 (которую он особенно любил), "Скерцо и марш", Испанская рапсодия, "Sposalizio", "Il Pensieroso", "Сонет Петрарки № 47", "Грезы любви", "Утешения", полонез *c-moll*, этюд *f-moll*, "Забытый вальс" № 1, транскрипция марша Черномора из оперы "Руслан и Людмила" Глинки, ряд мелких оригинальных сочинений и переложений и, наконец, монументальная соната *h-moll* (которой он придавал наибольшее значение). Какая огромная разница! Некоторые, как, например, Ганслик, дают убийственную характеристику сонате Листа; ее называют "неисполнимым музыкальным чудищем", "работающей на холостом ходу паровой мельницей" и т. п.[5] Балакирев же открыто и смело говорит о сонате как о гениальном произведении, шедевре мировой фортепианной литературы. Он не только исполняет сонату, но и стремится полностью раскрыть слушателям ее замысел. С этой целью он нередко исполнению сонаты предпо-

сылает специальное словесное разъяснение, вводящее слушателей в обширный круг образов сонаты[6].

О характере балакиревского исполнения сочинений Листа мы можем судить лишь по отдельным отрывочным замечаниям современников. Балакирев исполнял Листа властно и сдержанно. Форма у него словно чеканилась из меди; ритм был чрезвычайно определенным. Не было никаких преувеличений ни в темпе, ни в звуковых градациях. Педаль применялась сравнительно редко, но зато с удивительным совершенством. Не в живописной красочности, не в бурном кипении чувств была сила Балакирева. Истинная красота его исполнения заключалась в величественных очертаниях, в ясной группировке, в строгом подчинении всех частностей основной идее. Он играл совсем просто, умеренно, подчас даже нарочито сухо; случайные обстоятельства никогда не нарушали у него четкости линий. Он как бы избегал всяких дополнительных "красочных" эффектов, а ограничивался тем, что с лаконической краткостью излагал главное — содержание произведения. Думается, что слова Асафьева, сказанные по поводу исполнения Балакиревым Шопена, можно смело отнести и к балакиревскому исполнению Листа. Да, именно так: "...в строгости и суровости, в аскетичности фразировки чуялось стремление услышать в этой музыке мир величавых идей и дум и образы тех людей, что умели отстаивать свою правду" (530, *34*). Ибо Балакирев в совершенстве владел не только "продуманной философией" музыки Шопена, но и "продуманной философией" музыки Листа. Как умный оратор, которому есть что сказать, он всегда заставлял себя напряженно слушать: он был пианистом великого убеждения[7].

Николай Рубинштейн, подобно Балакиреву, очень любил сочинения Листа и часто играл их в своих концертах. Если в программах его гениального брата крупные фортепианные произведения Листа почти полностью отсутствовали, то в репертуаре Ник. Рубинштейна они занимали исключительное по значимости место. Особенно заслуживает упоминания исполнение Ник. Рубинштейном трех произведений Листа для фортепиано с оркестром: фантазии на мотивы из "Афинских развалин" Бетховена, концерта *A-dur* и "Пляски смерти"[8].

Фантазию на мотивы из "Афинских развалин" Бетховена Ник. Рубинштейн впервые исполнил в Москве 4 марта 1866 года. Эта фантазия (сочиненная Листом в 1848—1852 годах и изданная в 1865 году) была посвящена Ник. Рубинштейну и нашла в его лице непревзойденного истолкователя. Главное здесь, как отмечали современники, заключалось в особой простоте, энергии, блеске и торжественном характере исполнения.

Концерт *A-dur*, который Ник. Рубинштейн также впервые сыграл в Москве, произвел на слушателей еще более сильное впечатление. Самые взыскательные критики отмечали "удивительное проникновение в замысел произведения", своеобразие исполнительского плана, совершенство выполнения. "Говорить ли, — писал Ларош, — о его передаче второго концерта Листа, этого ряда быстро сменяющихся фантастических видений, тревожных и мрачных, но внезапно разрешающихся торжественным маршем" (663). Щедро и вдохновенно рассыпал здесь Ник. Рубинштейн богатства своего таланта: созерцательно-проникновенное мечтательное настроение вступления сменялось энергией и "угрожающим натиском" *d-moll*'ного эпизода, глубокая страстность и патетический драматизм сочетались с мягкой нежностью и негой лирических эпизодов и, наконец, следовал ослепительный финал, как бы воспроизводивший настроение победного ликования. По-видимому, это было одно из самых сильных исполнений концерта и мало кому впоследствии удавалось приблизиться к той высоте, которая была достигнута Ник. Рубинштейном. "Пляску смерти" Ник. Рубинштейн играл неоднократно и в разных городах. Он, несомненно, был лучшим исполнителем этого произведения, что, между прочим, было признано и самим Листом. Никто не умел так передать "дантовски-грозный" характер пьесы, никто не умел извлечь из инструмента столь мощную звучность и развить ее до грандиозных размеров оркестровых эффектов. Краски здесь были положены не в смягченной гармонии, а в сверкающей пестроте; резким противопоставлением их достигалось усиление впечатления.

Перед слушателями как бы вставали различные картины смерти, "громовыми гигантскими шагами вступающей в мир" (Стасов), не щадящей ни возраста, ни пола, ни положения. Внушительная по идее, изумительная "по простоте закваски" (выражение Мусоргского), "Пляска смерти" производила в исполнении Ник. Рубинштейна поистине ошеломляющее впечатление; здесь особым образом сказалась та титаническая мощь, которая составляла одну из сильнейших сторон пианистического искусства Ник. Рубинштейна и которая всегда покоряла слушателей.

Любопытно отметить, что "Пляска смерти", впервые исполненная Г. Бюловом в Гааге 15 апреля 1865 года, то есть за два года до исполнения Ник. Рубинштейном в Москве, не имела почти никакого успеха. Так же невелик был успех этого произведения в Петербурге, где в 1866 году (21 февраля) "Пляску смерти" играл А. Герке. Лишь Ник. Рубинштейну удалось изменить мнение публики к лучшему и извлечь это произведение из мрака забвения. Сам Лист должен был признать это, когда писал (в мае 1873 года) Ник. Рубинштейну: «Я не знаю, как благодарить Вас. Вы несколько раз удостаивали своим благосклонным вниманием мои произведения, брали на себя труд как исполнять их, так и дирижировать ими со свойственным Вам мастерством. Последнее Ваше выступление в Варшаве с „Пляской смерти" прямо изумительно; Вы одержали чудесную победу...» (158a, VIII, *266*).

О том же свидетельствует и одно из писем Листа к М. Калерджи, относящееся примерно к тому же времени: «До сего времени „Пляска смерти" находила лишь снисходительных слушателей... Как же велико было мое удивление, когда я узнал, что эта „Пляска смерти" благодаря таланту превосходнейшего (eminentissime) Николая Рубинштейна вызвала успех в Варшаве. Никто более меня не восхищается его совершенным мастерством, о котором я с Вами неоднократно говорил, и я счастлив, что наши мнения о нем полностью совпадают...» (152, *31*)[9]. Даже по прошествии ряда лет Лист не забыл о том, что сделал Ник. Рубинштейн для его "Пляски смерти". В письме к К. Витгенштейн от 30 мая 1881 года он писал: "Эта вещь в какие-нибудь пятьдесят страниц, исполнение которой длится минут двадцать, некогда потерпела полное фиаско. Николай Рубинштейн извлек ее из заточения и с большим блеском играл в Москве и в Варшаве. Теперь она приобретает шансы на успех и заслужила одобрение некоторых хороших знатоков и публики" (158, VII, *319*)[10].

Столь высокая оценка Листом Николая Рубинштейна, конечно, не случайна. Действительно, это был пианист исключительного размаха и темперамента; талант его был огромен, полон силы и изобилия. Он играл легко и непринужденно; все было на редкость органично, полно ума, чувства, блеска, очаровательной звучности, властного, покоряющего ритма, любые технические трудности преодолевались удивительно легко. Пожалуй, Николай Рубинштейн и по самому типу своего дарования стоял к Листу ближе, чем какой-либо другой пианист. Он напоминал великого венгерского пианиста не только титанической мощью и темпераментом своего исполнения. Он был также сродни ему по феноменальной уверенности, безупречности и свободе техники. Больше того: он был близок ему и особым сочетанием романтической страстности и законченностью и тщательностью отделки мельчайших деталей, соединением подлинной страсти и трезвого расчета. "Какое поэтическое перо, какой художественный подбор выражений, — писал Ларош, — сумеют передать потомству очарование и могущество этой игры. Волнуя и поражая своих слушателей, он умел оставаться ясным и спокойным: удивительное самообладание, какое-то античное целомудрие и чувство меры соединялось в его игре с титанической силой, с обаятельной чувственной прелестью" (663).

Законным преемником титанического пианизма Николая Рубинштейна стал Сергей Рахманинов. Хотя он сам и не был учеником Ник. Рубинштейна, в игре его как бы возродились те черты, речь о которых шла выше. Об этих чертах Рахманинов мог иметь отчетливое представление хотя бы по рассказам своих учителей — Зилоти, кстати, превосходного исполнителя многих сочинений Листа, и Танеева.

Зилоти, учившемуся у Ник. Рубинштейна и Листа, особенно удавались красочно-виртуозные сочинения Листа, как, например, "Пляска смерти", "Пештский карнавал" и др. В них ярко проявлялись основные качества его художественной натуры: широкий размах, полнота переживаний, свобода выражения, энергия, оркестровая сочность звучаний. В течение нескольких лет Зилоти занимался у Листа, который высоко ценил его дарование. Так, в уже цитированном письме к К. Витгенштейн от 5 декабря 1883 года Лист писал: «Недавно в Лейпциге — о, какой стыд! — молодой русский пианист, обладающий замечательным талантом, рискнул с помощью Веймарской оркестровой школы дать листовский концерт, и публика много ему аплодировала после „Пляски смерти". Имя этого преступника — Зилоти. Прежде чем начать работать со мной, он приобрел уже известность как один из самых выдающихся учеников Николая Рубинштейна. У него все данные на то, чтобы стать видным пианистом...» (158, VII, *393—394*).

Танеев также дал ряд выдающихся интерпретаций сочинений Листа (12-я венгерская рапсодия, "Пештский карнавал", транскрипции песен Шуберта, парафраза "Риголетто" и др.). Современники, в том числе и Чайковский, отмечали благородную простоту его игры, отсутствие слащавости, спокойную убежденность, ясное и строгое ощущение формы, сочетавшееся с широким исполнительским размахом в духе Ант. и Ник. Рубинштейнов. "В игре его, — писал Ларош после концерта, в котором исполнялась 12-я рапсодия Листа, — слышится нечто родственное со стилем его могучего учителя: то же соединение полного самообладания с оживленною экспрессией..." (662). "Не меньший успех, — сообщает Чайковский брату Модесту в письме от 28 января 1876 года, — имел в этот вечер Танеев, игравший превосходно, особенно рапсодию Листа" (843, 1, *482*). Бесспорно, что Танеев обладал исключительно мощной и своеобразной художественной индивидуальностью. "Его исполнительство, — вспоминает Яворский, — складывалось в многогранный, но всегда мужественный, стойкий образ... Это был убежденный активный мыслитель, осознавший каждый миг в процессе своего исполнительского мышления..."(860, *59*).

Через Зилоти и Танеева Рахманинов, естественно, мог приобщиться к достижениям Ник. Рубинштейна и усвоить наиболее характерные особенности его интерпретации сочинений Листа. Кое-что мог он узнать от Зилоти и об игре самого Листа, воспринять некоторые традиции листовской школы. Но это, конечно, ни в какой степени не снижает самобытности исполнительского искусства Рахманинова. У него был свой собственный почерк, решительно ни на кого не похожий. Рахманинов — прежде всего пианист ясной идеи, твердой воли и изумительной смелости. Достаточно, например, указать на исполнение им концерта *Es-dur*, 12-й и 14-й венгерских рапсодий, фантазии-сонаты "После чтения Данте", "Хоровода гномов", транскрипции вальса из оперы "Фауст" Гуно и ряда других сочинений Листа, чтобы это стало понятно. В исполнении Рахманиновым этих произведений не было никакой недоговоренности, никаких не до конца выполненных намерений, никаких намеков. Не было размягченности, рыхлости, вялости. Суровым духом веяло от его искусства: оно было мужественным, эмоционально напряженным, подчас даже трагичным. Каждая звуковая деталь оправдывалась замыслом; живая мысль произведений раскрывалась с неотразимой убедительностью[11].

Современники писали об исполнении концерта *Es-dur* как о чем-то поистине грандиозном и ошеломляющем: «...вряд ли со времен, ставших почти „легендарными", времен корифеев пианизма, кому-либо приходилось слышать такое ослепительное исполнение, такое соединение огненной стремительности с прозрачной легкостью и мощной полнотой звука; казалось, что это — предел...» (840, *12*). Вспоминали мощную лавину аккордов и октав первой части, возвышенный, без тени выспренности, сурово-сдержанный пафос адажио, острое, предельно четкое звучание скерцо, сокрушительную стремительность пассажей в финале. Отмечали могучую силу, словно обрушивавшую на слушателей "громады металлических звуковых кубов", упругий, все пронизывающий звук ("необыкновенно широкой амплитуды"), неиссякаемый запас ритмической энергии.

Нет сомнения, что после первого исполнения этого концерта самим автором в Веймаре (17 февраля 1855 года, дирижировал Берлиоз) не было еще столь сильного и вдохновенного исполнения; оно до сих пор остается непревзойденным. На всем лежал отпечаток гениального проникновения в сущность произведения, того проникновения, при котором личность автора и личность исполнителя гармонично сливаются.

Современники писали и об удивительном исполнении Рахманиновым 12-й рапсодии Листа; своим "безудержным размахом, богатством красок и головокружительным темпом пассажей" это исполнение «создало то непередаваемое настроение, которое можно назвать „праздником искусства“» (там же). Отмечали, что каждый штрих, каждая деталь имели источником своим вдохновение, что все было проникнуто особым "властным ритмом". Современники вспоминали и образно-яркую передачу Рахманиновым дантовской сонаты, его "фресково-мощную игру" (*Асафьев*). В этом исполнении, по-видимому, полностью снималось обычное представление о дантовской сонате как о произведении неглубоком, внешне виртуозном. На первый план со всей силой выступали великие образы Данте: зловещее, мрачное тромбоноподобное начало сонаты словно провозглашало грозную надпись на вратах дантовского Ада, затем шли картины страданий и мучений за вратами ада (сперва тяжелый гул ада долетал как бы издалека, потом он делался все более и более ощутительным, пока, наконец, не достигал своего апогея, — казалось, воздух дрожит от вздохов, проклятий, воплей ужаса, криков ненависти и т. п.), далее рисовались картины нежной любви (сладость воспоминаний)... Не было ни одного не оправданного замыслом звука; поэтические образы раскрывались с поразительной выпуклостью и убежденностью. О необыкновенной рельефности исполнительских образов Рахманинова свидетельствует и хорошо известное (по механической записи) исполнение "Хоровода гномов", где выпуклость контуров, упругие, резко очерченные формы, стальная ритмика и предельное техническое совершенство производят поистине неизгладимое впечатление.

Можно с уверенностью сказать, что история вряд ли знала (кроме самого Листа) пианиста столь могучей внутренней силы воздействия и столь безукоризненного, гениального мастерства. Случайный промах, скомканный пассаж, неполное преодоление трудностей, — всё это в игре Рахманинова было исключено. От его пальцев не ускользали ни одна деталь, ни один элемент музыкальной ткани. Технических трудностей словно не существовало, и они, действительно, никогда не замечались слушателями. Все внимание было направлено на художественный образ и звуковое воплощение его, на максимальное приближение звучности фортепиано к звучности человеческого голоса. Подобно Антᵣ и Ник. Рубинштейнам, Рахманинов стремился "петь на фортепиано", — и это составляло одно из драгоценнейших качеств его пианизма.

Немало есть еще фактов, свидетельствующих о подлинно глубоком интересе и своеобразном подходе русских пианистов к творениям Листа. В частности, можно было бы, например, упомянуть о концертной деятельности русских учеников Листа — Ивана Нейлисова, Марфы Сабининой и особенно Веры Тимановой. Нейлисов был одним из первых исполнителей концерта *Es-dur* в России. По свидетельству современников, он играл мягко, отчетливо, без какой-либо аффектации и вычурности, но порой ему не хватало ярко-виртуозного блеска и силы. В программы концертов Сабининой входили такие произведения Листа, как "Лесной царь", 11-я венгерская рапсодия, "Хроматический галоп", транскрипция "Соловья" Алябьева и другие. Вместе с Нейлисовым Сабинина в первые в России исполнила (в своем концерте в Петербурге 10/22 марта 1857 года) симфоническую поэму "Прелюды" (в авторском переложении для двух фортепиано). Тиманова, занимавшаяся у Листа в более поздние годы, была одной из его любимых учениц. Она обладала превосходной техникой (особенно поражавшей вследствие маленьких размеров ее руки), чудесной полнотой звука и твердым ритмом. Наибольшее впечатление в ее исполнении оставляли виртуозные сочинения Листа, в частности, многие из его оперных фантазий. Одной из первых — сразу вслед за Э. д'Альбером и И. Сливинским — Тиманова сыграла сонату *h-moll*

Листа. О высоком уровне ее исполнительского мастерства свидетельствуют высказывания многих русских музыкантов, в том числе и Бородина (727; см. также 910, № 282).

Блистательные качества обнаруживала в истолковании листовской музыки и Анна Есипова. Ученица Лешетицкого, она привнесла в фортепианную игру особую легкость, точность, изящество. Можно, например, указать на прекрасное исполнение ею таких листовских произведений, как концерт *Es-dur*, "Фантазия на венгерские народные темы", этюд *f-moll* ("*La leggierezza*"), полонез *E-dur*, полонез *c-moll*, ряд венгерских рапсодий и транскрипций. Пусть ее пианистические идеалы не во всем соответствовали рубинштейновской традиции, пусть кое в чем она была не свободна от салонности, — она все же сумела приблизиться к некоторым особенностям листовского искусства. Ее интерпретация сочинений Листа привлекала чистотой линий, филигранной обыгранностью деталей, прозрачностью тембров, точностью динамических градаций.

Великолепно интерпретировал Листа также Всеволод Буюкли, учившийся сперва у своей матери (воспитанницы Московской консерватории по классу Ник. Рубинштейна), а затем у П. Пабста. Человек странный, крайне неуравновешенный и нервный, Буюкли был на редкость серьезен и последователен в своих художественных устремлениях. Преклоняясь всю жизнь перед гением Листа, он сделал все, что было в его силах и возможностях для изучения жизни и творений великого венгра. Он не только настойчиво работал над его наследием, но и объездил все места и города Европы, которые сколько-нибудь были связаны с именем композитора. Он был по-настоящему начитан; интересуясь философией, живо следил за научными достижениями, разбирался во всем по-своему и по существу. За его странностями и рассеянностью, граничившими порой с чем-то ненормальным и вызывавшими немало разноречивых толков, скрывалась жизнь подвижника, безраздельно отданная искусству.

Игра Буюкли вполне гармонировала со всем его обликом: она была неуравновешенна, как он сам. Вместе с тем она была оригинальна, ярка, ни на что не похожа и привлекала к себе внимание даже тогда, когда ее слабые стороны были очевидны. Крайняя степень эмоциональной напряженности делала ее особенно интересной, острой, свежей. Буюкли не принадлежал к числу пианистов, игравших все одинаково непогрешимо и устойчиво. Наряду с моментами озарения и ни с чем не сравнимого страстного чувства, душевного подъема и увлечения в игре его подчас встречались несдержанность, неровность, субъективный произвол... Даже Скрябин, который горячо любил и высоко ценил Буюкли как пианиста, находя в его игре "гениальные моменты", не скрывал, что тот же Буюкли, смотря по настроению, мог играть "прямо ужасно, так что стыдно становилось" (см. 771, *257*).

Однако страстная одержимость, упоение музыкой, нервная экзальтация Буюкли, наконец, его сильная художественная индивидуальность с лихвой окупали отмеченные выше недостатки. В минуты вдохновения, когда зал, слушатели, эстрада отходили за грань и Буюкли словно оставался наедине с исполняемой музыкой, он был поистине неотразим, буквально "потрясая сердца и исторгая крики восхищения". Перед всеми вставал несравненный артист, художник огромного размаха. "Про него мало сказать, — писал А. Затаевич, слышавший Буюкли в Варшаве в пору расцвета его дарования, — что он талант: это звучит слабо и банально. Правильнее смело признать, что он обуреваем музыкальным гением, стихийная сила которого прямо сотрясает его самого и через него сообщается и увлекает всю аудиторию" (см. 619, *5*).

Сочинения Листа были особенно близки Буюкли по духу, и он интерпретировал их с редкой силой и вдохновением. Укажем, например, на его исполнение сонаты *h-moll*, концерта *Es-dur*, "Мефисто-вальса", 2-й венгерской рапсодии, "Сонета Петрарки № 104", транскрипции "Смерти Изольды" Вагнера. Здесь, как в органичном сплаве, сплетались устремления — с одной стороны, к страстной, повышенной декламационности, патетике, интонационной выпуклости, с другой — к протяженной линии дыхания, укрупнению фраз, их слиянию воедино. Потрясали не только титанические взрывы темперамента, но и моменты просветления. Мелодическая линия раз-

вертывалась с удивительной гибкостью, органично и пластично; резкая смена ритмических контрастов причудливо перемежалась с плавной ритмической пульсацией. Эта естественность дыхания создавала впечатление свободной импровизации и вносила в исполнение элемент разнообразия, который Буюкли сознательно усиливал, играя аналогичные места — в интонационном и в динамическом отношении — по-разному. Пусть у Буюкли здесь, как и во всем другом, порой не было чувства меры, гармоничной уравновешенности. Пусть стихия не была заключена в оправу строгой отточенной формы — его интерпретации сочинений Листа были не столько сооружениями великого зодчего, где все детали составляют единое целое, сколько картинами великого живописца. Зато была налицо удивительная сила эмоционального высказывания. Мощь, грандиозность темперамента, яркость кульминаций, богатство звуковой палитры производили впечатление ни с чем не сравнимое. "Это была уже не игра на фортепиано, — писал тот же Затаевич, — а стихийная лепка тех демонических образов и картин, которые в их могучей, ускользающей отвлеченности не может изобразить ни слово, ни живопись и которые всецело царят лишь в области звуков, только этим путем находя доступ к сознанию и воображению человека". «Такое исполнение, — продолжает Затаевич, имея в виду исполнение „Мефисто-вальса", — мы без всяких колебаний называем также конгениальным. Пианист возвысился до композитора и в духовном с ним сродстве дал феноменальное, потрясающее своей силой произведение искусства...» (там же).

Характерно, что даже те люди, которые отнюдь не являлись поклонниками дарования Буюкли, отмечали, что именно Листа он действительно играет "непревзойденно", "выше всяких похвал", что здесь он "раскрывает перед слушателем совершенно новые горизонты" и что "более гениального исполнения Листа из всех слышанных пианистов нашего века не было и, вероятно, не будет" (655, *19*).

На редкость свободно играл Буюкли и в пианистическом отношении. Его техника была сильная, разнообразная и притом, как отмечали современники, "не кропотливая, не вылизывающая каждый такт, а широкая, смелая, уверенная, хотя и не свободная кое-где от мазни и промахов" (см. 768).

Сказанного, полагаем, вполне достаточно, чтобы сделать некоторые решающие выводы о характере истолкования пианистического наследия Листа в России. При всем различии индивидуальностей, какое нам являют Ант. Рубинштейн, М. Балакирев, Ник. Рубинштейн, С. Рахманинов и некоторые другие русские пианисты, мы находим в их интерпретации сочинений Листа, как и вообще во всей их исполнительской деятельности, нечто общее. Все они видят в произведениях Листа новые идеи, новые пути и возможности выражения. Для них не столько важна форма исполняемых произведений, сколько содержание, заключенное в той или иной форме. Технические эффекты, элементы, детали не существуют сами по себе: они подчиняются идейному замыслу. Виртуозное мастерство, как бы велико оно ни было, никогда не является самоцелью; его ценят лишь постольку, поскольку оно служит идее, помогает выразить ее в конкретных музыкальных образах. По меткому выражению Ант. Рубинштейна, "исполнение на фортепиано — это движение души", когда под пальцами рождается образ, причем образ не сухой, не надуманный, а согретый теплым живым человеческим чувством. Далее, для всех них исполнительское искусство является содержательной речью, которая строится по определенным законам. С большим или меньшим успехом каждый из них стремится приблизить звучание фортепиано к звучности и выразительности человеческого голоса. И наконец, все они высшим критерием искусства полагают п р а в д у, то есть реалистически верную передачу исполняемого произведения. На первом плане всегда находится авторский замысел, причем этот замысел не воспринимается пассивно, а как бы творчески преломляется сквозь призму исполнительского сознания ("Сочинение — это закон, виртуоз — исполнительская власть ", — говорил Ант. Рубинштейн).

К сожалению, не все пианисты пошли по пути, проложенному Листом, — пути искусства больших идей и ярких драматических конфликтов. Широту взгляда, смелость мысли, чуткость, умение вслушиваться в авторский текст порой подменяли

стабильным, неподвижным, лишенным жизненной динамики толкованием: главное внимание обращали на виртуозную сторону, на чисто техническую отделку произведений. Листа ценили прежде всего за его пианистическое мастерство, за "удивительное умение выдать фальшивый камень за настоящий". Забывали о том, что для Листа виртуозность никогда не была самоцелью, а всего лишь средством выражения больших идей, "необходимым элементом музыки" (291, IV, *192*). Пренебрегали Листом-художником с его страстью и гневом, с его тоской по родине и призывами к борьбе, с его гуманистическим пафосом. Игнорировали подчас программные указания Листа и то великое дело ("обновление музыки путем ее внутренней связи с поэзией"), которое сам Лист считал главною целью своей жизни (157, III, *135*).

Так возникло поверхностное листианство, несшее на себе тяжелый груз модернистических и формалистических влияний. Одни "листианцы" использовали произведения Листа для демонстрации чисто технических достижений; они стремились к блестящему, декоративно-пышному исполнению, не понимая того, что внешний блеск без внутреннего содержания — ничто, что он лишь прикрывает убожество и пустоту исполнителя. (Отдавая предпочтение внешней поверхностной деятельности, "листианцы" этого типа, в сущности, уклонялись от тех внутренних усилий, с помощью которых создается подлинное исполнительское искусство; они забывали о том, что нельзя получить извне то, что приходит к нам изнутри; что нельзя избавить себя от огромной внутренней работы, предшествующей всякой художественной деятельности.) Другие "листианцы" односторонне выпячивали и преувеличивали исключительность и мощь листовского пафоса, превращая его в экспрессивное неистовство; они пытались подменить красочное богатство пианистической палитры Листа колоритной пестротой, изобилием эффектных случайностей. Третьи, вольно или невольно, подменяли содержательность и эмоциональность исполнения приторной сентиментальностью, манерностью, слащавостью, вычурностью фразировки, преувеличенной чувствительностью. Четвертые, напротив, пытались придать произведениям Листа несвойственный им академический характер: стремясь быть точными и объективными как в замысле, так и в его воплощении, они на деле приходили к сухости, холодности и надуманности интерпретации, к ликвидации непосредственной, живой эмоциональности. Большинство такого рода "листианцев" обращалось с авторским текстом весьма свободно. Пользуясь тем, что Лист как опытный художник-исполнитель предоставлял необходимый простор творчеству толкователя и не определял заранее каждого шага пианиста, они дополняли его замыслы всякого рода "тонкими" нюансами, поправками, фактурными изменениями и тому подобными вещами (чаще всего сомнительного свойства). Под флагом "своеобразия" понимания и технического удобства они вводили самую настоящую "отсебятину". Они угождали публике, но отнюдь не могли удовлетворить автора.

Поверхностное листианство получило одно время распространение как в России, так и в Западной Европе. В некоторых странах оно пустило столь глубокие корни, что стало внушать серьезные опасения за судьбы пианистического искусства. И если последнее все же не деградировало и не захлебнулось в бессодержательном блеске и шуме, то это прежде всего потому, что среди концертирующих пианистов было немало подлинно выдающихся исполнителей, способных противостоять напору внешней виртуозности, умевших правдиво и ярко воплощать замыслы Листа. Не говоря уже о старой листовской гвардии, — Г. Бюлове, К. Таузиге и др., — достаточно назвать имена А. Рейзенауэра, Э. д'Альбера, И. Гофмана, Э. Зауэра, С. Ментер, Т. Карреньо или некоторых венгерских пианистов — учеников Листа (К. Агхази, А. Сенди, А. Юхаса, И. Томана). Произведения Листа в вдохновенном исполнении Рейзенауэра, д'Альбера, Гофмана, Зауэра, Ментер и др. производили громадное впечатление, неотразимо покоряли самых различных слушателей.

Выдающимся исполнителем Листа был также Ферруччо Бузони. Он обладал исключительной памятью, всесторонне развитым музыкальным интеллектом, первоклассной блестящей техникой и, несомненно, являлся одним из крупнейших знатоков листовского творчества. Но спорные подчас эстетические позиции и экспрессионис-

тические устремления не позволили ему подняться до полного осознания и раскрытия художественных образов Листа (лишнее подтверждение того факта, что полноценное истолкование листовского наследия зависело не только от величины дарования, но и от его направленности). Бузони порой был субъективен до крайности; попытки его переосмыслить сочинения Листа и приспособить их к своему толкованию приводили к измельчению, а подчас и к искажению авторских замыслов. Ибо в этом приспособлении чужого к своим возможностям Бузони далеко не всегда считался с определенными требованиями Листа, с его текстом, ремарками, с общим духом его музыки. Бузони думал показать тем самым свою силу артиста, которой действительно был наделен в высокой степени, но наряду с ней демонстрировал и известную шаткость своих идейных позиций.

В общей картине мирового пианистического искусства работа русских пианистов над Листом имеет глубоко принципиальное значение. Это значение неизмеримо возрастает, если учесть, что деяния русских пианистов были умножены и расширены советскими пианистами.

Большую роль в становлении стиля исполнения Листа сыграли представители старшего поколения советских пианистов К. Игумнов, Л. Николаев, Ф. Блуменфельд, Е. Бекман-Щербина (превосходная пианистка, одна из первых исполнительниц в России ряда оперных фантазий и транскрипций Листа), А. Гольденвейзер, Г. Нейгауз и С. Фейнберг. Если не все они сами много играли Листа на концертной эстраде, то зато все были знатоками его творчества, воспитателями целой плеяды выдающихся пианистов — исполнителей Листа.

Особенно интересен и значителен путь, пройденный в листовском репертуаре одним из самых замечательных пианистов старшего поколения — К. Игумновым. Уже самый объем этого репертуара и разнообразие его свидетельствуют о непрестанных пытливых поисках пианиста. Игумнов играл свыше ста произведений Листа различных жанров[12].

Не все в этом обширном листовском репертуаре Игумнова было равноценно; в его исполнении подчас имели место и шероховатости и спорные моменты. Но никогда не было в нем пустоты, равнодушия к исполняемым произведениям, стремления к дешевым эффектам. Чем больше играл Игумнов Листа, тем больше открывал в нем оригинального, ценного, поэтичного, не замеченного раньше. Его многолетняя работа над Листом — это не только история создания более или менее удачных исполнительских образов, это вместе с тем и неустанные поиски нового стиля исполнения Листа.

Интерпретируя Листа, Игумнов с поразительным художественным прозрением угадывал и вызывал к жизни центральную идею произведения. Он как бы вбирал в себя музыкальные образы, созданные Листом, сживался с ними и по-своему, по-игумновски мягко, просто, без нажима, раскрывал их слушателям. Сошлемся, например, на исполнение сонаты *h-moll*, "Вариаций на тему Баха", "Трех забытых вальсов", "Погребального шествия", пьес из "Годов странствий", транскрипций песен Шуберта. Меньше всего Игумнов был склонен к эффектным общим местам, к вычурности или подчеркнутости нюансов, к произволу воображения. Его исполнение "Вариаций на тему Баха" подкупало кристальной чистотой чувств, стройностью и ясностью линий. Одна подробность вытекала из другой с необходимой последовательностью, одна краска незаметно дополняла другую. Тема росла, изменялась, становилась богаче по колориту, приобретала то более светлый, то более сумрачный характер, то рельефно выступала, то тонула в общем звучании.

"Погребальное шествие" в исполнении Игумнова словно воссоздавало картину народного горя... В "Забытых вальсах" неизъяснимо странная, благоухающая атмосфера окутывала все исполнение. Здесь сквозили чувства, казалось, давно утраченные; то неслись задумчивые звуки — словно настороженные в предчувствии возможных взлетов, то лились звуки спокойно-тихие, словно доносящиеся издалека, то они вовсе замирали, подобно иссякающему роднику: перед слушателями проносилась вереница

трепетных и смутных образов, возникавших и чередовавшихся с пленительной гибкостью.

Интерпретация Игумновым сонаты *h-moll* — эпоха в истории толкования этого произведения. Основанное на углубленном проникновении в замысел автора и жизненно правдивом воплощении его, это исполнение наряду с исполнением сонаты Чайковского, сонаты ор. 111 Бетховена, "Крейслерианы" Шумана и сонаты *h-moll* Шопена принадлежало к числу высших достижений пианиста. В нем все было проникнуто ощущением какой-то особой величавой простоты; действие развертывалось последовательно, естественно, органично. Не было ничего резкого, чрезмерного, крикливого. Не было манерной чувствительности, изломанности. Удивительная ясность мысли сочеталась со строгостью и глубиной выражения.

Возражая против ложной декламационности, нарочитой приподнятости и пафоса в истолковании Листа, против торжественно-выспреннего, высокопарного тона исполнения, Игумнов в то же время предупреждал об опасности снижения больших мыслей и чувств. Играть Листа, по его мнению, надо не только просто, но и значительно, веско, ярко: "У Листа есть большие идеи, и их нельзя преподносить между прочим; мало быть простым, надо, чтобы исполнение было рельефным".

Характерно, что и к крупным и к мелким сочинениям Листа Игумнов стремился подойти как к живому, органически развертывающемуся рассказу. Он никогда не расчленял широко текущую мелодию на мелкие куски разрозненных фраз, а, наоборот, непреклонно стремился слить эти куски в одно целое. "У вас есть отдельные слова, но нет фразы. Вы не имеете права прерывать без необходимости течения мелодии. Фраза должна быть сыграна так, чтобы ни в одном месте ее нельзя было разъединить", — говорил он своим ученикам.

Огромное значение в исполнении Листа Игумнов придавал колориту, звуковому мастерству. Он не выносил резкого металлического звука, как бы выколачиваемого из инструмента; превращение фортепиано в ударный инструмент, столь часто встречающееся у "виртуозных" истолкователей Листа, было ему чуждо. Его звук отличался редкой напевностью, мягкостью, протяжностью и вместе с тем тембровым разнообразием. Динамические градации и вся сложная многоплановость звуковой ткани Листа ("перспектива звучаний") воссоздавались им с удивительно тонким пониманием; второстепенное никогда не затемняло главного. Вспомним, например, его исполнение транскрипций песен Шуберта: казалось, что звуки чудесного человеческого голоса льются из-под его пальцев; певучая мелодия отчетливо выделялась на мягком фоне сопровождения, то приобретая вещественность, то становясь легкой и прозрачной. Или, например, его интерпретацию "Sposalizio", где пространственные образы живописи были превосходно воспроизведены во временной последовательности: словно прояснялся понемногу туманный воздух, становилось слышным движение этого воздуха, и всё наполнялось гулом колоколов, под который совершался обряд обручения; проникавшая во все поры звучность представлялась не однообразной, а многоликой, — от чуть слышного далекого колокольного призыва до восторженной симфонии колоколов, постепенно уходящей вдаль и заканчивающейся меркнущим тихим перезвоном. Или его исполнение "Il Pensieroso", где образ скульптурной "каменной" ночи, в котором Микеланджело запечатлел неукротимое восстание человека против насилия и рабства, был передан с поразительной силой и глубиной: в "перспективе звучания" как бы создавалась невидимая тяжелая скульптурная перспектива. Или, наконец, его исполнение небольших лирических пьес вроде "Сонета Петрарки № 123" и "На Валленштадтском озере", проникнутое подкупающей сердечностью, задушевностью. Так во всем Игумнов старался по-своему осознать замыслы Листа, найти в них точки соприкосновения с реальной жизнью и с произведениями других искусств. Его истолкование Листа лишний раз подтверждает ту истину, что искусство исполнения — не фотография, не механическое закрепление и воспроизведение тех или иных сочинений, а действие творческое, причем это действие не заключается в субъективном произволе, а в истинном (то есть жизненно правдивом) проникновении в образный мир автора.

Большое место занимали листовские произведения и в концертном репертуаре Г. Нейгауза. Пианист благородного пафоса, одухотворенной мысли и страстного порыва, Нейгауз с особенной силой воплощал лирико-драматические образы Листа. Великолепен в его исполнении романтически-приподнятый, полный вдохновенной поэтичности и бодрящей свежести концерт *A-dur*, проникновенны Сонеты Петрарки, "Sposalizio", "Il Pensieroso" и другие мелкие пьесы, особенно пленяющие бережным и сосредоточенным отношением к звуку, который, по определению самого Нейгауза, "должен быть закутан в тишину, покоиться в тишине, как драгоценный камень в шкатулке". Интересна интерпретация транскрипций песен Шуберта, где очень естественно и верно оттенены главные черты (яркая образность, выразительность фразировки). Глубоко впечатляет в исполнении Нейгауза и соната *h-moll* с ее стремительной сменой настроений и глубоким философским раздумьем. Пусть некоторые стороны этого гигантского творения остаются у Нейгауза в тени; зато отдельные черты он мастерски превращает в незабываемые вершины, в волшебно-сверкающие красочные вспышки. Превосходно также исполнение Нейгаузом "Мефисто-вальса", которое подкупает горячей увлекательностью и в котором напряженность и единство нервного импульса сочетаются с органическим развитием мысли. Нейгауз не только предусмотрительный зодчий, заранее рассчитывающий все размеры здания и затем возводящий его по твердо определенному плану. Многое, а подчас и очень многое, прибавляется у него в процессе самого исполнения. Его листовские образы изменчивы и отражают тончайшие душевные движения. Они дают простор разнообразным оттенкам, переливам красок, внезапным прозрениям, вспышкам темперамента. Они непрерывно пополняются, растут, согреваются жизненной правдой. Если что и неподвижно в них, так это только общие контуры: во всем другом горячим пульсом бьется настоящая жизнь. Это не холодно-равнодушное "музейное" исполнение, которое сам Нейгауз характеризует как "академическое и формально-правильное, но по существу — мертвое"; это и не "морговое" исполнение, "идущее от разложения образа путем анализа". Перед нами истинно творческое претворение замыслов Листа, свободное от всяких шаблонов и механичности.

Значителен творческий путь, пройденный в листовском репертуаре и советскими пианистами второго поколения, прежде всего Львом Обориным, Владимиром Софроницким и Григорием Гинзбургом.

В исполнении Оборина Лист предстает перед нами в светлых, оптимистических тонах. Близкий во многом к своему учителю, К. Игумнову, Оборин так же просто, естественно, без нарочитости и надуманности раскрывает замысел исполняемого произведения. Его игра ясна, полна здравого смысла, проникнута неподдельной искренностью и теплотой. Она убеждает той единственно правильной логикой, которая близка каждому, кто, не мудрствуя лукаво, излагает мысли по существу, каждому, кто идет к цели прямо, а не окольными путями. Оборин редко преувеличивает и сгущает краски. Он не грешит недостатком чувства меры. Он не страдает излишествами. Не приходится опасаться с его стороны риторических вывертов, звуковых нагромождений. Не приходится опасаться и тусклых, бесцветных построений, педантической сухости. Его листовские образы всегда достаточно ярки, полнокровны, насыщены волевой динамикой и вместе с тем предельно просты. Разносторонняя техника Оборина никогда не бросается в глаза; она всегда служит ему лишь средством для достижения определенных художественных целей; она чужда каких бы то ни было шаблонов. Укажем, например, на его исполнение 2-й и 12-й венгерских рапсодий: оно совершенно лишено налета салонности, свойственного игре некоторых виртуозов, недостаточно чутких к духу народной музыки; или на его исполнение "Хоровода гномов" и "Блуждающих огней", где головокружительный темп (в соединении с легкостью и прозрачностью) не имеет ничего общего с показным эстрадным блеском и трюкачеством; или на исполнение пьесы "У родника", где хрустально-чистый, свежий "ручейковый" звук способствует мастерской передаче колорита, создает полную иллюзию переливов родника, как бы сверкания его струй. Всё это образцы того искусства, в котором техника растворяется без остатка. Особенно удаются Оборину лиричес-

кие образы Листа, например Сонеты Петрарки. Они благородны, свободны от манерности и изломанности. Они гармоничны, законченны и в целом и в деталях, подкупают своей эмоциональной непосредственностью. И главное, в них с наибольшей силой сказываются особая напевность, пластичность пианизма Оборина, разнообразие его звуковой палитры.

В несколько иной, более сложной обрисовке предстает Лист у Софроницкого. С подлинным вдохновением раскрывает Софроницкий в произведениях Листа жизненные коллизии и переживания, передает контрасты различных психологических состояний — борьбы, любви, скорби, радости, ненависти, отваги, покорности, надежды, разочарования. В игре его, скорее импровизационной, чем заранее обдуманной, нет штампа; она поэтична в полном смысле этого слова, восходя к этому "общему источнику всех искусств" — п о э з и и, от которого сам Лист ждал "обновления музыки". В истолковании Листа Софроницкий менее всего раб какой-либо одной манеры. Никогда не следует он по одной колее, никогда не повинуется одной привычке. Он разнообразен; в каждую данную минуту он послушен чувству, которое владеет им. Он прежде всего стремится выразить это чувство; пустое щегольство технической ловкостью и легкостью его не занимает. Он отбрасывает как ненужный балласт всё, что не приводит его к живому выражению мысли. Он старается сделать свою технику незаметной, и кажется, что меньше всего обращает на нее внимание. Глубоко чувствуя характерные особенности исполняемых произведений, Софроницкий тонко и оригинально передает не только мелос Листа, но и бесконечно красочное разнообразие его гармоний, самое движение музыкальной ткани. Он умеет найти незаметные штрихи, оживить скрытые голоса, создать верное соотношение между главным и второстепенным. Динамика его гибка, полна оттенков и переходов; ритм интенсивный, напряженный и вместе с тем достаточно свободный. Исполнение Софроницким таких произведений Листа, как соната *h-moll*, "Мефисто-вальс", "Венеция и Неаполь", 2-я венгерская рапсодия, "Блуждающие огни", "Сонет Петрарки № 123", "Хоровод гномов", "Двойник" (Шуберт), "Лесной царь" (Шуберт), красноречиво свидетельствует об этом.

Примечательно, что с годами в истолковании Листа у Софроницкого всё более и более сказывается стремление к монументальности: исполнительские замыслы становятся более строгими, звук — компактным, ритм — устойчивым, акцентировка — подчеркнутой. Достаточно сравнить исполнение сонаты *h-moll* в 20-е годы с интерпретацией той же сонаты в 30—40-х годах, чтобы понять это обстоятельство. В исполнении 20-х годов — романтическая взволнованность, порывистость, чувственность, порой переходящая в утонченность, изысканность красок; в исполнении 30-х годов — более спокойные и величавые линии, выпуклые очертания, отчетливо выявленные границы света и тени, подчеркнутые, тяжеловесные акценты (подчас даже слишком резкие), более строгий, моментами суровый колорит. "Краски как бы уступают место линии, живопись и скульптура — графике; эмоциональная непосредственность становления подвластна организующей воле" (703). Те же черты эволюции можно проследить и в исполнении "Мефисто-вальса", где красочно-живописный подход сменяется графически четкой акцентировкой и архитектурной стройностью исполнительской конструкции, и в исполнении "Блуждающих огней". Последнее, несомненно, принадлежит к высшим достижениям пианиста. Не знаешь, чему здесь более удивляться: головокружительной ли легкости и изяществу выполнения или красочности и поэзии, стремительности звуковых потоков, прерываемых острыми характерными *sforzando*? Значительность художественных намерений сочеталась у Софроницкого с совершенным владением всеми ресурсами пианистической техники.

В исполнении Гинзбурга Лист приобретает более светлую окраску. Не черты трагизма и душевной боли, не острые драматические конфликты, не глубокие идеи привлекали внимание пианиста. В его обширнейшей исполнительской галерее листовских образов заметно преобладали образы иного склада. Гинзбург поражает не столько размахом и силой эмоций, сколько ясностью музыкальной мысли и техническим совершенством, свободой и легкостью. В нем нет порывистой неуравновешенно-

сти, спазматического движения страсти, приливов и отливов чувств. Он полный хозяин самого себя и распоряжается клавиатурой с точностью и блеском. Его исполнительскому стилю свойственна какая-то особая законченность, каждая линия, каждый штрих, каждая малейшая деталь отделаны им с заботливостью и тщательностью. Напомним, например, его исполнение концертов, "Пляски смерти", венгерских рапсодий (2-й, 6-й и особенно 10-й), ряда фантазий и транскрипций, этюдов по каприсам Паганини. Всё это он играет с поистине филигранным мастерством. Об этом много писали, что вполне понятно, ибо такого рода мастерство всегда импонирует слушателю. Но когда об успехах, достигнутых Гинзбургом в истолковании Листа, писали как об успехах мастерства, часто забывали главное — то, что это мастерство является лишь средством воплощения определенных художественных намерений. В самом деле, исполнение Гинзбурга всегда содержательно, ясно по мысли и определенно по конструкции замысла. Подчас с его истолкованием произведения можно поспорить, но нельзя не признать, что оно всегда продуманно от первого до последнего звука. Порой его исполнению можно пожелать большего непосредственного увлечения и богатства красок, но нельзя не восхищаться стройностью, точностью и четкостью его построений. Виртуозные излишества, в угоду которым искажается музыкальный смысл произведения, ему чужды. Гибкая, округленная фраза, тонкая обрисовка каждой линии, каждого контура, пластичная, можно сказать, прозрачная виртуозность (особенно блестящая в *leggiero*) — всё поставлено на службу определенной цели: раскрытию замысла.

В 30-х годах выступила новая группа советских пианистов, сразу же приковавшая к себе внимание слушателей; она выдвинула трех пианистов — Эмиля Гилельса, Якова Флиера и Марию Гринберг, которые сумели сказать веское слово в истолковании фортепианного наследия Листа.

Уже первое выступление Гилельса в Москве в 1933 году (с фантазией Листа на мотивы из оперы "Свадьба Фигаро") явилось крупным событием. Свежая сила юности, всепобеждающая виртуозность, ясность мысли, простота и выдержка, стихийная мощь и властная динамическая энергия, — всё это захватывало аудиторию и вызывало восхищение, редко испытываемое. Правда, в последующие годы непосредственная юношеская свежесть в интерпретации "Свадьбы Фигаро" и других виртуозных сочинений Листа у Гилельса заметно слабеет; но зато исполнение его становится более собранным, отделанным, более продуманным и законченным. Мужественность и волевая напряженность, чуждые какой бы то ни было расслабленности и обостренной чувствительности, точность, доведенная почти до предела, твердый темп, четкий рельеф фразы. Ни минуты самозабвения, никакой жертвы, принесенной во имя ложно понятой выразительности. Надо всем — и большим и малым — царит властный железный ритм, местами, пожалуй, даже слишком строгий и скандированный, но зато волевой, неуклонный, неумолимый. Нет разъединенности частей, всё строго согласовано между собой в определенной пропорции, всё прочно установлено. В построении своих исполнительских замыслов (а среди них есть такие крупные, как соната *h-moll*, концерт *Es-dur*, "Пештский карнавал") Гилельс достигает и внутренней и внешней слитности. Он не любит мудрствовать и выдумывать. К авторским указаниям и ремаркам он относится с исключительной бережностью; он неукоснительно придерживается их, нисколько не впадая при этом в сухое и пошлое буквоедство. Редко прибегает он к искусственным эффектам, еще реже к аффектации и пафосу. У него — широта жеста, а не театральная поза, выразительная речь, а не пустая декламация. Словом, он умеет воплощать листовские образы в простых, реалистически сочных чертах.

В несколько ином плане истолковывает произведения Листа Флиер. Его игра увлекает непосредственным темпераментом, драматической напряженностью. Она словно воссоздает трепет богатой и сложной жизни листовских творений, покоряет размахом, блеском красочного покрова. Правда, исполнению Флиера подчас свойственна известная риторика. В иных случаях оно становится нарочито приподнятым. Но зато, повторяем, оно покоряет своей подлинной страстностью, живостью и яркой декоративностью. В лучших своих образцах оно выявляет умение отдаться порыву, не теряя

при этом гармонических линий целого. Особенно удаются Флиеру большие полотна Листа — соната *h-moll*, "Мефисто-вальс", транскрипция увертюры к опере "Тангейзер", Испанская фантазия, 12-я рапсодия. В них он бывает неотразим не только выразительностью исполнительского плана, уверенностью его выполнения. В них он с наибольшей убедительностью демонстрирует свое редкостное знание законов кульминации: он не только мастерски подчиняет все частности единой линии развития, но и как бы ведет слушателя по всем ступеням той лестницы, которая восходит к самой вершине нарастания. То же состояние внутреннего напряжения привлекает нас во флиеровском исполнении этюда *f-moll*, "Метели", "Смерти Изольды".

Исполнение произведений Листа Марией Гринберг пленяет целостностью, стройностью и самобытностью замыслов. Оно всегда содержательно; в нем можно найти целую россыпь ярких, интересных мыслей. Листовские образы Гринберг всегда индивидуальны. Они не являются чем-то отвлеченным, скучным и бледным; они никогда не напоминают нам что-то. Секрет их силы и обаяния в свежести, новизне. Можно сослаться, например, на исполнение Гринберг "Мефисто-вальса", сонаты *h-moll,* Испанской рапсодии, транскрипций песен Шуберта; на всем здесь лежит печать глубокого своеобразия. Гринберг очень сдержанна в проявлении чувств. Подчас она довольствуется одним мелким штрихом, но этот штрих бывает у нее настолько точен и выразителен, что передает самые сокровенные порывы души. Гринберг играет очень обдуманно: своим замыслам она придает крепкую замкнутость, своим приемам воплощения — строгий, свободный от колористических крайностей характер. Каждая фраза, каждая деталь у нее осмысленны, пропущены сквозь призму сознания. Но было бы ошибочно видеть в этой осознанности и отделке какую-то холодную продуманность, расчет на эффект. Вспомним еще раз ее "Мефисто-вальс" или Испанскую рапсодию, где всё исполнено внутреннего горения, пронизано захватывающей внутренней силой, где тонко отшлифованное мастерство кажется лишь непосредственным излиянием этой силы. Разве не ясно, что, при всей осознанности своего искусства, Гринберг предельно чужда деловитости и математической расчетливости? Она не творит всё по одному шаблону, не отливает всё в одинаковую форму. Она счастливо избегает однообразия одной и той же манеры, искусственных построений. Все ее силы собраны воедино на главном — живом раскрытии художественного образа.

Нельзя пройти и мимо исполнительских достижений столь рано умершей Розы Тамаркиной. Ее на редкость привлекательная артистическая индивидуальность, мужественно-яркое, необычайно полнокровное дарование и превосходное техническое мастерство памятны каждому, кто имел возможность слушать ее на концертной эстраде. Тамаркиной удавались самые различные произведения Листа: и соната *h-moll*, которая интерпретировалась ею поразительно цельно, органично и ясно; и концертная парафраза "Риголетто", покорявшая в ее исполнении удивительной, почти скульптурной обязательностью сценических образов, всепобеждающей жизненностью; и "Сонеты Петрарки", звучавшие под ее пальцами тепло и проникновенно, очаровывавшие сочетанием необыкновенной пластичности, гибкости музыкальных линий с благородной простотой. С ослепительным блеском и неувядающей свежестью исполняла Тамаркина 10-ю венгерскую рапсодию; нельзя было заметить здесь хотя бы малейшего напряжения, которое нарушило бы общую гармонию и заслонило яркую, рельефную художественную концепцию. Тамаркина обладала неповторимой обаятельностью исполнения: простыми естественными средствами она достигала поистине поразительных результатов.

40-е годы выдвинули еще нескольких выдающихся пианистов; среди них первое место, бесспорно, принадлежит Святославу Рихтеру. Его многогранный сверкающий талант в полной мере проявился и в интерпретации произведений Листа. Здесь, как и во всем другом, Рихтер достиг такой свободы, такой легкости в преодолении художественных и технических трудностей, что опрокинул многие из наших привычных представлений о возможном и достижимом. Виртуозность его (например, в исполнении листовских "трансцендентных" этюдов) заставляет вспоминать о самых больших пианистах прошлого. Для нее как будто нет препятствий; ошеломляющая, блиста-

тельная, она не знает границ. Но не в этой искрометной виртуозности главное; основная сила Рихтера — в глубине интеллекта, словно проникающего во все поры музыки и преподносящего ее во всей чарующей свежести. В исполнении Рихтера произведение предстает перед слушателями в таком ослепительном свете и с такой полнотой, что становится понятным и доступным даже человеку со слабым звуковым воображением. Именно поэтому листовские образы Рихтера убеждают нас и тогда, когда кажутся не совсем обычными. Они настолько сильны, настолько ярко очерчены, что воздействуют и на несогласных с их трактовкой. Они как бы внедряются в наши чувства и ум, прививаются среди других противоположных им представлений и если не побеждают, то заставляют признать себя.

Смелость и самобытность экспрессии Рихтера всегда оправдывают себя: богатство выразительных средств, даже избыток их не нарушают ясности, техническая роскошь не затемняет чеканности основных линий, четкости формы. Всё живет, словно внедренное внутренним ритмом, и всё развертывается, движется, перемещается, объединяется или расчленяется согласно какому-то скрытому плану. В исполнении Рихтера мы не встретим нагромождения эффектов, заострения частностей. Повсюду сказывается стремление к разработке решающих образов, черт, контрастов, отвлечение от мелочей. Вспомним, например, его исполнение сонаты *h-moll*: безмятежное спокойствие как-то естественно сменяется стремительным натиском; тонкие, еле заметные эмоциональные переходы — яростными взлетами, вихреподобным движением, нежное, задумчивое *pianissimo* — мощным, неуемным *fortissimo*. Краски здесь положены сильной и уверенной кистью; всё сделано не по трафарету. Чувствуется рука художника, стремящегося ощутить произведение во всей его образной полноте, целостности и дать ему стройное и совершенное по форме воплощение. Вспомним также поразительное исполнение "Мефисто-вальса", где всё как будто порождено одним непреодолимым, бурлящим и стремительным вдохновением, где всё на редкость органично. Или его исполнение концертов *Es-dur* и *A-dur*, являющееся подлинным шедевром. Трудно идти дальше в раскрытии внутреннего смысла стиля и всех его особенностей. Трудно достигнуть подобного совершенного слияния музыки и интерпретации, замысла и воплощения. Резкий мазок и глубокие тени, дерзновенные контрасты и яркие взлеты сочетаются здесь с акварельно тонкими оттенками, с почти неуловимыми колебаниями настроений. Точность не превращается в мелочную ограниченность. Целое запечатлено с такой же силой, как и любая отдельная деталь.

Разумеется, имена, о которых выше шла речь, не исчерпывают списка всех талантливых советских пианистов, отдавших дань творчеству великого венгерского музыканта. Ведь произведения Листа в большем или меньшем количестве входят в репертуар каждого советского пианиста. Достаточно упомянуть имена М. Юдиной, Я. Зака, П. Серебрякова, А. Иохелеса и многих других, чтобы стало понятно, как много можно было бы еще сказать по поводу истолкования советскими пианистами творческого наследия Листа. Но и сказанного достаточно для подведения итогов и установления ряда принципиальных положений.

Несмотря на различные стилевые особенности, "классические" или "романтические" предпочтения, несмотря на множество различий в частностях интерпретации, советские пианисты сходятся в одном: только творческое проникновение в авторский текст является надежной основой исполнения. Они всё глубже и тщательнее изучают листовский текст, стараясь до конца разобраться в смысле каждой детали. Они понимают, что чем обширнее знание этого текста, тем богаче выбор, тем многокрасочнее исполнительская палитра. В сущности, они продолжают ту славную русскую традицию, которая отвергает субъективность, произвольность в истолковании художественных произведений. Всей своей деятельностью они еще раз подтверждают ту истину, что интерпретирующее творчество плодотворно только тогда, когда оно опирается на создание композитора, что неумение проникнуться общим духом произведения, нежелание понять замысел его творца неизбежно приводят к извращениям того или иного типа, к неорганичности исполнения.

Советские пианисты отлично понимают, что, как бы значительны ни были их достижения в раскрытии и истолковании бессмертных творений Листа, они составляют всего лишь одну частицу общего вклада пианистов мира. Любя свою культуру и гордясь ею, советские пианисты не исповедуют культа обособленности. Они знают, сколь велики исполнительские достижения в других странах, знают, что у пианистов разных национальностей есть великолепные образцы исполнения, достойные изучения и подражания. Им хорошо известны имена Э. Петри, В. Гизекинга, А. Корто, Р. Казадезюса, Артура Рубинштейна, К. Аррау, В. Горовица, Анни Фишер, Гезы Анды, Вена Клайберна и других. Они знакомы также и с отдельными концертными выступлениями и записями листовских сочинений, осуществленными в разное время Д. Циффрой, Т. Вашари, А. Фольдесом, В. Кемпфом, А. Браиловским, С. Франсуа, Л. Жаккино, Л. Кентнером, Дж. Огдоном, П. Кэтином, Л. Пеннарио, А. Чикколини, Д. Броунингом, М. Фрагером, А. Бренделем, Д. Липатти и другими пианистами. Пусть не всё в этих записях равноценно по своим художественным достоинствам. Так или иначе в них содержится много интересного, яркого, поучительного, раскрывающего стилистические особенности интерпретации сочинений Листа пианистами различных школ и направлений. И нет сомнения в том, что только совместными усилиями, — воссоздавая творения Листа на более широкой основе, по-новому выявляя характерные черты его музыки, подчиняя виртуозность поэтическому содержанию, — можно обогатить "исполнительскую листиану" и сделать так, чтобы творчество Листа еще долгие годы служило орудием прогресса, мира и культуры.

Часть I

Введение

[1] Впервые указание на диспропорцию между пианистическим искусством Листа и его творчеством мы находим в статье Шумана "Этюды для фортепиано" ("Etüden für Pianoforte"). "Если он как пианист, — пишет Шуман, — достиг удивительной высоты, то как композитор он все же отстал, и в этом всегда будет нечто неравномерное..." (418, II, *196*). Ту же мысль, но выраженную более резко и в иной форме, мы обнаружим в письмах Бальзака к Ганской: "У Листа божественный талант исполнения, с которым сравнится один Паганини, но творческого гения у него нет" (23, *169*). "...У него только пальцы" (ibid., *381*).

Антон Рубинштейн так же, как и Шуман, считал Листа величайшим мастером исполнительского искусства ("Касательно его фортепианной игры слова слишком бедны для выражения; она была несравненна во всех отношениях, представляя высшую степень того, что вообще способно дать исполнение"), но не признавал за ним подлинного творческого дара. "...Сочинения Листа, — вспоминает А. фон Шорн, — были для него ужасны" (411, *220*). Он враждебно относился к творческим начинаниям Листа, усматривая чуть ли не во всем "умысел" и "рисовку" (см. 765, *89—90*). Иоахим стоял на той же позиции, когда писал, что "в каждой ноте Листа можно услышать ложь" (см. 43, *282*). Разумеется, Рубинштейн и Иоахим проявили еще меньше чутья и понимания композиторского дарования Листа, чем Шуман и Бальзак, ибо они знали все творчество Листа целиком; Шуман же, не говоря уже о Бальзаке, знал его лишь частично и далеко не с лучшей стороны.

[2] "В прошлом году, — пишет Чайковский Н. Ф. фон-Мекк 9 декабря 1877 г., — мне пришлось быть поневоле у Листа. Он был учтив до тошноты..." (846, 1, *100*). О том же свидетельствует и Глазунов: "Одно, что у него излишне, это что он не высказывает, вероятно из деликатности, своего мнения в глаза" (см. 640, *31*; ср. 598, *56*).

[3] Гейне не только высмеивает в Листе легкость, с которой тот меняет свои идеологические привязанности, но и противопоставляет его Шопену, которого называет "первостепенным", "исключительным" человеком. Это, а также некоторые личные выпады Гейне против Листа и М. д'Агу и побудило Листа, совместно с М. д'Агу, написать ответ в форме весьма жестокой и язвительной отповеди Гейне. Вероятно, именно с этой "словесной дуэли" и началось то ухудшение отношений между Листом и Гейне, которое в апреле 1844 г. окончилось полным разрывом (см. 94, *386—393*).

[4] Лист квалифицирует письмо Гейне как недостойное художника-собрата и протестует против опубликования интимных деталей. "Вообразите себе, — пишет он в том же ответе Гейне, — мое безмолвное изумление, мое смущенное лицо, когда мои венецианские друзья стали являться ко мне один за другим, чтобы порасспросить меня, ибо они приняли всерьез фантазии Вашего послеобеденного отдыха о различных политических и философских фазах, через которые Вы меня заставили пройти. Один просит у меня милости показать ему одежду сенсимониста, другой — сыграть ему последнюю сочиненную мною на темы Возрождения фугу, третий тщетно старается совместить мою жизнь de fort beau diable [славного малого] с католической строгостью, которую Вы так восхитительно во мне преувеличиваете, четвертый просто считает мой рояль адской машиной.

Откровенно говоря, я считаю одним из зол нашего времени обнародование через прессу мыслей и чувств нашей внутренней жизни. Среди нас, артистов, распространен один большой недостаток, заключающийся в том, что один обсуждает не только произведения другого, но и его личность. Взаимно обнажая друг друга перед публикой, мы проделываем это подчас довольно грубо и в большинстве случаев несправедливо в отношении одной стороны нашего существования, которая по меньшей мере на время нашей жизни должна быть ограждена от всякого любопытства. Эта манера делать из тщеславия отдельных лиц анатомо-психологические доклады в угоду общественному любопытству стала у нас привычкой. Никто не имеет больше права жаловаться; ведь никто и сам не щадит других...

Если критика обращается ко мне как к артисту, то соглашаюсь ли я с ней или отвергаю ее — она ни в каком случае не может меня ранить; если же она хочет судить обо мне как о человеке — меня при каждом ее слове охватывает сильное раздражение. Я еще слишком молод, и биение моего сердца еще слишком бурно, чтобы я мог переносить руку, пытающуюся эти биения сосчитать. Чем я восхищаюсь, что ненавижу, на что надеюсь — все это имеет в моей душе столь глубокие корни, что добраться до них отнюдь не легко..." (ibid., *198—200*).

[5] "Я мечтал, — писал Лист в своем завещании, — создать в Веймаре новую эпоху искусства, подобную эпохе Карла Августа. Вагнер и я, как некогда Гёте и Шиллер, должны были явиться корифеями нового движения, но неблагоприятные условия разбили мои мечты" (483, *99—100*; ср. 156, I, *366*). Об этом же говорил он одной из своих учениц: "В течение уже многих лет жизнь моя ужасна: невозможно сказать, до какой степени я страдаю..." (см. 772в, *328*).

[6] "Как видно, — дополняет Бородин, — ни годы, ни долгая, лихорадочная деятельность, ни богатая страстями и впечатлениями артистическая и личная жизнь не могли истощить громадного запаса жизненной энергии, которою наделена эта могучая натура. Все это вместе взятое легко объясняет то прочное обаяние, которое Лист до сих пор производит не только на окружающую его молодежь, но и на всякого непредубежденного человека" (см. 556, *38*).

[7] Лист в совершенстве владел французским языком (который, в сущности, стал его родным языком), несколько хуже, но все же достаточно хорошо, немецким (свободно говорил, читал и писал). Хорошо знал также английский (который часто использовал в своей корреспонденции для цитат) и итальянский (читал в подлинниках произведения Данте, Петрарки, Тассо) языки, разбирался, хотя и немного, в венгерском и в некоторых славянских языках. Встречавшихся с ним людей всегда удивляло его умение "красноречиво объясняться и писать на всех европейских языках" (778, 1, *90*). Превосходно Лист знал художественную литературу всех времен и народов — от бессмертных сокровищ античного мира до блистательных творений писателей XIX века.

Склонность Листа к философским проблемам общеизвестна. Гейне так характеризует ее: "Крайне замечательно направление его ума: у него большие философские задатки, и еще больше, чем интересы его искусства, привлекают его исследования различных школ, занятых разрешением великих, небо и землю обнимающих, вопросов" (586, 6, *368—369*).

Произведения великих мастеров живописи и скульптуры Лист долгое время изучал в музеях Франции и Италии. О его прекрасном понимании этих произведений свидетельствует хотя бы блестящее описание "Св. Цецилии" Рафаэля (291, II, письмо к Ж. д'Ортигу). Близкое знакомство с Энгром и Делакруа, а также в поздние годы с Мункачи способствовало воспитанию и совершенствованию его вкуса.

[8] В романе Ж. д'Ортига "Святое утешение" ("La Sainte-Baume") Лист выведен в том же романтическом духе под именем художника Анатоля (349).

[9] Из других работ о Листе, появившихся в то время, следует упомянуть биографический очерк, подписанный псевдонимом Ж. Дюверже (128, *117—158*) и принадлежащий перу М. д'Агу. Этот очерк имеет много общего с первой биографией Листа. К нему приложены: 1) статья Листа о Паганини, 2) отрывок "Путешествие в Шамуни" ("Voyage à Chamouny"), 3) письмо Листа Бетховенскому комитету в Бонне, 4) ответ Бетховенского комитета Листу, 5) описание путешествия Листа по Венгрии.

[10] Даже наиболее содержательные, имеющие широкое распространение статьи Р. Поля, писавшего в газете Бренделя под псевдонимом "Гоплит" ("Hoplit"), грешат многочисленными фактическими неточностями. В этих статьях смешано воедино все то, что рассказывал Полю сам Лист (как известно, Поль некоторое время сотрудничал с Листом; Полю, в частности, принадлежат тексты хоров из "Прометея" и предисловие к "Данте-симфонии"), с тем, что заимствовано из других, подчас недостоверных источников. Кроме того, в статьях Поля имеются известные пробелы и ошибки. Так, например, об оставшейся лишь в эскизах "Революционной симфонии" он сообщает как о н а п и с а н н о й, но н е о п у б л и к о в а н н о й; о важном намерении Листа написать цикл симфонических поэм на исторические картины Каульбаха он вообще ничего не сообщает, так как, по-видимому, ничего об этом не знает; точно так же ему почти ничего не известно об оперных планах Листа ("Сарданапал", две итальянские оперы и др.), о предполагавшейся работе по созданию музыки к "Буре" Шекспира, к "Манфреду" и к "Небу и земле" Байрона, к "Орестее" Эсхила и т. д. Поль на основании этих явных фактических ошибок пытается сделать вывод, не выдерживающий критики. Он пишет: "Это малоизвестная, но зато очень характерная и значительная черта в творческой жизни Листа, что он с самого раннего возраста считал делом чести всегда выполнять свои планы и не откладывать завершение начатых работ" (353, *202*). Данный вывод решительно расходится со всей творческой практикой Листа, который, как известно, не раз откладывал завершение начатых работ и оставил после себя много неосуществленных замыслов. Также значительно расходятся с твор-

ческой практикой Листа те выводы и замечания, которые Поль делает в своей наиболее известной работе: "Liszts symphonische Dichtungen. Ihre Enstehung, Wirkung und Gegnerschaft". Приходится лишь удивляться, что Лист, знавший эту работу Поля, не обратил никакого внимания на содержащиеся в ней ошибки. Вообще работы авторов из дружеского окружения Листа (в веймарские годы), в частности статьи Бренделя, Дрезеке, Амброса и др., несмотря на их неоспоримые достоинства, все же не имеют решающего значения для понимания листовского искусства. Это, разумеется, не относится к тем работам, которые основаны на первоисточниках. Можно было бы указать еще на некоторые книги о Листе, опубликованные в ту пору (или несколько позднее) различными авторами (см., например, 338; 39; 414; 281).

[11] Большая часть документов, относящихся к периоду 20—40-х гг., в том числе такие важные источники, как письма отца Листа, письма и автобиография Черни, письма Листа к матери, переписка Листа с М. д'Агу, мемуары М. д'Агу, оставались для Раман неизвестными и, естественно, не могли быть ею использованы. Не воспользовалась она также многими материалами, характеризующими деятельность Листа в веймарский период, из-за чего освещение этой центральной эпохи художественной жизни Листа получилось неполным, односторонним, а под влиянием Каролины Витгенштейн и тенденциозным.

[12] В плену рассуждений Л. Раман оказались даже такие биографы Листа, как П. Трифонов, Э. Рейсс, Л. Ноль, отчасти Р. Луи, Ж. Шантавуан и др. (см. 826; 377; 344; 297; 96).

[13] См., например, у Г. Тодэ: "Бродячим артистом, кочевником без семьи, без родины он был с самого детства, таким остался до гроба. Где был он дома?.. Нигде, кроме родной музыкальной стихии... в ней он находил ключ к пониманию жизни, в ней изливались его впечатления, она управляла его судьбой. Благодаря ей он — космополит по существу, ему понятны и доступны все национальные оттенки, все эволюции идей и культуры, кроме враждебных искусству; всё в мире родственно ему — всё, что отзывчиво и чутко к власти звуков, вошедших в его плоть и кровь" (821, *67*). Эта же мысль красной нитью проходит у Гунекера (221) и др. Придерживается ее, в сущности, и П. Раабе в своих книгах о Листе (см. 363; 365).

[14] Можно еще указать на некоторые работы, обладающие, правда, неодинаковыми достоинствами, но представляющие все же известный интерес (42; 93; 104; 187; 210; 263; 361; 402; 412; 480). Или на разнохарактерные работы (44; 69; 116а; 204; 217; 239; 299; 318; 326, *181—227*; 331; 392; 489; 494; 503; 504). Сошлемся также на известную статью А. Шеринга (400, *31—34*) и на статью В. Данкерта (114).

[15] Через два года после выхода в свет этой работы П. Раабе опубликовал свою вторую книгу о Листе, посвященную взаимоотношениям Листа и веймарского гроссгерцога Карла Александра (364).

[16] Из работ о Листе, вышедших в свет после опубликования двухтомного труда Раабе, следует указать на монографию С. Ситуэлла (424) и на книги Э. Ньюмена (339) и А. Хевеси (212), а также на краткие очерки Б. Оливье (346), Г. Энгеля (136) и самого Раабе (365). Кроме того, можно еще добавить несколько работ (213; 287; 327; 345; 369; 388; 421; 460; 479; 490).

За последнее время — после первого издания нашей монографии — количество книг, очерков, исследований о Листе значительно пополнилось. Достаточно упомянуть, например, сборники трудов венгерских музыковедов под редакцией Б. Сабольчи и Д. Барты (см. 289), книгу их соотечественника Ж. Ласло о связях Листа с русской музыкой (274), исследование Р. Хансена о вариантах в музыкальных произведениях Листа (194), монографию П. Реберг о жизни, творчестве и деятельности Листа (370), книгу В. Феликса (145). Или еще ряд книг, очерков и статей (17; 40; 84; 139, *430—436*; 189; 242, *408—411*; 433; 502, *412—415* и др.). Привлекают также к себе внимание сообщения и доклады, сделанные на II Международной музыкально-научной конференции (Лист — Барток) в Будапеште в 1961 г. и опубликованные Венгерской академией наук в 1963 г. под общей редакцией З. Кодая (666), в том числе сообщения И. Хоминьского (99), З. Гардони (174), О. Гольдхаммера (182), Э. Хельма (206), А. Молнара (323), В. Раквица (366), Х. Сёрла (420), Л. Шомфея (426), И. Селени (449), Г. Крафта (252), В. Феликса (146) и др.

Следует упомянуть еще о статье Г. Энгеля, опубликованной в 1960 г. (137). Эта статья, претендующая, по-видимому, на краткое суммарное изложение основных проблем, связанных с жизнью и творчеством Листа, к сожалению, тенденциозна в выводах и грешит односторонностью в подборе библиографического материала. Несомненный интерес представляют книги о Листе, в которых собран богатейший иконографический материал (65; 167; 450; 496). Не меньшее значение имеет и опубликованная в Будапеште в издательстве Корвина иллюстрированная биография Листа, составленная Ж. Ласло и Б. Матекой (665).

[17] См. 27—29; 112; 170; 172; 173; 197—199; 200—202; 304; 306; 307; 453; 464.

В эти же годы в венгерских журналах появился еще ряд сравнительно небольших статей о Листе, в частности статьи И. Губаи, Р. Кокаи, А. Молнара, Ж. Харшани и др.

Из более ранних венгерских работ о Листе, опубликованных в периодической прессе, следует указать на статьи К. Абрани, И. Барталуша, Ш. Берты, Г. Зичи, К. Ишоза, Б. Фабо, Э. Кумлика, Г. Молнара и др. К этим работам примыкают также многочисленные статьи близкого к венгерским музыкальным кругам известного словацкого музыкально-общественного деятеля Яна (Яноша, Иоганна) Батки. Имеется и несколько оригинальных венгерских монографий о Листе (А. Шомшича, Д. Яроши и др.). Но, к сожалению, наиболее крупная из них (интересная с фактической стороны) — книга А. Шомшича, вышедшая в свет в 1925 г. (428), страдает недостатками. Многие ее положения устарели; оценка значения художественной деятельности Листа сделана несколько примитивно.

В 1950—1960 гг. венгерские музыковеды продолжали с возрастающей интенсивностью разрабатывать отдельные проблемы, связанные с творчеством Листа. Назовем прежде всего два сборника трудов под редакцией Б. Сабольчи и Д. Барты, вышедшие в свет соответственно в 1955-м и 1959 гг. В первом сборнике, "Памяти Ференца Листа и Белы Бартока" (см. 288), помимо ранее изданных двух статей Б. Бартока о Листе (32; 33), очерка А. Тота (464) и известных стихотворений М. Вёрёшмарти ("Liszt Ferenchez") и Я. Вайды ("Liszt Ferenchez"), содержатся работы Б. Сабольчи (445), З. Гардони (171), Л. Бардоша (25), И. Лакатоша (257), вступительная редакционная статья о Ференце Листе, а также ценная публикация Маргит Прахач ряда неизвестных писем Листа из архива будапештской Высшей музыкальной школы (358). Во втором сборнике (512) — еще одна публикация М. Прахач (360), содержащая много фактических сведений. И наконец, ее же публикация — отдельным изданием — писем Листа, хранящихся в венгерских архивах, библиотеках и частных собраниях (153). Затем укажем на книги Ж. Ласло "Ференц Лист и русская музыка" (274) и "Юный Лист" (272), а также на статьи А. Валко, А. Молнара, М. Прахач, И. Селени и других авторов, изданные в журналах и сборниках (см., например: 468; 359 и др.). Сошлемся еще на упомянутые нами выше сообщения и доклады, сделанные З. Гардони (174), А. Молнаром (322), И. Селени (449), Л. Шомфеем (426) и другими в Будапеште на II Международной музыкально-научной конференции в 1961 г. (см. примеч. 16), а также на книгу Д. Легани, посвященную хронике венгерской музыки (275). Наконец, назовем не совсем обычную по форме изложения книгу Я. Ханкиша (193) и популярную биографию Листа, написанную К. Гамбургер и изданную в 1966 г. в серии "Маленькая музыкальная библиотека" (191) под редакцией З. Гардони, Д. Барты и А. Молнара. В переводе на русский язык были изданы книги Б. Сабольчи (774) и Я. Ханкиша (835), а также статьи Б. Сабольчи (773), З. Гардони (584) и др.

[18] См. 524—527; 529; 566; 638; 640; 647; 650, *4—24*; 650a; 651; 684; 794; 795; 827; 832; 836; 838; 839; 841; 862; 867. Из опубликованного после выхода в свет первого издания данной монографии можно назвать статьи и книги Г. Когана (642), В. Мудзалевского (695), Я. Мильштейна (689; 688 // 676; 690), М. Будылиной (561), И. Бэлзы (564), А. Кенигсберг (637), Ю. Кремлева (653), Е. Рудаковой (766), Д. Рабиновича (754), Б. Котлярова и Ф. Левит (649), Ю. Хохлова (837), Н. Корыхаловой (644), Б. Штейнпресса (855).

[19] Из отдельных специальных статей и книг о фортепианной технике Листа, а также из общих трудов по истории пианистического искусства, где имеются разделы, посвященные Листу, необходимо назвать работы В. Ленца, Р. М. Брейтхаупта, О. Би, А. Куллака, В. Нимана, К. Ф. Вейтцмана, А. Вейсмана, Э. Рапена, А. Мармонтеля, А. Страдаля, А. Юхаса, Г. Жиль-Марше, Х. Добиея, Р. Кокаи, Х. Ландау, А. Эрлиха, Х. Эрлиха, И. Филиппа, Х. Энгеля, Т. Стенделя, В. Жоржиу (56, *257—276*; 57; 71, *573—599*; 73, *30—39, 91—101*; 121; 131; 135; 177; 179, *76—88*; 189; 232; 249; 253, *29—30, 305—306*; 267; 268; 279; 280; 311—313; 342, *111—113, 139—149, 168—169*; 351; 368; 430; 435; 500, *59—84*; 501, *188—200*).

[20] Автографы Листа сосредоточены в музеях, архивах, библиотеках и в некоторых частных коллекциях. Значительная часть их находится в веймарском архиве Листа, располагающем богатейшими фондами; многие — в Венгерском национальном музее в Будапеште, в библиотеках и архивах Парижа, Лондона и Вашингтона. Ряд важных автографов находится в библиотеках, архивах и музеях Москвы и Санкт-Петербурга. Например, в отделе рукописей Государственной публичной библиотеки им. М. Е. Салтыкова-Щедрина (Санкт-Петербург) хранятся следующие музыкальные автографы Листа: партитура симфонической поэмы "Идеалы" (не сохранились только первые страницы); партитура симфонической поэмы "Битва гуннов" (первые страницы также отсутствуют); эскизы к концерту *Es-dur* (всего 49 страниц); полная рукопись "Первого года странствий"; партитура кантаты; партитура Гранской мессы; рукопись 8-й венгерской рапсодии; партитура Большой фантазии Шуберта ор. 15 (оркестровая партитура написана, скорее всего, не рукою Листа, фортепианная партия вписана собственноручно самим Листом); рукопись транскрипции романса Мих. Виельгорского "Любила я"; рукопись обработки русской народной песни "На прощание" (почти всё ранее принадлежало А. Зилоти). В Государственном центральном музее музыкальной культуры им. М. И. Глинки (Москва) находится автограф

фортепианной пьесы "Четвертый Мефисто-вальс" (со вторым заглавием "Багатель без тональности"), в Центральном государственном архиве литературы и искусства (Москва) — автограф романса на слова А. К. Толстого "Не брани меня, мой друг" и ряд небольших альбомных автографов, в Государственном институте театра, музыки и кинематографии (Санкт-Петербург) — автограф партитуры концерта *Es-dur*, в отделе рукописей Российской государственной библиотеки (Москва) — автограф венгерского марша *es-moll* для фортепиано, в Центральном государственном архиве Октябрьской революции (Москва) — автограф фортепианной пьесы *As-dur*. Оригинальные прижизненные издания сочинений Листа, в отличие от оригинальных изданий других композиторов того времени (например, Шопена), сравнительно хорошо сохранились и почти полностью доступны исследователям (подавляющее большинство этих изданий имеется в государственных библиотеках России и в частных собраниях).

Много ценных сведений можно почерпнуть и в юбилейном издании музыкальных сочинений Листа (Franz Liszt-Stiftung), отдельные тома которого выходят в свет начиная в 1907 г. (всего вышло 34 тома) при поддержке крупных музыкантов: Ф. Бузони, Х. Вианы да Мотты, Б. Ставенхагена, Э. д'Альбера, А. Страдаля, О. Таубмана, Ф. Вольфрума, П. Раабе и др. Но это издание пока что далеко не исчерпывает всех произведений Листа (в частности, в нем нет многих обработок, транскрипций и фантазий Листа) и не может считаться подлинно академическим изданием, так как в нем нередко отсутствуют варианты, ссылки на автографы и т. д. Немало фактических сведений содержится и в предпринятом Государственным музыкальным издательством (Москва, ныне "Музыка") с 1950 г. издании всех фортепианных произведений Листа. Оригинальные сочинения, сочинения на народные темы и обработки собственных произведений (инструментальных и вокальных) выходят под редакцией и с комментариями Я. И. Мильштейна, оперные транскрипции и обработки чужих произведений (инструментальных и вокальных) под редакцией К. С. Сорокина и В. С. Белова. По 1966 г. включительно было издано 14 томов (некоторые из них в двух выпусках). В эти тома вошли: этюды, "Годы странствий", "Венгерские рапсодии", "Поэтические и религиозные гармонии", "Утешения", "Рождественская елка", баллады, легенды, "Большой концерт-соло", "Скерцо и марш", соната *h-moll*, "Вариации на тему Баха", "Фантазия и фуга на тему B-A-C-H", ряд оригинальных фортепианных сочинений в разных жанрах, все оперные транскрипции, обработки песен Шуберта и др.

[21] Полный перечень литературных произведений Листа приведен в приложениях.

Наиболее известное издание литературных произведений Листа вышло в свет на немецком языке в шести томах под общей редакцией Л. Раман (291); переводчиками были Л. Раман и Ла Мара. Ценным источником, восстанавливающим первоначальный оригинальный текст ряда литературных статей Листа (на французском языке), является книга, изданная в 1912 г. Ж. Шантавуаном под названием: Фр. Лист. Романтические страницы (294). В русском переводе имеются: книга о Шопене (перевод С. А. Семеновского, 1-е изд. со вступительной статьей Г. Н. Хубова, М., 1936 — см. 677; 2-е изд. со вступительной статьей Я. И. Мильштейна. М., 1956 — см. 678); отдельные статьи из цикла очерков о музыкально-сценических произведениях и исполнителях, напечатанные в переводах и с комментариями А. Н. Серова в "Музыкальном и театральном вестнике" за 1856—1859 гг. («„Роберт-Дьявол" Скриба и Мейербера», «О музыке Бетховена к „Эгмонту"», «О музыке Мендельсона к „Сну в летнюю ночь"», "Оперы Вагнера, рассказанные Фр. Листом", "О Полине Виардо-Гарсиа"), — одна из этих статей ("О Полине Виардо-Гарсиа" — 671) была перепечатана в журнале "Советская музыка" (1955, № 8); статья о "Летучем голландце" Р. Вагнера, опубликованная в "Русской музыкальной газете" (1899, № 1 — 670); отдельные "Путевые письма бакалавра музыки", напечатанные в журнале "Северный вестник" за 1885—1886 гг. (674) и в журнале "Советская музыка" (1936, № 9). К этому перечню существующих переводов литературных трудов Листа на русский язык следует еще добавить сокращенный перевод книги Листа о Шопене, появившейся (отдельными статьями) в 1851 г., сразу же после опубликования книги на французском языке в журнале "Библиотека для чтения" (т. 109, *124—152*, статья первая; т. 109, *277—301*, статья вторая; т. 110, *241—254*, статья третья — 675), а также перевод книги о Шопене, предпринятый в 1887 г. П. А. Зиновьевым в Петербурге — 677 (который, кстати, нельзя признать удачным).

В 1959 г. на русском языке были изданы избранные литературные сочинения Листа в переводах Н. В. Мамуны и А. С. Бобовича (669). В этот сборник, охватывающий почти все вопросы, которыми занимался Лист в своей музыкально-критической и публицистической деятельности, вошли как статьи, относящиеся к раннему периоду творчества ("О положении людей искусства и об условиях их существования в обществе", "Еще несколько слов о приниженном положении музыкантов", "Путевые письма бакалавра музыки", "О Паганини"), так и статьи зрелого периода ("Письмо о дирижировании. Ответ критикам", «„Орфей" Глюка», «„Эврианта"

Вебера», «„Роберт-Дьявол" Скриба и Мейербера», «„Летучий голландец" Рихарда Вагнера», «Берлиоз и его симфония „Гарольд"», "Роберт Шуман", "Джон Фильд и его ноктюрны").

На венгерском языке избранные литературные сочинения Листа были изданы в 1959 г. под редакцией Я. Ханкиша (192).

[22] В этом свете совсем иначе воспринимаются те отрицательные отзывы о статьях Листа 50-х годов, которые подчас высказывались некоторыми мыслящими людьми того времени. См., например, отзыв П. А. Вяземского: «Лист печатает в „Constitutionnel" высокомерную чепуху об операх приятеля своего Вагнера» (581, *163*). Литературную "стряпню" К. Витгенштейн иначе, пожалуй, и не назовешь. Вяземский, возможно, догадывался о той истинной роли, которую играла К. Витгенштейн в жизни Листа. Находясь в 1853 г. в Карлсбаде, он делает в своей памятной книжке следующую характерную запись: "Нам обещают сюда и Листа или по крайней мере княгиню Wittgenstein" (там же, *59*).

[23] Эти письма написаны на французском языке; однако в них встречаются нередко целые фразы и даже абзацы, написанные по-немецки, по-английски и по-итальянски. В последующие годы, как мы знаем, Лист писал свои письма и на немецком языке (хотя французский язык он все же всегда предпочитал). Стиль писем Листа к М. д'Агу менее лаконичен и выдержан, чем стиль его поздних деловых писем. Однако и он существенно отличается от романтически приподнятого стиля литературных статей Листа.

[24] Всего Ла Мара опубликовала 1245 писем Листа к К. Витгенштейн. Некоторые из писем Листа к Каролине Витгенштейн, оставшиеся по тем или иным причинам не изданными Ла Марой, были опубликованы Раабе в его двухтомной монографии о Листе (363).

[25] Большая часть этих писем собрана в трех томах восьмитомного издания писем Листа, предпринятого Ла Марой (156—158а). В числе адресатов Листа: М. Балакирев, А. Рубинштейн, А. Бородин, Н. Римский-Корсаков, В. Стасов, А. Серов, Ц. Кюи, А. Львов, А. Лядов, А. Гензельт, Л. Шестакова, В. Ленц, В. Тиманова, А. Зилоти, С. Ментер, К. Черни, Ф. Гиллер, Ф. Ламенне, Р. Шуман, Клара Вик, В. Гюго, Ж. Санд, О. Бальзак, Ф. Шопен, О. Тьерри, К. Бельджойозо, Ф. Шобер, Л. Шпор, Ф. Кролль, К. Рейнеке, Н. Гаде, А. Вильгельми, Ф. Вик, Л. Кёлер, П. Корнелиус, Ф. Брендель, К. Клиндворт, Г. Лаубе, Б. Ауэрбах, Г. Гофман фон Фаллерслебен, Ш. Бодлер, С. Франк, А. Тома, К. Сен-Санс, Ф. Эркель, Ш. Телеки, К. Абрани, Й. Губаи и др.

Из писем, не вошедших в издание Ла Мары, следует прежде всего назвать: письма Листа к Анталу Аугусу, содержащие ряд ценных сведений о связях Листа с венгерской культурой (292); письма Листа к веймарскому капельмейстеру К. Гилле, характеризующие многие особенности музыкальной жизни и деятельности Листа в Веймаре (159); письма Листа к веймарскому герцогу Карлу Александру (80); письма Листа к Феликсу Лихновскому (160); неизданные письма к различным лицам, опубликованные Р. Бори в 1928 г. в швейцарском музыкальном ежегоднике (164); письма к различным венгерским деятелям, в том числе к Ф. Эркелю, К. Абрани и др., опубликованные К. Ишозом в 1911 г. (255, *305—339*); эта публикация содержит 47 писем Листа, охватывающих период с января 1847 г. по март 1885 г.; письма Листа к Марии Калерджи, опубликованные Б. Шарлитом в 1911 г. (152); письма Листа к музыкальному издателю Шотту, содержащие ценнейшие сведения о работе Листа над циклом "Годы странствий" (133); письма Листа к братиславскому архивариусу Яну (Яношу) Батке (347); письма Листа к различным лицам, опубликованные Манфреди Гравина, 1868—1885 (282, *459—467*); письма и записки к В. Гюго, Ж. Санд, П. Эрару, Ж. Массне, С. Франку, Ари Шефферу, М. Плейель, Л. Эскюдье и др., собранные и опубликованные в 1936 г. Ж. Тьерсо (461); письма Листа к Сен-Сансу, опубликованные в 1928 г. (285, *60—70*) и многие другие письма Листа, изданные в различных периодических изданиях.

Из публикаций писем Листа следует еще указать на письма Листа к Кристине Бельджойозо, изданные в 1941 г. в Париже Д. Оливье (19), на письма Листа к Марии Витгенштейн, вышедшие из печати в 1953 г. (457), и на письма Листа к Генри Лонгфелло (см. 492; ср. также 493, *1—13*).

Наконец, из публикаций, осуществленных уже после выхода в свет первого издания данной монографии, назовем письма Листа из архива Высшей музыкальной школы в Будапеште, изданные М. Прахач (359), а также вообще все обнаруженные до сего времени в Венгрии письма Листа, опубликованные ею же отдельным изданием (358), письма Листа к А. Зилоти, опубликованные в 1963 г. (620); письма Листа к разным лицам, хранящиеся в русских архивах, опубликованные в 1967 г., и ряд других ранее неизвестных писем, появившихся в периодической прессе разных стран. Среди писем, изданных М. Прахач, особый интерес вызывают письма Листа к Ф. Эркелю, К. Абрани, Я. Вегу, М. Мошони, Э. Михаловичу, Г. Зичи, И. Фаи, Л. Фештечичу и И. Н. Дунклю, в которых наглядно выявляются многочисленные связи Листа с венгерской музыкальной жизнью; существенные детали содержатся и в письмах Листа к

Т. Гаслингеру, К. Гаслингеру, Н. Таборски, М. Вёрёшмарти, Л. Булиовски, Ф. Кроллю, Ф. Бренделю, К. Кертбени, Я. Данилику, Г. Гертелю, Ф. Пульски, Ш. Берте, Ф. Корбаи, И. Барталушу, Г. Лонгфелло, С. Ментер, Л. Гайнальду, Г. Гогенлоэ, К. Агхази и др. Среди писем Листа, изданных по оригиналам из русских архивов, наибольшее внимание вызывают письма Листа к художнику П. В. Жуковскому, сыну поэта, в которых раскрываются существенные факты жизни Листа и Вагнера, и, пожалуй, письма к Ф. К. Мейендорфу, А. К. Мейендорфу и О. М. Мейендорф. Интересно отметить, что первая публикация эпистолярного наследства Листа была осуществлена на русском языке в России. Еще за шесть лет до издания Ла Мары в одном из русских музыкальных журналов был опубликован ряд писем Листа, связанных с музыкальной жизнью России (779). Затем в последующие годы были изданы в переводе на русский язык письма Листа к Антону Рубинштейну (717) и к В. Ленцу (825; 612). Позднее были опубликованы в переводе на русский язык письма Листа к Ламенне (733), к Шуману (735) и к Сен-Сансу (734).

Сравнительно недавно появились в печати письма Листа к нотоиздателю Юргенсону (736), упомянутые нами выше письма Листа к Зилоти и письма Листа к разным лицам, обнаруженные в русских архивах.

[26] Особенно это заметно в таком цикле писем, как "Письма к подруге" ("Briefe an eine Freundin"; 157), составляющем третий том издания Ла Мары, и в вышедших позднее отдельным изданием "Письмах к матери" (161). В первом цикле издание допускает произвольные пропуски в тексте, что заметно даже при самом беглом чтении писем; во втором — вносится ряд мелких коррективов, по-видимому, возникших в процессе перевода текста с французского языка на немецкий (письма в оригинале написаны по-французски, изданы же Ла Марой на немецком языке).

[27] Так, например, в одном письме, характеризующем взаимоотношения с Берлиозом (см. 461, *387*), дата знакомства с Берлиозом указана — 1829 г., в то время как в действительности знакомство с Берлиозом состоялось лишь в конце 1830 г. В письме к К. Витгенштейн (158, IV, *326*) Лист сообщает, что "Гранская месса" сочинялась им весной 1856 г., в то время как она уже была написана весной 1855 г. Лист указывает (156а, II, *364*), что "Рейнская песня" ("Rheinweinlied") сочинена им "в 1842 году в Берлине", в то время как она уже исполнялась в декабре 1841 г. в Лейпциге, и т. п.

[28] На русском языке был опубликован ряд писем к Листу его русских друзей (667; 717).

[29] Не опубликованы, в частности, и многие письма Листа, хранящиеся в библиотеках и архивах России, например: письма Листа к М. С. Сабининой (889), содержащие ряд интересных деталей о веймарской жизни Листа (письма охватывают период с января 1855 по декабрь 1858 г.); письмо Листа к Н. Писареву от 5 июля 1861 г. (904); письма к неизвестным (неустановленным) лицам (886); записка к Ф. Лихновскому от 8 января 1844 г. (875); письмо к [Е. Ф.] Коршу с отрывком из стихотворения Байрона (897); записка к Боде (873); письмо к герцогине Саксен-Веймарской Марии Павловне от 7 августа 1853 г. (896); письмо к М. Л. Огаревой от 14 сентября 1841 г. (899); письмо к неустановленному лицу без даты (902); записка к Т. Делеру без даты (874); письмо к неизвестному лицу от 9 января 1861 г. (902); письмо к неизвестному лицу (вероятно, к А. Зилоти) от 7 июня 1885 г. (901); письма к барону Мейендорфу (885), относящиеся к 1860-м гг. (всего восемь писем); письмо к К. Рейнеке (903); письма к неизвестным лицам от 30 августа 1871 г., от 20 июня 1876 г. (887) и др. По автографам этих писем, относящихся к разным периодам жизни, как и по другим хранящимся в архивах России эпистолярным документам Листа, можно судить и об эволюции почерка Листа, который, подобно его литературному стилю, не раз менялся на протяжении его многолетней жизни. Так, почерк молодого Листа, Листа виртуозных лет, крайне неразборчив; он вполне гармонирует со стилем его писем той поры — явно неряшливым, небрежным, далеко не свободным от чрезмерных эмоциональных преувеличений (вероятно, и в эпистолярном стиле и в почерке молодого Листа нашли отражение определенные черты находившегося в душевном и умственном брожении художника-виртуоза, колесившего тогда по всей Европе и жившего в угаре концертной деятельности). Почерк Листа веймарских лет несравненно разборчивей; он становится куда более выработанным, изящным и тонким. Лист веймарских лет пишет мелким, но достаточно четким, разборчивым, ясным почерком; одновременно становится более ясным и простым и сам стиль его писем (порой кажется, что некоторые письма подвергались им тщательной стилистической обработке и отделке, что они, возможно, сперва писались начерно, а затем переписывались). Почерк позднего Листа, особенно Листа 80-х гг., снова меняется. Буквы становятся здесь более крупными и косыми, строчки более редкими и наклонными, подчас даже кривыми. Это опять-таки вполне соответствует явно изменившемуся стилю изложения, ставшему как бы более отрывочным, импрессионистическим. И, конечно, находится в тесной связи с ухудшением состояния здоровья, со слабостью зрения, что доставляло Листу в последние предсмертные

годы жизни немало огорчений (заметим в скобках, что данное обстоятельство не помешало Листу даже в эти годы не оставлять без ответа ни одного адресуемого ему письма). Разумеется, не все хранящиеся в архивах России автографы писем Листа представляют одинаковый интерес с музыкально-исторической стороны. Не все они одинаково ценны и содержательны. Но даже в том случае, если какое-либо письмо затрагивает самые малые мелочи, оно все же не может пройти мимо нашего внимания.

[30] Эти письма содержат важнейшие сведения об исполнительской и творческой деятельности юного Листа.

[31] См. 261; 262; 524; 533; 546; 574; 575; 600; 699; 700; 715; 727; 728; 738; 763; 790; 846; 847; ср. также 6; 70; 105; 208; 209; 226; 316; 415; 419; 484; 519; 520; 557; 724; 730; 732; 775; 796; 825; ср. также 10; 16; 23; 45; 46; 48; 49; 79; 283; 284; 330; 333; 382; 482; 852; 853. Немало интересных сведений можно почерпнуть и в изданных в 1950—60-х гг. письмах Ц. А. Кюи (656), М. А. Балакирева (535; 534), А. К. Глазунова (598), В. В. Стасова (813), А. Н. Серова (789, 1, *65—312*; 2, *44—267*), И. С. Тургенева (829), А. К. Толстого (824), а также в письмах Э. Грига к родителям (603).

Из неизданных писем различных лиц прежде всего необходимо упомянуть о письмах пианистки М. П. Свистуновой своему отцу, декабристу П. Н. Свистунову (891). В этих письмах содержатся интереснейшие подробности о музыкальной деятельности и жизни Листа в Будапеште в 70-х годах. Далее следует указать на письма А. Н. Серова к О. А. Новиковой (894) и В. Е. Жуковой (883), А. Н. Веневитиновой к Е. Е. и С. В. Комаровским (882) и др. Несомненный интерес для исследователя жизни и творчества Листа представляют также неизданные письма С. М. Ляпунова к М. А. Балакиреву (890) и ответные письма М. А. Балакирева (878), хранящиеся в архиве С. М. Ляпунова; письма М. А. Балакирева к Ю. П. Пыпиной (890); письма С. М. Ляпунова к В. В. Стасову (893), письма Ла Мары к В. В. Стасову (888); письма Янки Воль к В. В. Стасову (894) и, наконец, письмо скульптора Н. А. Рамазанова к П. А. Смирнову о встрече с Листом в Мюнхене (906) и письмо Мухановой к Е. А. Мухановой, содержащее сведения о предполагаемом приезде Листа и концерте его в Москве (905).

[32] Эта книга является как бы первой частью "Мемуаров". О существовании м е м у а р о в М. д'Агу было известно давно, но они пролежали в архиве семейства Оливье свыше пятидесяти лет и были опубликованы внуком Листа и М. д'Агу Даниэлем Оливье лишь в 1927 г. Через год они были переведены на немецкий язык и изданы (вместе с "Mes Souvenirs") под редакцией и с предисловием другого внука Листа и М. д'Агу Зигфрида Вагнера (8). Несколько позднее, в 1931 г., мемуары вышли в сокращенном виде под претенциозным заглавием: "Моя дружба с Францем Листом. Роман любви из Мемуаров одной знаменитой женщины" (7). О существовании м е м у а р о в знал и сам Лист, ибо в одну из своих последних встреч с М. д'Агу в Париже (в 1866 г.) та сказала ему о своем желании опубликовать написанные ею мемуары. Лист, глубоко уязвленный изданным в свое время тенденциозным автобиографическим романом М. д'Агу "Нелида", в котором его отношения с М. д'Агу и вся его художественная деятельность были представлены в искаженном свете, естественно отнесся к этой идее отрицательно. Из Парижа он писал К. Витгенштейн следующее: «„Нелида" сообщила мне, что она намеревается опубликовать свою исповедь. Я возразил, сказав, что считаю недопустимым, чтобы она писала жизненные воспоминания, ибо то, что она таким образом озаглавит, неизбежно сведется к позерству и лжи (poses et mensonges)» (158, IV, *110—111*).

Ценным дополнением к "Мемуарам" М. д'Агу является вышедшая в 1950 г. из печати книга Ж. Вира "Мари д'Агу. Ее муж. — Ее друзья" (478), содержащая ряд неизданных писем Ш. д'Агу, Ш. Сент-Бёва, Т. де Ферьера и самой М. д'Агу, а также неизданные наброски М. д'Агу, характеризующие ее взаимоотношения с Листом. Еще более ценным — многотомная публикация того же Ж. Вира, охватывающая почти всю жизнь М. д'Агу и значительно восполняющая наши сведения о жизни и деятельности М. д'Агу, особенно после ее разрыва с Листом (477).

[33] В указанной статье опубликованы выдержки из автобиографических записей Черни, относящиеся к юности Листа.

[34] В упомянутой нами выше первой биографии Листа (см. 348, *200* и далее) д'Ортиг сообщает о нем следующее: "Все, что имело отношение к его (Листа. — *Я. М.*) здоровью, учебе, удовольствиям, благочестивым помыслам, беседам, путешествиям и успехам, отмечалось там с мелочной и ревностной пунктуальностью нежного отца. Этот дневник находится в руках г-жи Лист (матери Листа. — *Я. М.*), чьей доброте мы обязаны сведениями о нем". О дневнике Адама Листа см. еще 337.

[35] См. 3—5; 52; 54; 55; 106; 126; 130; 135; 176; 183; 185; 214; 223; 227; 276—279; 373; 389; 391; 397; 472; 475, *73—77*; 517; 521; 531; 548; 570; 585; 593; 595; 657; 705; 706; 759; 762; 784; 801; 804; 859.

[36] Во II томе последнего из перечисленного содержится ряд сведений об отношении Листа к К. Витгенштейн.

[37] Эти записки сравнительно мало известны и остались совсем неиспользованными в литературе о Листе.

[38] Записки А. Буасье были изданы в переводе на немецкий язык в 1930 г. (61). Примерно в то же время был осуществлен первый перевод записок А. Буасье на русский язык. Этот перевод, отличающийся, кстати, высокими достоинствами, принадлежит О. В. Григоровой. К сожалению, он остался неизданным. Впрочем, он был вполне доступен для практического использования, так как с середины 1930-х гг. находился (и продолжает находиться) — на правах рукописи — в библиотеке Московской консерватории (866). Второй перевод (также хороший) был сделан тридцатью годами позже Н. П. Корыхаловой и опубликован в 1965 г. (560). Ценным дополнением к записям А. Буасье могут служить ее письма к родным, изданные в 1902 г. (см. 24).

[39] Эти ценные воспоминания содержат целый ряд суждений Листа по вопросам искусства; к воспоминаниям приложен полный перечень всех сочинений Листа, составленный по первым изданиям и автографам.

[40] См. 138; 143, *115—165;* 164; 241; 317; 328; 329; 386; 423; 436—438; 440, *17—23*; 441; 458; 459, *204—206;* 497, *42—57, 57—64*; 498, *161—168, 174—188, 192—196, 218—226, 273—277*; 499; 513; 568. Существует также ряд других воспоминаний учеников Листа. Интересные сведения можно почерпнуть в статьях Э. Рейсса (378, *316—324*; 379, *333—340*; 376) и Ю. Каппа (234, *925*), а также в книгах Ф. Мильде (321), Ла Мары (264) и др.

[41] В воспоминаниях Ш. Телеки содержатся интересные сведения о творческой и исполнительской деятельности Листа в 40-х годах, в частности изложена история создания 1-й венгерской рапсодии Листа (455, I, *55—59, 60—67;* II, *133—138*).

[42] В воспоминаниях венгерской писательницы Янки Воль содержатся важные сведения об отношении Листа, исключительно внимательном и любовном, к русской культуре (см. 505); сочувственный отзыв о воспоминаниях Воль и выдержки из них см. в статье Стасова "Венгерец и венгерка о Листе" (799, *3*).

[43] См. 542; 573; 641; 646; 778; 793; 793а; 833. В воспоминаниях А. Верещагина, брата выдающегося русского художника, приводятся факты из жизни Листа в Пеште, а также сведения об отношении Листа к картинам Верещагина и вообще к русскому искусству (573).

[44] См. 14; 15; 111; 117; 127; 134; 186; 205; 218; 240; 286; 320; 403—405; 409; 448; 522; 523; 549—551; 558; 562; 623—625; 685; 822.

Из неизданных воспоминаний следует указать на дневник Е. В. Филатьевой (870), содержащий подробное описание концертов Листа в Москве (на франц. яз.), и на записи М. Л. Огаревой (872), относящиеся к началу 40-х гг. XIX столетия (также на франц. яз.).

[45] Об отношении самого Листа к этой книге см. в материалах, опубликованных Ю. Каппом в 1911 г. (237): "...насколько я могу судить, — писал Лист, — автор настолько же смешон, насколько и одиозен, и она, и ее друзья вольны действовать как им угодно; некоторым непристойным скандалам я могу противопоставить лишь молчаливую сдержанность..."

[46] Глава, о которой идет речь, имеет название: "The questionable evidential value of Liszt's letters: The Olga Janina episode" ["Сомнительная свидетельская ценность писем Листа: эпизод с Ольгой Яниной"].

[47] См. 32; 33; 390; 488, *182—198*; 506; 614; 672; 780; 845; 854 и др.

[48] Из стихотворений, темой которых послужил Лист и его искусство, особенного внимания заслуживают стихи М. Вёрёшмарти (см. 481; стихотворение написано в 1841 г. и озаглавлено "Liszt Ferenchez" ["Ференцу Листу"], оно проникнуто глубоким патриотическим чувством), Г. Гейне (588; стихотворение написано в 1849 г., озаглавлено "В октябре 1849" и является открытым, прямым откликом на острейшие вопросы политической современности, содержит порицание Листу за его пассивность в трагические дни венгерской революции), М. Йокаи (228), Я. Гараи (169, *106*), Я. Вайды (467), Г. Гервега (207; стихотворение написано Гервегом после прослушивания "Данте-симфонии" Листа в авторском исполнении на фортепиано и послано Листу 30.X.1856 г. из Цюриха; приведено по: 78, III, *31—32*), Г. Гофмана фон Фаллерслебена (216, *355*; ср. 78, III, *33—34*). Следует еще указать на стихотворения Э. Бауэрнфельда (37; 78, *29—30*), С. Мозенталя (324; 78, *27—28*; стихотворение Мозенталя, как и стихотворение Бауэрнфельда, написано после выступления Листа в качестве дирижера на моцартовских торжествах в Вене), Ф. Боденштедта (58; 78, *124—126*), П. Корнелиуса (107, IV), Ф. Шобера (408, *27—28*), Р. Вагнера (485, XII, *386—387*), И. Цедлица (510, *210*), Е. Ростопчиной (761) и др. Большой интерес представляет также маленькая поэма в прозе Ш. Бодлера "Тирс" (35, *162—166*), в которой ярко выражено отношение Бодлера к Листу и его искусству: поистине надо было обладать редкой проницательностью, чтобы одним из первых признать не только гений Вагнера и Делакруа, но и гений Листа.

Из повестей и романов, в которых Лист выведен одним из действующих лиц, прежде всего надо упомянуть роман Бальзака "Беатриса" (см. 21; 540, II). Под именем Беатрисы (маркизы де Рошфид) в романе выведена М. д'Агу, под именем Дженаро Конти — Лист, под именем Камиля Мопен (Фелисите де Туш) — Ж. Санд. Затем следует сказать об уже упомянутом выше (см. примеч. 8) романе Ж. д'Ортига "Святое утешение", в котором Лист изображен под именем художника Анатоля (349, II), и о романе М. д'Агу "Нелида", в котором отношения Листа с М. д'Агу представлены в явно искаженном, тенденциозном духе (432; рус. пер. 818). Под именем Нелиды изображена сама М. д'Агу, под именем художника Германа Ренье — Лист. Несомненное отношение к Листу имеют некоторые романы Ж. Санд (в частности, "Орас"), ее венецианские сказки (393), дневник доктора Пиффеля (395) и упомянутые выше "Письма путешественника" (398). Большинство остальных повестей и романов, связанных с именем Листа, лишены художественного значения. Они либо преследуют сенсационные цели, как, например, роман Луизы Коле (102; клеветнический характер этого романа вскрыт в статье венгерского скрипача Э. Ремени, опубликованной в будапештской музыкальной газете "Zenészeti Lapok" 29.XI.1868 г. — 511), Зорелли (514) и Варса (473), либо служат развлекательным чтением, как, например, романы Харшани (203), Вольцогена (507), Шрикеля (413), Люкса (300) и др.

Жизнь Листа послужила также темой для ряда сценических произведений (см. 180 и др.) и кинофильмов. В качестве эпизодического действующего лица Лист выведен еще в некоторых произведениях (см. 605 и др.).

[49] Мнение о "вненациональном" характере искусства Листа, имеющее известные исторические причины, все еще разделяется некоторыми крупными зарубежными исследователями. Даже такой всесторонне образованный и пытливый музыковед, как А. Эйнштейн, в своем труде, посвященном романтической эпохе в музыке (опубликованном сравнительно недавно), последовательно отстаивает его. Он, например, пишет: «Было бы ошибочным рассматривать Франца Листа как венгерского национального композитора, несмотря на его симфоническую поэму „Венгрия", „Гранскую праздничную мессу" и „Венгерские рапсодии". История национальной романтической музыки в Венгрии вообще очень своеобразна, ибо мелодическое народное богатство (melodische Volksgut), на котором она основывается, — так называемая цыганская музыка, представляет собой смешение стилей весьма сомнительного и мало национального происхождения» (132, *80*).

Разумеется, с национальным характером искусства у Листа дело обстоит куда более сложно, чем у других композиторов. Лист, действительно, далеко не всегда брал свои темы из сокровищницы венгерского народного искусства, и мы найдем у него немало произведений, где национальные черты едва ощутимы. Но на основании этого вряд ли возможно отрешать Листа от родины, которую он всегда любил и которой оставался верен до смерти, недооценивать венгерский цикл произведений Листа и, главное, ставить под сомнение национальный характер целой ветви венгерского искусства, на которой, кстати, основывается и творчество основоположника венгерской национальной оперы Ференца Эркеля.

Глава первая

[1] Рождение Листа было удостоверено следующей записью, внесенной в метрическую книгу деревенской церкви на следующий день:

[Октябрь 1811]

23. Franciscus L.	List Adamus ovium	Reiding	Patrini	Mersits
	Rationista Principis		Zambothy	Georgius
	Esterhazy et Lager		Franciscus	capellanus
	Maria Anna		et Szaley	Lookiensis
			Julianna	

Характерно, что запись эта сделана на латинском языке (который в то время был государственным языком в Венгрии — языком летописей и церквей), что фамилия отца Листа написана без буквы "z" и что самому Листу при рождении дано имя "Франциск" ("Franciscus"). Из второго обстоятельства пытались сделать вывод о немецком происхождении Листа, но совершенно необоснованно, ибо сочетание букв L-i-s-t встречается не только в немецком, но и в венгерском языке, а также в целом ряде славянских языков. Третье обстоятельство, напротив, не было принято во внимание. Имя "Франц" ("Franz"), которое обычно носил Лист и под которым он вошел в историю, не является его н а с т о я щ и м именем (а ведь на это имя не раз ссылались, наряду с отсутствием буквы "z" в фамилии, сторонники немецкого происхождения Листа), как не является его настоящим именем и имя "Франсуа" ("François"), которым наделили его французы (в сочинениях Листа, опубликованных в 30—40-х гг. прошлого века, мы часто встречаем на титульных листах надпись: "François Liszt"). Листа следует называть венгер-

ским именем "Ференц" ("Ferenc"), которое соответствует латинскому имени "Франциск" и которым его всегда называли и продолжают называть в Венгрии, или, в крайнем случае, если придерживаться документальной метрической записи, самим именем "Франциск", что, кстати, иногда делали в официальных случаях некоторые его современники, в том числе М. Балакирев, А. Бородин, В. Стасов и др.

[2] Дата рождения Адама Листа приводится нами согласно документальным данным из архива Эстергази, опубликованным в 1937 г. (272, *269—271*). По некоторым источникам (27, *11*), Адам Лист родился в 1777 г., по другим (238, *9*) — в 1780 г. Дата, принятая нами, подтверждается также родословной таблицей семьи Листа, составленной Эдуардом Риттером Листом в 1940 г. и опубликованной в одном из австрийских музыкальных журналов в 1961 г. (288, *429*). Согласно этой таблице, прадед композитора, Себастьян Лист, родился в 1703 г., умер в 1793 г.; дед композитора, Георг Адам Лист, родился 14 октября 1755 г., умер 8 августа 1844 г.; отец композитора, Адам Лист, родился 16 декабря 1776 г., умер 28 августа 1827 г.

[3] Известно, например, что к прошению о переводе на службу в Кишмартон (Эйзенштадт), где постоянно находилась придворная капелла князя Эстергази (и куда Адам Лист, естественно, всеми силами стремился), Адам Лист приложил в качестве "пробы своего музыкального таланта" "Te Deum" для хора и оркестра.

[4] В своем известном завещании, сделанном в 1860 г. под влиянием мыслей о неизбежной смерти, Лист писал: "Я почтительно и с нежной любовью благодарю мою мать за постоянные доказательства ее доброты и любви ко мне. В молодости меня называли хорошим сыном; с моей стороны тут не было, конечно, никакой заслуги, потому что возможно ли было мне и не быть хорошим сыном по отношению к матери, которая так любовно приносила себя в жертву. — Если я умру раньше ее, благословение ее последует за мной в могилу" (см. 156, I, *365*).

Спустя некоторое время, в 1861 г., когда его мать была опасно больна и жила у его старшей дочери Бландины (в замужестве Оливье), Лист писал: "Моя дочь и ее муж просто поражают меня своими заботами и почтением к моей матери. Я всем этим истинно тронут и вижу здесь благословение провидения за мои добрые намерения, которые никогда меня полностью не покидали, несмотря на все мои многочисленные глупости. Благодаря переезду моей матери к Оливье, я вполне успокоен насчет того печального события, которое однажды, наконец, должно случиться. Увы! как говорит Виньи, что это за мир такой, куда приходят с надеждой дождаться смерти отца и матери" (там же, III, *150—151*). По данным семейной родословной таблицы, речь о которой шла выше (см. примеч. 2), мать Листа, Мария Анна Лагер, родилась 9 мая 1788 г. в Кремсе, умерла 6 февраля 1866 г. в Париже.

[5] Стихотворение венгерского поэта К. Саса "Венгерская музыка" в сборнике "Мадьярские поэты" под редакцией Н. Новича (776, *77*; ср. также 447, III, *243—244*).

[6] О начале занятий Листа музыкой сохранилось также следующее свидетельство современника, почти дословно повторяющее рассказ отца Листа: "Однажды отец его играл на фортепиано *cis-moll*'ный концерт Риса; мальчик стоял у инструмента и слушал с самым напряженным вниманием. Вечером, гуляя во дворе, пропел он тему концерта, довольно трудную, особенно для детской, непривычной памяти. Отец не мог после этого противиться неотступным просьбам сына и начал учить его на фортепиано. Францу исполнилось тогда шесть лет... успехи его были... поистине изумительны..." (375, *58—59*).

[7] Этот отзыв прессы воспроизведен в "Die Musik" фотографическим способом.

[8] "По поводу концерта в [Кишмартоне] во всех биографиях Листа повторяется ложное сообщение, будто князь Эстергази подарил маленькому виртуозу пятьдесят дукатов. Ничего подобного!.." (375, *60*). Нет сомнения, что автор этих слов, Л. Рельштаб, слышал опровержение этого рассказа из уст самого Листа.

[9] Значительные по размеру отрывки из автобиографии Черни были опубликованы в музыкальном журнале "Нувеллист" (848); к сожалению, не указано, с какого источника сделан перевод и насколько полно использован при этом оригинал. Позднее отрывки из автобиографии Черни были приведены Гансликом в его статье, посвященной столетию со дня рождения Черни и появившейся в одной из венских газет в феврале 1891 г. (196). По-видимому, полностью автобиография до сих пор еще не опубликована.

Сведения, содержащиеся в автобиографической записи Черни, нуждаются в некоторых поправках и дополнениях. Так, систематические занятия Черни с Листом начались позднее, чем он указывает (Черни пишет, что эти занятия начались "через год" после первого визита Листа, т. е. в 1820 г., а в то время Лист безусловно еще не жил в Вене). Далее вызывает сомнение сообщение Черни о местожительстве Листа в Вене и др.

[10] См. письмо Листа к своему ученику Дионису Прукнеру (написанное в 1856 г.); в котором о Черни сказано следующее:

"Я всячески одобряю ваше близкое общение с маэстро Черни, многосторонний музыкальный опыт которого как с практической, так и с теоретической стороны может принести вам большую пользу. Из всех живущих ныне композиторов, специально занимающихся фортепианной игрой и фортепианными сочинениями, я не знаю ни одного, взгляды которого представляли бы столь верную оценку сыгранного. В двадцатых годах, когда бóльшая часть бетховенских произведений была для большинства музыкантов своего рода загадкой (eine Art von Sphinx war), Черни играл и с к л ю ч и т е л ь н о Бетховена с таким же совершенным пониманием, как и техникой; и позднее он не отгородился от некоторых сделанных в технике успехов, а, напротив, существенно содействовал им своим преподаванием и своими произведениями" (156, I, *219*). В свете этой высокой оценки Листом деятельности Черни ясна ложность тех представлений, согласно которым преподавание Черни было абсолютно чуждым художественным устремлениям Листа. Л. Раман слишком поверхностно и неправильно оценивает роль Черни в жизни Листа, когда пишет: "Черни в процессе своего преподавания избирал путь, соответствующий собственной натуре; он учил играть только пальцами, без учета духовной индивидуальности ученика..." (367, I, *36*). Или: "...основная сущность ребенка осталась для Черни непонятной. Человек механики и формы (der Mann der Mechanik und Form) не мог понять противоположную ему натуру..." (ibid., *37*). Сам Лист всегда протестовал против подобных голословных утверждений. Не случайно на полях первого тома книги Л. Раман (единственного, который он мог просмотреть до своей смерти) Лист написал: "Не совсем правильно. Черни меня очень любил, понимал, оказывал предпочтение и т. д." (см. 363, I, *229*). Лист по-своему, в обычной мягкой форме, выразил явное несогласие с отзывом Л. Раман. О том, как разумно направлял Черни развитие юного Листа, можно судить хотя бы из писем, которые Черни писал отцу Листа в 1824—1825 гг. (261, *20—29*). Дарование Черни высоко ценил Бетховен. Еще в то время, когда Черни был его учеником, он отмечал "исключительные успехи" и "достойную удивления музыкальную память" своего ученика (Черни играл наизусть все опубликованные сочинения Бетховена).

[11] Письмо Сальери написано 25 августа 1822 г. (122, *24—25*).

[12] "Он был так великодушен, — писал впоследствии Лист, — что в 1822—1823 гг. преподавал мне не искусство сочинения, которому, в сущности, нельзя обучить, а употребление различных ключей и принятых в его время способов изложения партитур" (158a, VIII, *396*).

[13] В этом первом концерте Листа в Вене принимали участие известная певица Каролина Унгер, бывшая (полутора годами позднее) солисткой на первом исполнении 9-й симфонии Бетховена и (в 1840-х гг.) первой исполнительницей "Лорелеи" Листа, и скрипач Леон де Сен-Любен (ученик Шпора). Лист играл концерт *a-moll* Гуммеля и фантазировал на заданные темы.

Об отношениях Листа и Каролины Унгер, впоследствии помолвленной с поэтом Н. Ленау (брак не состоялся) и вышедшей в 1840-х гг. замуж за французского писателя Ф. Сабатье, см. у Ла Мара (264). Характеристику К. Унгер как оперной артистки см. у Листа в "Письмах бакалавра музыки": "Всегда искренна, всегда благородна и возвышенна, она проникнута содержанием своей роли; и когда она, если я могу так выразиться, ломает ледяную преграду, воздвигнутую между ней и зрителями пошлостями глупого текста или бесцветной музыки, то там, где едва казалось возможным быть более чем терпимой, она становится величественной, и там, где другим едва удавалось сгладить нелепость слов и музыки, она трогает сильнейшим образом. Интересное и грустное зрелище наблюдать эту гениальную женщину в борьбе с путами своей неблагодарной задачи. Я часто сравниваю ее с отважным пловцом, который вынужден жалко барахтаться на мелком месте... Голос у Унгер большого объема, чистый и гибкий. Как законченный музыкант, она с легкостью овладевает любой ролью" (291, II, *237—238*; ср. также 294, *279—280*).

[14] Такова традиционная версия, принятая с теми или другими незначительными изменениями почти всеми биографами Листа и, в сущности, санкционированная самим Листом. Однако вполне возможно, что версия эта не совсем соответствует действительности. Так, например, известно, что прием, оказанный мальчику Бетховеном, был не особенно сердечным и что Шиндлер настойчиво уговаривал Бетховена пойти на концерт Листа 13 апреля 1823 г. «Не правда ли, — писал Шиндлер в „Разговорной тетради" Бетховена, — тем, что Вы посетите концерт маленького Листа, Вы несколько сгладите впечатление от недавнего недружелюбного приема. — Это ободрит малыша. — Обещайте мне, что Вы туда пойдете» (см. 456, IV, *416—417*). По некоторым данным, Бетховен все же не послушался Шиндлера и на концерт Листа не пошел (ibid., *417*; ср. также 365, *19*). Если это действительно было так, то Бетховен, возможно, слушал игру Листа и поцеловал мальчика в какой-либо другой раз. Ибо сам Лист впоследствии неоднократно вспоминал о поцелуе Бетховена (80, *116*); он считал этот поцелуй одним из самых волнующих эпизодов своей жизни и по праву гордился им (см. 234; 343, *199*; 165, I, *367*).

[15] В своем первом будапештском концерте Лист играл Вариации Мошелеса и концерт Риса, а также импровизировал на заданную (между прочим, русскую) тему.

[16] Перечень статей венгерской прессы того времени (с кратким изложением содержания наиболее существенных из них) приведен в библиографическом обзоре Л. Коха (247, *28—29*). Ср. также библиографию венгерских статей и заметок о Листе, составленную Ш. Козоча (251).

[17] «Я еще прекрасно помню, — писал Лист впоследствии, — неподдающееся описанию волнение, охватившее меня, когда мой отец лет двенадцать тому назад сказал мне: „Франц, ты уже знаешь больше меня. Но через полгода мы будем в Париже. Там ты поступишь в консерваторию и будешь работать под наблюдением и руководством знаменитых учителей"» (291, II, *31*; ср. также 294, *38*).

[18] Приводим часть этого стихотворения в переводе Б. Пастернака (719, I, *481—482*):

Перлы мудрости бесплодно
Прячутся в душе народной,
Если же из тьмы дремучей
Их наверх выносит случай,
Никого они не тронут
И в грязи безвестно тонут.
Или горькая судьбина
Их уносит на чужбину
В глубь хранилищ заграничных...

"Разве, — писал своему другу Адам Лист вскоре по приезде в Париж, — это не настоящий позор для нашей родины, которая дала столь много прекрасных плодов, но не обратила на них никакого внимания и даже пыталась их угнетать — ты понимаешь меня, и я молчу — sapienti pauca" (261, *18*).

[19] Сохранилось любопытное свидетельство на этот счет в книге "Ленау и семейство Левенталь. Письма и разговоры, стихотворения и наброски" (278, *67—68*): "Знаменитый пианист Лист рассказывал о том, что, когда отец хотел отвезти его для продолжения художественного образования в Париж, то он никак не мог получить у своего хозяина шестимесячного отпуска и вынужден был покинуть княжескую службу. Лист выразил намерение заклеймить за это старого князя даже тогда, когда тот будет в могиле. Когда Нимбш (Н. Ленау. — *Я. М.*) это услышал, то сказал, что желать клеймить всех сильных мира сего и богатых, которые ровно ничего не делают для искусства, равносильно тому, что заставлять себя постоянно прикасаться к раскаленному железу".

[20] Описание путешествия Листа в Париж содержится в письме его отца к одному другу (261, *16* и д.). Характерный отзыв об игре Листа в то время приведен в одном из первых биографических очерков о Листе (см. 128, *121—122*): "Из Мюнхенского журнала: Пятница,17 октября 1823. — У нас появился новый Моцарт. Известно, что этот чудо-ребенок с семилетнего возраста восхищал мир своим талантом виртуоза. Правда, юному Листу на четыре года больше лет, но если сравнить разницу во времени и если учесть, что теперь публика требует от артистов, то будет понятно, что мы имеем основание сказать: у нас появился новый Моцарт! Юный Лист сыграл концерт Гуммеля *h-moll* с такой легкостью, чистотой, точностью, с такой силой, с таким глубоким и верным чувством, что самое смелое воображение не решилось бы ждать чего-нибудь подобного от столь юного возраста".

Глава вторая

[1] Любопытное описание Парижа 1820-х годов содержится в Дневниках В. А. Жуковского (см. 579, 7, *470—484*).

[2] Нелюбовь Листа к консерваториям, о деятельности которых от отзывался не иначе как с едкой иронией, отчасти объясняется и этим биографическим фактом.

[3] "Мы наслаждались спокойствием в Париже только четыре дня, — так писал отец Листа одному своему другу в Венгрию через несколько месяцев после приезда. — Затем последовали приглашения на вечера; мы уже присутствовали на тридцати восьми. Обычная плата от 100 до 150 франков за вечер. Эту цену я установил с самого начала и не иду никуда, где платят меньше. И мне платят весьма охотно... Чтобы укрепить здоровье и не препятствовать нормальным занятиям моего мальчика, я отказываюсь от многих приглашений" (261, *16*).

[4] Место концерта указано в цитированном выше письме Адама Листа неизвестному другу. По другим источникам, первый концерт Листа в Париже состоялся не в Итальянской опере, а в театре Лувуа.

[5] Один из парижских рецензентов (А. Мартенвиль) писал после концерта Листа следующее: "Со вчерашнего дня я верю в переселение душ. Я убежден, что гений Моцарта переселился в тело юного Листа! Он — сам Моцарт!.." (см. 367, I, *59*).

[6] Об этом подробно см. в главе 5.

[7] Как известно, поездка Черни в Париж так и не состоялась. Препятствием, по-видимому, послужило то, что Черни не пожелал оставить престарелых родителей одних в Вене на длительное время. "Несмотря на то, что эта поездка принесла бы мне во всех отношениях много пользы и выгоды, я чувствую, что мне было бы чрезвычайно затруднительно и больно принять решение покинуть моего глухого отца и часто болеющую мать и уехать от них на столь большое расстояние..." (ibid., *25*).

[8] См. письмо Черни к Листу от 14 июля 1824 г. (78, I, *3—4*). Это письмо написано Черни уже после лондонских концертов Листа.

[9] К этому времени относится сравнительно частое появление заметок о Листе и в русской периодической прессе (см., например, 693б, *949*; 693г, *2357*; 693д, *2419—2420*; см. также 797а; 797б; 693в; 770а, б, в; ср. 576, *238*; 751, *30—32*).

Характерно, что Лист уже в ту пору не замыкался в сфере узкопрофессиональных знаний. Он живо интересовался различными науками и общественными событиями, происходившими в европейских странах. О свободолюбивых настроениях его, в частности, свидетельствует одна примечательная запись, сделанная им в альбоме Джона Боуринга, известного английского писателя, лингвиста и политэконома, открыто симпатизировавшего национально-освободительной борьбе европейских народов (в этом альбоме оставили свои записи многие сторонники освободительного движения в Греции, Испании и Италии). Запись Листа относится к весне 1824 г., когда Лист выступал с концертами в Лондоне. Вот ее полный текст: "Альбом автографов г-на Боуринга является лучшим доказательством того, что не священный союз тел вызвал к жизни священный союз душ. У него Европа впервые видит себя собравшейся в лице своих настоящих представителей. О, если бы этот остров стал Грютли европейского объединения" (см. 561, *115*).

[10] Об этом подробно см. в главе 7.

[11] На полях своего личного экземпляра первого тома книги Л. Раман Лист отметил, что только Паэр "существенно помог" ему при инструментовке оперы: "Никто другой" ("Niemand anderer"; см. 363, II, *315*).

[12] Не исполнялись больше при жизни Листа и отдельные номера из оперы; увертюра к опере под заглавием "Новая большая увертюра" была сыграна еще до первого представления оперы в одном манчестерском концерте Листа (367, I, *76, 83*).

Не возвращался больше Лист никогда и к работе над оперой. Он трудился над ней только в 1824—1825 гг., находясь в Англии и Франции (см. 262, *250*; ср. 119б, *18*). Интересно сообщение, появившееся в "Московских ведомостях" от 6 сентября 1824 г.: "Молодой венгерец Лист снова находится в Париже. Он воспользовался пребыванием своим в Англии для сочинения Оперы, которой слова даны ему г-м Теолоном. Она приведена почти к окончанию. Особы, имевшие случай, по возвращении уже юного Венгерца, слышать некоторые арии и хоры из сей Оперы, отзываются о ней с похвалами. По словам их, в молодом Листе воскресает гений Моцарта" (693д, *2419—2420*; ср. 693е; 770г).

Наиболее объективный отзыв об опере юного Листа, пожалуй, содержится в заметке музыкального критика "Gazette de France": "Те, кто ждали от ребенка безупречного произведения, действительно не могут быть удовлетворены, ибо в партитуре юного Листа можно найти очень слабые части, и именно в тех местах, где еще не оперившийся композитор вынужден был изображать чувства, которых он еще не знает: боль, ревность, ненависть, темные и роковые страсти. Но разумных людей (т. е. тех, которые не требуют невозможного) исключительные способности нашего маленького (сейчас уже подросшего) Моцарта вполне удовлетворили, ибо он очень удачно и умело решил задачу музыкального выражения более мягких и нежных чувств. Чего еще можно требовать сверх этого?" (ср. 450, *15—16*). В 1958 г. опера, после более чем столетнего перерыва, была исполнена в Берне (Швейцария) п/у Л. Бальмера.

[13] Сам Лист впоследствии разбивал свой жизненный путь на пять этапов, или "актов":

"Мой незначительный жизненный путь в игре и писании нот разделяется, как классическая трагедия, хотя и неклассическим образом, на пять актов:

1-й — Детские годы до смерти моего отца...

2-й — 30 до 38, ощупывающее (herumtastendes) изучение и творчество в Париже и временно в Женеве и Италии, перед моим вторичным выступлением в Вене (1838), успех которого определил всю дальнейшую виртуозную карьеру.

3-й — Концертные поездки: Париж, Лондон, Берлин, Петербург и т. д.; фантазии, транскрипции, шумная жизнь (Saus und Braus).

4-й — 48 до 61. Сосредоточенность мыслей и работа в Веймаре.

5-й — Последовательное и настойчивое продолжение и завершение работы в Риме, Пеште, Веймаре, от 61 до..." (см. 363, I, *12*; ср. также 119в, *19*).

[14] Парижские зарисовки и очерки Бальзака, которые мы только что процитировали, Лист высоко ценил за их меткость и остроумие. Ср. с этим впечатления Шопена от Парижа (относящиеся к началу 1830-х гг.). "Здесь величайшая роскошь, величайшее свинство, величайшая добродетель, величайший порок: что ни шаг, то объявления касательно венерических болезней; больше крика, шума, стука и грязи, чем можно вообразить..." (301, *111—113*; цит. по: 652, *72*).

[15] Речь здесь идет о дочери министра внутренних дел при Карле X графине Каролине Сен-Крик.

[16] "Těšme se blahou nadĕji". Эту песню долгое время считали подлинной гуситской песнью. Однако таковой она не является. Ее сочинил в 1823—1825 гг. чешский певец и композитор Йозеф Теодор Кров на текст Вашлава Ганки, представляющий собой весьма искусную фальсификацию подлинной гуситской песни. Впоследствии текст песни был переведен на многие языки и претерпел ряд изменений; после польского восстания 1831 г. он принял польскофильский оттенок. Листу песня чрезвычайно понравилась своим революционным характером, четким ритмом и мужественными интонациями. В 1840 г., ознакомившись детально с оригиналом Крова, он обработал ее в виде свободной фантазии для фортепиано и издал ее под названием "Гуситская песня XV столетия" ("Hussitenlied aus dem 15. Jahrhundert") в Праге у издателя Яна Гофмана с чешским и немецким текстами. Благодаря транскрипции Листа песня получила в Европе еще более широкое распространение. Чех Франтишек Шкроуп использовал эту песню в своей сценической музыке "Смерть Жижки", итальянец Анджело Тессаро — в опере "Ян Гус", англичанин Вильям Бэльф — в опере "Цыганка" (см. 429, *65* и д.; ср. 336, III, *176—183*).

[17] Автор прямо говорит, что симфония воспевала не "мужество борьбы", а "неразлучную с ней воспламеняющую страсть" и т. п. (367, I, *145*). Л. Раман также ничего не знала о том, что Лист позднее снова работал над революционной симфонией. В частности, он воспользовался материалом "Революционной симфонии" для создания симфонической поэмы "Héroïde funèbre". На все это, кстати, справедливо указывает Раабе (363, I).

[18] Лист едко иронизирует в своих статьях над Луи Филиппом; он не называет его иначе как "их величество король Луи Филипп". Он язвительно замечает, что "это величество поспешило на другой же день после коронации уволить артистов...", что оно сделало с помощью денег "весьма приличную карьеру" и т. д. (291, II, *50, 27*; ср. 294, *33, 63—64*).

[19] Ср. у Сен-Симона: "Новое христианское устройство выведет светские установления, так же как и духовные, из того начала, что все люди должны быть между собой братьями" (781, *214*).

[20] Наиболее полно этот взгляд Листа на художника выражен в его статье о Паганини: искусство не есть удобное средство "для достижения эгоистических целей и бесплодной славы", а огромная сила, "объединяющая и сплачивающая людей друг с другом"; художник должен строить свою жизнь "в соответствии с представлением о высоком звании артиста", в соответствии со своим идеалом; художник может и должен "покорить общественное мнение благородством и великодушием своей жизни"; художник обязан — и в этом его главное назначение — "зажечь и поддерживать в душах столь родственное добру восхищение прекрасным" (291, II, *111*).

[21] См. De la situation des artistes et de leur condition dans la societé (294, *1—73*). Эти статьи опубликованы в немецком издании литературных сочинений Листа под сокращенным названием: "Zur Stellung der Künstler" (291, II, *3—54*).

[22] "Не знаю, в силу какой злосчастной судьбы, — продолжает Лист, — артисты, по-видимому, осуждены на прозябание без определенного общественного положения, лишенные священного права на уважение и достоинство. И даже их существование кажется зависящим от милости или немилости первого встречного, а что касается наших так называемых учреждений, то о них заботятся так же мало, как и об отдельных лицах" (ibid., *29—30*). Лист предъявляет неоспоримые доказательства этого униженного, зависимого положения художников. Он подробно разбирает деятельность различных учреждений искусств (консерваторий, театров, филармонических обществ и т. д.) в обстановке июльской монархии. Он особо отмечает горестное состояние музыкальной жизни во французской провинции, с которым ему пришлось столкнуться во время своих концертных поездок. Он смело и остро критикует руководство театрами и консерваториями ("...можно ли найти жизнь, деятельность, настоящую, глубокую, пламенную любовь к искусству в этих грязных, плохо изолированных друг от друга классах на rue Faubourg-Poissonnière?" — так отзывается он о "прославленной" Парижской консерватории), протестует против концертной и театральной халтуры — против "вандализма нового рода, под власть которого подпали величайшие шедевры" и который "рвет на части", "калечит" эти шедевры, "вы-

брасывает из них две трети и потчует публику обрывками под предлогом приготовления слухового лакомства". Лист ставит вопрос еще более резко: «...не являются ли, — пишет он, — опера и фарс в том виде, как они существуют при господах Вероне и Робере, особыми конторами по сбыту продукции тех или иных „фабрикантов" или „делателей"; известно и достоверно лишь то, что благодаря плодовитости господ N, не только такие имена, как Глюк, Спонтини, Керубини, Моцарт, Чимароза и др., исчезают с афиш..., но и молодых композиторов, чей талант и гений еще не мог развиться согласно влечению их сердца и выступить во всем блеске, постоянно оттесняют на задний план, ограничивая воплощение их творческих стремлений и обрекая на неизвестность или непризнание» (291, II, *38*).

Лист справедливо усматривает корень всех зол, главный тормоз развития искусства в буржуазном укладе жизни. Служить на потребу власть имущим — это смерть для истинного художника. Последний всегда является антиподом буржуазного общества, лишним человеком: "...страдание, унижение, горечь, нищета, одиночество и преследование — удел артиста"; "...препятствия, эксплуатация, введенные во вред ему экономические реформы, несовершенные и неудовлетворительные законы, путы и оковы — удел искусства" (ibid., *51*).

[23] «Мы призываем всех музыкантов, — пишет Лист в указанных статьях, — всех тех, которые обладают широким и глубоким художественным чувством, объединиться в общий братский союз, в святой союз, всемирный союз, задачей которого было бы:

1) вызвать прогрессивное движение и неограниченное развитие музыки, поддержать его и содействовать ему;

2) возвысить и облагородить положение художников путем уничтожения злоупотреблений и несправедливостей, под которые они подпадают, и провести необходимые мероприятия в интересах сохранения их достоинства.

Во имя искусства, всех его деятелей и социального прогресса мы требуем:

a) учредить происходящие каждые пять лет собрания для исполнения религиозной, драматической и симфонической музыки, на которых лучшие произведения торжественно исполнялись бы в Лувре в течение месяца и затем приобретались правительством и издавались на его счет — иными словами: учредить новый музыкальный музей;

b) ввести обучение музыке в народных школах, усилить его в других школах и заодно вызвать к жизни новую церковную музыку;

c) восстановить капеллу и улучшить хоровое пение в церквах Парижа и провинции;

d) установить проведение генеральных собраний филармонических обществ по образцу больших музыкальных празднеств в Англии и Германии:

[Мы требуем:]

e) оперного театра, концертов, исполнения камерной музыки, организованных по набросанному в предыдущей статье о консерватории плану;

f) прогрессивной школы музыки, основанной вне консерватории, руководимой выдающимися мастерами, школы, отделения которой были бы во всех главных городах провинции;

g) кафедры истории и философии;

h) общедоступного издания наиболее значительных произведений прежних и новых композиторов, начиная с эпохи Ренессанса и до наших дней.

Издание, которое охватило бы развитие искусства в его исторической последовательности от народной песни до симфонии с хором Бетховена, могло бы быть озаглавлено „Пантеон музыки".

Сопровождающие его биографии, статьи, комментарии и пояснения составили бы подлинную энциклопедию музыки.

Такова программа, которую мы представляем на рассмотрение всех, кто интересуется во Франции искусством.

Упреки, которые, без сомнения, последуют со стороны некоторых лиц, кои будут отстаивать невозможность осуществления этой программы, не могут поколебать нас в стремлении к вышеуказанным целям» (ibid., *53—54*).

Конечно, в этих предложениях Листа содержится много наивного и утопичного, неосуществимого, а в его эстетических рассуждениях много сбивчивого и противоречивого (например, смешение идеалистических излияний по поводу высокой "жреческой" миссии художника и искусства "вообще" и реалистических воззрений на конкретные задачи искусства и т. п.). Но это не заслоняет от нас основного прогрессивного начала, которым проникнуты все статьи и которое определяет их острософиальную направленность и злободневный характер.

Не случайно статьи Листа, опубликованные первоначально в "Gazette musicale de Paris" под заглавием "О положении художников и об условиях их существования в обществе", вызвали многочисленные нападки со стороны реакционных и умеренных кругов общества. Уже в следующем после опубликования последней статьи Листа номере газеты появились сразу две статьи за подписью "Германус Лепик" (литературный псевдоним А. Шпехта, французского журналиста и сотрудника "Gazette musicale de Paris"). В этих статьях, озаглавленных "О воспитании музыкантов" и "О воспитании композиторов", делалась попытка исказить истинное положение вещей и сделать ответственными за все бедствия самих художников. Лист счел необходимым "поднять, — как он пишет, — брошенную перчатку" и выступить с ответной статьей под названием: "Еще несколько слов о приниженном положении музыкантов" ("Encore quelques mots sur la subalternité des musiciens"). Статья эта была напечатана в той же газете в номере от 15 ноября 1835 г. и воспроизведена в переиздании Шантавуана (294, *73—83*). В собрании литературных сочинений Листа, изданном на немецком языке в 80-х годах под редакцией Л. Раман, она отсутствует.

[24] Об этом см. ниже. С другой стороны, не подлежит сомнению, что как раз некоторые слабые стороны сен-симонизма (элементы идеализма, мечтательности, религиозности) привели Листа несколькими годами позже к учению Ламенне. Характерно, что Лист не переставал руководствоваться основными идеями сен-симонизма на протяжении всей своей многолетней жизни. Уже в преклонном возрасте, просматривая только что вышедший из печати первый том биографии, написанный Л. Раман, он по памяти воспроизвел на полях книги главные тезисы сен-симонистского учения. Тем самым он лишний раз напомнил своим биографам, друзьям и почитателям, что, несмотря на все жизненные перипетии, превратившие его из человека, лишенного "таинства исповеди", в католического аббата, он остался верен идеалам сен-симонистской религии гуманизма.

[25] К этому времени (первая половина 30-х гг.) относится и замысел двух крупных сочинений Листа, связанных с творчеством Гюго: "Что слышно на горе" и "Мазепа".

[26] Ср. также сборник приветствий по случаю 83-й годовщины со дня рождения Виктора Гюго. Среди копий автографов разных лиц в этом сборнике находится и копия автографа приветственного обращения Листа к Гюго: «a Victor Hugo, le sublime poéte de „Ce qu'on entend sur la montagne", „Mazeppa", „le Crucifix" profonde et perpétuelle admiration» (907).

[27] См., например, у Готье: «Любопытно, однако, что все писатели нашего времени на один лад. Бальзак ненавидел музыку, Гюго ее не выносит. И даже Ламартин, этот, можно сказать, „старый разбитый рояль", приходит от нее в ужас» (цит. по: 760, 16, *414*). В "La Revue musicale" за сентябрь—октябрь 1935 г. помещены две интересные статьи, затрагивающие вопрос об отношении Гюго к музыке. Первая статья принадлежит Ж. Бенда, вторая — Ж. Тьерсо (см. 271). Выводы этих авторов различны. Бенда отрицает (и, пожалуй, обоснованно) любовь Гюго к музыке; Тьерсо стремится доказать, что если у Гюго и не было горячей любви к музыке, то у него "по крайней мере, было благожелательное к ней отношение". Эту же мысль Тьерсо развивает в статье "Лист во Франции" ("Liszt in France"), помещенной в "The Musical Quarterly", 1936, № 3. Доводы Тьерсо вряд ли все же можно признать основательными. Так, например, он пишет: «В одном из писем Гюго мы находим поразительное сообщение: „Дидин (дочь Гюго. — *Я. М.*) и Лист дают мне уроки игры на рояле: я уже играю удовлетворительно одним пальцем..." Это удивит тех, которые всегда считали, что Гюго был врагом музыки» (462, *286*). Однако Тьерсо забывает, что игра одним пальцем еще не означает любви к музыкальному искусству. Гораздо существеннее то, что Гюго по-своему разбирался в музыке. Так, он всегда с величайшим благоговением отзывался о Бетховене, что, конечно, было особенно дорого Листу.

[28] Среди писателей, с которыми Лист сблизился в меньшей степени, чем с Гюго и Ж. Санд, но все же достаточно тесно, прежде всего заслуживает упоминания Бальзак. Познакомился Лист с ним, как и с Гюго, в одном из парижских салонов, скорее всего у Жерара или у Дельфины Жирарден, или, наконец, на приеме в австрийском посольстве. Знакомство это произошло, вероятно, в начале 30-х гг. Во всяком случае уже в 1834 г. имя Бальзака часто встречается в переписке Листа и М. д'Агу, причем о Бальзаке говорится как о добром знакомом. В частности, Лист с удовольствием сообщает М. д'Агу в связи с чтением романа Бальзака "Серафита" об одном примечательном разговоре, состоявшемся у него с автором романа. Сохранилась и собственноручная записка Бальзака к Листу (от 28 июня 1835 г.), в которой Бальзак между прочим очень лестно отзывается о Ж. Санд, называя ее натурой "магнетической" ("magnétique"). Отношения Листа с Бальзаком с годами становились все более приятельскими. Так, когда Лист собирался ехать с концертами в Петербург, Бальзак просил его обязательно навестить Эвелину Ганскую, жившую по большей части в России. Дружеские чувства Бальзака к Листу сказались и в том, что он посвятил ему одну из лучших своих повестей "Герцогиня де

Ланже", вошедшую в "Историю тринадцати". Все это, однако, не помешало Бальзаку вывести Листа в далеко не привлекательном виде под именем Конти в романе "Беатриса" и порой вообще отзываться о нем с плохо скрытым раздражением. Не последнюю роль здесь, видимо, играла ревность: Лист пользовался симпатией Эвелины Ганской, к которой Бальзак питал долгие годы страстные чувства (см. 108, I, *97* и др.; 22, IV, *513, 801* и др.; 23, II, *26, 160* и др.; 158а, VIII; ср. 309).

[29] "Эти господа, — пишет Шопен о Керубини и др., — настоящие сушеные куклы..." (852, *151*).

[30] О том же самом писал несколько позднее Стасов: "Везде у него (т. е. у Листа. — *Я. М.*) прежде всего бросается в глаза удивительная верность оригиналу, стремление выразить все оттенки мысли автора" (801, I, *19*). "Кажется, нет больше ничего невозможного, нет такого, чего бы нельзя было выполнить на фортепиано" (там же, *18*).

[31] Л. Раман (367, I, *566*) сообщает, что ко времени ближайшего знакомства с искусством Паганини относятся также первые опыты Листа по переложению каприсов Паганини. Однако до сих пор никаких следов этих "скрипичных" транскрипций Листа не обнаружено; по-видимому, они возникли позднее — в 1838 г.

[32] В программу первого концерта Шопена в Париже кроме двух указанных произведений Шопена входил еще "Марш с полонезом" Калькбреннера (для шести фортепиано), исполненный Шопеном вместе с Калькбреннером, Гиллером, Осборном, Совинским и Стамати (последний заменил Мендельсона, который не смог принять участие в концерте). Афиша об этом выступлении шести пианистов сообщала так: "Большой полонез, предшествуемый интродукцией и маршем, сочиненный для шести фортепиано г. Калькбреннером и исполняемый гг. Калькбреннером, Мендельсоном-Бартольди, Гиллером, Осборном, Совинским и Шопеном" (см. 168, *97—98*).

[33] Произведение это не было издано и до нас не дошло. Возможно, оно имеет общее с "Большой концертной пьесой на песню без слов Мендельсона", написанной Листом в 1834 г. и впервые исполненной им и г-жой Виаль 9 апреля 1835 г.

[34] Об этом свидетельствуют многочисленные воспоминания современников, а также одно сохранившееся признание самого Шопена:

"Я пишу Вам, — пишет Шопен Гиллеру 20 июня 1833 г., — и не знаю, что марает мое перо, так как сейчас Лист играет мои этюды и уносит меня далеко за пределы моих честных намерений. Я охотно усвоил бы его манеру передавать мои этюды" (853, *160*).

Творческой близости, возникшей у Листа и Шопена, естественно, сопутствовала близость человеческая. Характерно, что уже в своих записках и письмах, относящихся к 1833 г. и адресованных М. д'Агу, Лист неоднократно упоминает имя Шопена, и всегда с прибавлением: "мой дорогой друг" или "наш дорогой друг" (см. 108, I, *18, 33* и др.). Он все время проявляет трогательную заботу о своем товарище и как-то даже решается просить М. д'Агу, хотя сам еще знаком с ней совсем не так уж коротко, написать статью о Шопене, по-видимому для того, чтобы улучшить положение Шопена и помочь ему в его нелегкой борьбе с издателями. В 1834—1835 гг. дружба Шопена с Листом еще более укрепляется и становится совсем интимной. Если хотят видеть Шопена и пригласить его в дом, то чаще всего обращаются к посредничеству Листа. Так, например, поступает А. Кремье, который 13 февраля 1834 г. пишет Шопену: "Не будете ли Вы так любезны, сударь, принять приглашение на наш семейный обед... который позволил бы нам наконец увидеть Вас поближе и провести с Вами несколько часов? Мой добрый друг Лист взялся передать Вам эту записку и обещал мне от Вашего имени, что Вы приедете вместе с ним" (см. 250, I, *390*). Даже Калькбреннер использует имя Листа в качестве своеобразной приманки для Шопена, когда пишет ему: "Дорогой Шопен, мы Вас больше не видим. Бесчисленные развлечения и наслаждения Парижа заставляют Вас забывать о старых друзьях. Приходите же к нам завтра обедать. Вы встретитесь с Листом и некоторыми другими друзьями, которые так же, как и мы, будут рады Вас видеть" (ibid., *397*). Больше того: почти все письменные обращения Берлиоза к Шопену так или иначе связаны с Листом. Приглашая как-то Шопена к себе — в один из майских дней 1834 г., — Берлиоз тут же сообщает ему, что "его будут сопровождать Лист, Гиллер и де Виньи" (ibid., *395*). Уведомляя Шопена о невозможности быть у него на вечере, Берлиоз просит Шопена извиниться и перед Листом (ibid., *399*). Шопен и Лист не только бывают друг у друга и встречаются часто в различных парижских домах, но и охотно посещают вместе концерты и театры. Об этом свидетельствует хотя бы сохранившаяся записка матери Листа к Шопену: "Сударь, — пишет Анна Лист Шопену. — Я зашла пригласить Вас, если это доставит Вам удовольствие, посмотреть *Клотильду* во Французском театре вместе с моим сыном. Он будет ожидать Вас до без четверти шесть у себя дома. Если этот вечер у Вас уже занят, то прошу Вас дать ему об этом знать не позднее 5 часов. Прощайте. Буду рада встретиться с Вами. Анна Лист" (ibid., *398*). Все это, как и многие сообщения о различных мелочах

жизни Шопена, содержащиеся в самых интимных письмах Листа к М. д'Агу, лишний раз свидетельствует о чисто товарищеской близости между ним и Шопеном. Да и первое письмо Листа к Шопену, по-видимому, относящееся к весне 1834 г., говорит об их тесных связях. "Друг Шопино ("All amico Chopino, Caro Chopino"), — пишет Лист, — мне физически, нравственно абсолютно невозможно выйти сегодня из дому. Пойди к Нурри, которого я уже предупредил, и извинись перед ним за меня. До свидания, дорогой. Ф. Л." (158a, VIII, *7*; ср. 250, I, *395*). Покинув Париж и поселившись с М. д'Агу на некоторое время в Швейцарии, Лист не перестает интересоваться жизнью Шопена. Он спрашивает о нем то у матери, то у общих друзей. Именно Шопену стремится Лист прежде всего сообщить о своем кратковременном приезде в Париж весной 1836 г. "Любимый господин Шопен, — пишет 12 мая 1836 г. Анна Лист Шопену, исполняя просьбу сына. — Сегодня утром я получила письмо от моего сына, в котором он меня уведомляет, что приедет сюда четырнадцатого [мая] и в котором просит меня поставить Вас об этом в известность. Он пробудет здесь только четыре или самое большее пять дней, чтобы повидать своих лучших друзей, среди которых Вы — первый" (см. 250, I, *418*). Укреплению дружбы Шопена и Листа немало содействовало и известное сближение между Шопеном и М. д'Агу, наметившееся к середине 1830-х гг. Вот, например, два из немногих сохранившихся писем М. д'Агу Шопену, достаточно красноречиво свидетельствующие об этом. В первом письме М. д'Агу, приглашая Шопена к себе в гости, пишет: "Господин Шопен, с Вашей стороны было бы очень любезно, если бы Вы... пришли обедать к нам. Моя мать, которой я много говорила о Вас, очень хочет с Вами познакомиться. Что до меня, то Вы знаете, какое удовольствие доставляет мне Вас слышать и видеть. Если бы Вы могли прийти завтра, это было бы очень мило; я болела и еще не чувствую себя вполне здоровой: мне кажется, что один из Ваших ноктюрнов поможет мне выздороветь. Вы ведь не откажете мне. Если Вы не сможете завтра, то в субботу, если не сможете в субботу, то в воскресенье и т. д." (ibid., *413*). Во втором письме М. д'Агу проявляет заботу о здоровье Шопена, зовет его к себе в поместье и сообщает о своем восхищении его этюдами: "Я узнала от Листа, — пишет она ему, — что Вы были тяжело больны... и я хочу Вам напомнить, что Круасси могло бы для Вас стать местом восстановления здоровья, если бы Вы захотели провести там некоторое время. — Вы были бы там на чудесном воздухе. Я обещаю Вам превосходное молоко и пение соловьев, которое Вас утомит менее, чем фортепиано. Позвольте мне все-таки сказать, что я восхищаюсь Вашими этюдами (вероятно, речь идет об этюдах ор. 10, посвященных Листу. — *Я. М.*); они изумительны, и уже очень давно я не слышала ничего столь прекрасного. Прощайте, сударь, до свидания, я надеюсь. Верьте в мое искреннее расположение" (ibid., *413*). Таким образом, многие обстоятельства содействовали возникновению дружбы между Шопеном и Листом, на первых порах чрезвычайно теплой и сердечной.

[35] См. 290, *82—94*; 586, 6; ср. 117, *60, 62, 69* и др.; 397, IV, *405*; 678, *213—216*; ср. 310.

Приводим отрывки из Дневника Ф. Дени. Вот, например, короткая, но примечательная запись об одном из первых вечеров, состоявшихся на квартире Шопена: "Я возвращаюсь полный воспоминаний, — пишет Дени в половине третьего ночи в пятницу 5 ноября 1836 г., — я провел вечер у Шопена. Лист был великолепен. Как удачно кто-то сказал, что это было нечто а п о к а л и п т и ч е с к о е. Ж. Санд прекрасно чувствует эту могучую музыку. Прелестны также шаржи Шопена, но у меня не было настроения смеяться, настолько эта молитва из Гугенотов меня потрясла..." (Заметим в скобках о том, о чем сравнительно мало известно, — что Шопен был наделен от природы самыми разносторонними художественными способностями. Он не только превосходно владел словом и рисовал, но и исключительно ярко был одарен в области актерского искусства. Мицкевич сравнивал его мимический талант с талантом знаменитого английского артиста Давида Гаррика, а такие прославленные мастера парижской сцены, как Пьер Бокаж и Мари Дорваль, говорили об этом даре Шопена не иначе как с изумлением и восхищением. Высоко ценили актерские способности Шопена также Лист, Бальзак, Ж. Санд и многие его близкие друзья, восторгавшиеся его поразительным умением представлять шаржи, подражать манерам и голосу окружающих.) (Ср. 89, I, *24—25*.)

В том же Дневнике содержится и любопытная запись Дени по поводу званого музыкального вечера, состоявшегося у Шопена 13 декабря 1836 г., о котором, кстати, мы знаем из сохранившейся записки самого Шопена варшавскому композитору и пианисту Ю. Бжовскому (853, *166*; 250, I, *293*: "Нынче, — уведомляет Шопен Бжовского 13 декабря 1836 г., — у меня будет несколько лиц, между прочим пани Санд, кроме того, Лист будет играть, Нурри петь. Если пану Бжовскому это может доставить удовольствие, то я жду его вечером").

«Я отправился, — пишет Дени, — провести вечер у Шопена... На этот раз собралось небольшое общество, потому что Ж. Санд хотелось поближе познакомиться с Кюстином и, как мне кажется, с Э. Сю. Она была очаровательна в своем турецком костюме и курила, по-моему, до потери сознания... Нурри пел „Маргариту" Шуберта не с таким великолепным вдохновением, как в тот день, когда он пел ее для Ламенне. Но он и на этот раз все же был прекрасен...»

Запись Дени дополняет письмо Бжовского жене, написанное 19 декабря 1836 г.: "Приехав сюда (т. е. в Париж. — *Я. М.*), я прежде всего постарался завести различные знакомства, и мне это вполне удалось. Шопен меня прекрасно принял и пришел пригласить на вечер. Этот вечер был устроен в честь некоторых знаменитостей. Таким образом, я очутился в обществе мадам Жорж Санд, знаменитой современной писательницы, одной графини, имя которой я забыл (речь, очевидно, идет о М. д'Агу. — *Я. М.*), господина Сю, виконта Кюстина, Шёльхера, и тот и другой — известные писатели, Пиксиса — пианиста из Вены, Листа и Нурри. Я не помню имен других приглашенных. Шопен играл с Листом в четыре руки, и гений Листа меня очень поразил, хотя это было лишь одно из проявлений его таланта. Нурри прекрасно спел несколько романсов" (см. 310, *528*).

Вечера в Отель де Франс носили несколько иной характер. Они были более многочисленными и, пожалуй, более церемонными. Здесь встречались художники, музыканты, писатели, политические деятели, наконец просто светские люди различных вкусов и убеждений. Помимо Шопена, Листа, Ж. Санд и М. д'Агу, здесь постоянно бывали Берлиоз и Нурри, Мейербер и Массар, Ламенне и Балланш, Гейне и Мицкевич, Леру и Луи Роншо, Мишле, Баршу де Пеноен, Эжен Сю, Шёльхер, Дидье, Гжимала, Марлиани, Аллар и другие. Здесь музицировали, знакомились с новинками литературы, обменивались мнениями, спорили, подчас до ожесточения (см. 632, 1, *555—556*). Тот же Дени в своем Дневнике, уже цитированном нами выше, сообщает — в записи от 19 ноября 1836 г. — об одном из таких вечеров в импровизированном салоне М. д'Агу: "Незабываемый вечер... в Отель де Франс, с Ламенне, Мицкевичем, Нурри, Массаром, Мейербером, д'Экштейном и многими другими знаменитостями. Нурри, которого я не очень люблю в театре, был необычайно экспрессивен, когда пел. Ж. Санд и меня всегда связывает музыка, которую она понимает лучше, чем слова. Аббат де Ламенне восторженно говорил со мной о Лелии (т. е. о Ж. Санд. — *Я. М.*). С этого подлинно артистического вечера все разошлись поздно". О некоторых других вечерах в Отель де Франс, душой которых были Лист и Шопен, мы находим краткие упоминания в письмах Ж. Санд (см. там же, *556*).

Музыкальные вечера у Циммермана охотно посещались как артистами-профессионалами, так и многочисленными дилетантами. На квартире у Циммермана выступали почти все приезжавшие в Париж пианисты; играл у него в ноябре 1836 г. и Лист, причем с поистине "сенсационным успехом" (см. 310, *528—529*).

[36] См., например, письма М. д'Агу к Листу от 18 ноября и 20 декабря 1839 г., в которых, раздраженная ссорой с Ж. Санд, подруга Листа начинает настраивать своего возлюбленного против Шопена (108, I, *288, 338—339*). То она сетует, что Шопен ее "не хочет видеть" и что "это невероятно глупо" ("я думаю, — пишет она с возмущением Листу, — что мадам Санд запрещает своим приверженцам приходить ко мне"), то прямо обвиняет Шопена в "грубости" ("нельзя, — пишет она, — пять лет приходить к женщине, а потом не зайти к ней с визитом"), то намекает на неискренность Шопена в его отношениях с Листом ("еще более прискорбно, что Шопен, которого Вы имели наивность считать своим другом, зная, что Вы больны и что только я в Париже получаю сведения о Вас, не пришел справиться о Вашем здоровье"). Словом, достаточно было Шопену в чем-то не угодить ей и не подчиниться ее желаниям, как она сразу же усмотрела в этом происки Ж. Санд и всячески стала чернить Шопена, стараясь прежде всего унизить его в глазах Листа. Правда, Лист не внял жалобам М. д'Агу и пытался всеми силами разубедить ее в сложившемся у нее мнении о Шопене. "Я не хотел бы, — писал он ей в ответ 29 декабря 1839 г. из Будапешта, — чтобы Вы принимали всерьез грубость Шопена. Я думаю, что Вы уже достаточно наказали его. И Вы знаете, какое плачевное влияние может оказывать беспорядочное общество Пиффёля (так называли в близком кругу Ж. Санд. — *Я. М.*). Не надо так долго злиться на Шопена за его неловкость, и люди более тонкие, чем он, погибли бы там..." (ibid., I, *346*; характерно, что Лист здесь весьма недвусмысленно намекает на пагубное влияние, которое оказывала на Шопена Ж. Санд). Тем не менее М. д'Агу продолжала упорствовать. Не прошло и полгода, как она в одном из писем снова напоминает Листу о "некорректном" поведении Шопена и добавляет не без тонкого расчета: "Шопен сделал над собой усилие и спросил меня, как Вы поживаете" (ibid., I, *446*). И кто знает, не повел ли себя Лист — под влиянием этих непрекращавшихся колких намеков и жалоб — куда более сдержанно, чем он этого сам хотел. А ведь он любил Шопена всем сердцем!

[37] В своих письмах Шопен подчас явно подсмеивается над Листом. Например: "Будет он еще когда-нибудь депутатом, может быть даже королем в Абиссинии или Конго. Но что касается тем из его сочинений, то они будут почивать в журналах рядом с двумя томами немецкой поэзии" (853, *218*).

Известно, например, что Шопен, чрезвычайно высоко ценя Листа как пианиста, почти не интересовался его произведениями. Отзывался он о них крайне редко и, как мы видели, в пренебрежительном тоне. Мы знаем также, что Шопена раздражала и литературно-

публицистическая деятельность Листа. Вспомним хотя бы язвительное место из уже цитированного нами выше письма (оно написано Ю. Фонтане 12 сентября 1841 г.), где Шопен нисколько не скрывает этого (853, *218*; ср. 250, II, *34*). Или же укажем на более чем странную реакцию Шопена, когда ему стало известно, что Лист собирается написать рецензию на один из его концертов. Э. Легуве, который по просьбе Листа сообщил об этом Шопену, получил от последнего краткий ответ: "Я бы предпочел, чтобы это были Вы"; когда же Легуве стал убеждать Шопена, что статья Листа послужит "лакомым куском для публики", и сказал: "Он Вам создаст прекрасное королевство", — Шопен ответил: "Да, в своей империи" (см. 168, *189*; ср. 334, *284*). Современники указывали также, что Шопен подчас был недоволен и игрой Листа, когда последний при исполнении произведений Шопена позволял себе кое-какие вольности. Поговаривали и о профессиональной зависти и даже о каких-то горьких словах, произнесенных тяжелобольным музыкантом в адрес полного сил и здоровья концертирующего пианиста. Однако все это весьма сомнительно, так как противоречит действительным фактам. Но вполне возможно, как замечает французская исследовательница Марикс-Спир, что "Лист с его нарочито театральными манерами, неизмеримой словоохотливостью и жестикуляцией, с его бьющей через край жизнедеятельностью и энергией часто выводил Шопена из равновесия" (310, *567*).

[38] "Мне кажется, — пишет Легуве Листу (см. 78, I, *13—14*), — что в искусстве выше всего стоят единство и полнота, и... что искусство Шопена — это единое целое. Исполнение и творчество находятся у Шопена в полной гармонии и равно хороши. Его игра и его произведения в одинаковой степени являются его творениями, поддерживающими друг друга и по-своему законченными; одним словом, Шопен уже достиг своего идеала, Вы же, напротив, и я слышал, как Вы сами это говорили, стоите лишь на полпути своего развития; Ваш исполнительский профиль полностью выявлен, но как композитор Вы еще находитесь в тени. Как пианист Вы уже достигли положенного предела, как композитор Вы, пожалуй, отстаете. Это так, и так это должно быть. В голове, подобной Вашей, идеи не могут упорядочиться ни за несколько дней, ни даже за несколько лет; пятьдесят арпанов земли труднее обработать, чем маленький сад, как бы много ни было в этом саду редких растений. Так и Вы; в Вашем воображении борется слишком много идей, и детище, которое Вы должны породить, слишком велико и слишком могуче, чтобы это могло произойти быстро и без страданий. Для меня, и я говорю это чистосердечно, в тот день, когда все, что у Вас есть в н у т р и, найдет выражение в творчестве, в тот день, когда Ваша замечательная сила исполнения будет дополняться равной творческой силой (и этот день, быть может, совсем недалек; люди, подобные Вам, растут каждый день), уже не будет сомнений; тогда уже не будут говорить, что Вы — первый пианист, тогда найдут другие слова. Не сердитесь на меня; если Вы еще не совсем удовлетворяете меня, то это потому, что я вижу в Вас больше, чем другие, и я этого жду, я на это надеюсь, и я в это верю. Эжен Сю скажет Вам, что я хуже всех отзываюсь о его произведениях. И это совершенно понятно: я его люблю, я его знаю, и я прихожу в бешенство оттого, что его книги менее талантливы, чем он сам. Рассердитесь ли Вы на меня, если я Вам скажу, что тот Лист, которого я вижу в будущем, мешает мне восторгаться Листом сегодняшнего дня". Это письмо Легуве написал Листу, когда узнал, что последний был серьезно огорчен статьей, в которой Легуве поставил Шопена выше Листа.

Современники поговаривали еще, правда очень осторожно, и о некоторых причинах чисто интимного свойства, которые также способствовали охлаждению дружеских отношений между Шопеном и Листом. Так, близкий друг Шопена Франком рассказывал биографу Шопена Никсу, что Шопен не мог простить Листу одного его поступка. Во время отсутствия Шопена Лист якобы занял без разрешения его квартиру в Париже и расположился в ней с одной знакомой (пианисткой Марией Плейель) вполне по-домашнему. Естественно, что со стороны Шопена это встретило решительное осуждение. И когда Лист пытался при посредничестве ученицы Шопена Веры Рубио (урожд. Кологривовой) как-то загладить свою "вину" перед другом, последний не принял его извинений и остался "неумолим" (см. 340, II, *186, 187*; ср. с тем, что пишет сам Лист в своих письмах — 108, I, *313*). Но все это представляется нам легковесным, несерьезным. Ибо вряд ли мог Шопен из-за одной мальчишеской выходки Листа сразу же изменить к нему свое отношение, как не мог этого сделать и Лист, следуя только наветам М. д'Агу.

[39] Как известно, вскоре после смерти Шопена Лист опубликовал книгу о великом польском музыканте. Книга эта содержала множество интересных замечаний, ярких характеристик, сравнений, ценных сведений и т. п. Уже только один простой перечень затронутых в ней проблем и вопросов говорит о многом. Мы находим здесь и постановку проблемы содержания и формы в искусстве, и рассуждение о новом в искусстве, и характеристику различных жанров у Шопена, и указание на самоограничение Шопена в выборе музыкальных форм и звуковых средств, и многочисленные исторические экскурсы, и целые лингвистические очерки (например, о польском языке). Мы встречаем здесь и блестящее описание поэтической игры

Шопена, и указание на его истинное отношение к публике, и рассуждение о правах и обязанностях художников, наконец превосходную характеристику личности Шопена и яркое описание отдельных этапов его жизненного пути, — причем через все это тематическое многообразие и пестроту суждений проходит лейтмотив, который связывает воедино разрозненные очерки, — это страстная любовь Шопена к своей родине, та любовь, которая оплодотворила его творчество и сообщила ему особый, ни с чем не сравнимый колорит. Однако в целом книга уже в первом издании страдала многословием, стилевым разнобоем и витиеватостью, а также кое в чем искажала облик Шопена. Объясняется это тем, что далеко не вся книга была написана самим Листом. Свой литературный труд Лист целиком передоверил Каролине Витгенштейн. Последняя по личным воспоминаниям Листа и по вопроснику из двенадцати пунктов (с которыми обратился Лист для получения необходимых сведений к сестре Шопена), а также по собственной фантазии затронула много моментов, почти не касающихся темы. Причем все это было написано весьма неуклюжим, "цветистым" слогом, совершенно отличным от краткого, лаконичного стиля тех страниц, которые были написаны или продиктованы самим Листом. Неудивительно, что многое в этой книге вызывало осуждение друзей и знакомых Шопена. Среди литераторов книга также не имела успеха. Сент-Бёв, который первым получил рукопись книги непосредственно от Листа, наотрез отказался корректировать ее и готовить к печати, — и это несмотря на все свои дружеские чувства к Листу (78, I, *129*). В результате рукопись книги была просмотрена бельгийским филологом Шаве и издана в журнале "La France musicale" (за 1851 г.). Затем в расширенном виде она появилась (в 1852 г.) в виде отдельной книги, а в 1879 г. после существенной переработки, в которой решающая роль также принадлежала Каролине Витгенштейн, вышла вторым изданием (более подробно об этом см. 688//678).

Кроме книги о Шопене Лист написал еще, в сотрудничестве с М. д'Агу, развернутую рецензию на один из парижских концертов великого польского музыканта. Эта статья была помещена в "Revue et Gazette musicale" (381); в шеститомное "Собрание литературных сочинений" Листа, изданное под редакцией Л. Раман, она почему-то не вошла. Между тем ценность упомянутой статьи не подлежит сомнению. В очень яркой, непосредственной форме Лист выразил свое искреннее восхищение игрой Шопена и дал на редкость удачную зарисовку самого концерта. Лист писал, что Шопен является "не только превосходным виртуозом и пианистом, постигшим тайны музыкального искусства, не только артистом большой славы, но и еще чем-то бóльшим...", что полное поэзии и одухотворенной красоты искусство Шопена — самое высокое искусство. К сожалению, в этой интересной статье содержались кое-какие досадные выражения и намеки, скорее всего инспирированные М. д'Агу; в частности указывалось, что восторженная атмосфера, созданная друзьями, учениками и поклонниками Шопена, исключает возможность какой бы то ни было критики... Обстоятельство, отнюдь не способствовавшее преодолению охлаждения, наступившего в отношениях Листа и Шопена! Лист также не раз упоминает имя Шопена и в своих письмах, а в некоторых из них дает краткую содержательную характеристику его искусства. См., например, письмо к Г. Шольцу от 29 апреля 1880 г., написанное в связи с изданием последним полного собрания сочинений Шопена (156а, II, *291*), письмо к К. Витгенштейн от 29 апреля 1875 г. (158, VII, *100*) и др.

[40] См. письмо графа Мих. Ю. Виельгорского к детям, написанное из Рима в 1839 г. (742//570, *489*).

После коренной переработки первой редакции "Поэтических и религиозных гармоний" в конце 40-х гг. (эта редакция послужила основой для "Pensée de morts", вошедшей в окончательный цикл из десяти пьес под № 4), Лист объявил "старую редакцию недействительной".

[41] См., например, отзыв Шевырева об игре Листа в 40-х гг. (851, *316—317*). Ср. также известный отзыв Гейне, приведенный в "Люте́ции" (585, IX, *150*).

[42] Почти во всех биографиях Листа указывается другая дата знакомства Листа с М. д'Агу — 1834 г. Это ошибочно, так как уже в 1833 г. они знали друг друга и вели оживленную переписку (см., например, 108, I, *17—38*). Раабе (см. 363, I, *31*) относит дату знакомства Листа с М. д'Агу к концу 1833 г. Но и это не соответствует действительности.

Отцом М. д'Агу был французский эмигрант виконт де Флавиньи, матерью — Элизабет Бетман (по первому браку Буссман), дочь богатого франкфуртского банкира Филиппа Бетмана.

[43] Описание наружности молодого Листа, столь непринужденно сделанное М. д'Агу, во многом все же расходится с зарисовками, которые оставили нам другие современники Листа. Так, например, А. Буасье в письме к своим родным от 21 декабря 1831 г. рассказывает о своей первой встрече с Листом: "Вчера в час дня открылась дверь моей гостиной, и мы увидели входящего молодого человека, белокурого, тонкого, изящного сложения, изысканной наружности... это был Лист. Он очень умен и оригинален; он говорит не так, как другие, и его мысли очень интересны и действительно его собственные. Он превосходно себя держит, в нем есть благородство, выдержка, сосредоточенность, а также скромность, доходящая почти до смирения, кото-

рая, по моему мнению, заходит слишком далеко, чтобы можно было считать ее вполне искренней" (62, *10*). Несколько иначе описывает Листа И. Арсеньев, встречавшийся с ним в Москве в 1843 г.: "Наружность Листа ничего привлекательного не представляла: он был худ, как щепка, с белокурыми, длинными, прямыми волосами, с костлявыми, тонкими, длинными руками и с весьма светлыми синими глазами" (522, *576*). В новом свете предстает Лист в обрисовке художника Р. Лемана: "Его наружность, в юности очень худощавая и нежная, была элегантна и привлекательна; его очень подвижное лицо было исполнено характера и жизни, не слишком высокий лоб у виска, по которому френологи определяют призвание к музыке, характеризовался необычно острыми краями. Его серые затененные густыми бровями глаза были от природы близорукими; вместе с тем они были полны жизни и доброжелательного выражения. Нос длинноватый, немного изогнутый, ноздри в постоянном нервном движении. Резко очерченный угол рта и слегка выдвинутая вперед нижняя губа определяли красиво очерченный нос, хорошо развитый подбородок завершал безбородое лицо. Светлые волосы с коричневатым отливом были зачесаны со лба на две стороны назад и падали гладкой мягкой массой немного ниже затылка" (277, *224—225*). Еще иначе характеризует Листа П. Селецкий: "...высокий, худой, мускулистый; живые карие глаза... длинный нос, небольшой рот с тонкими губами и саркастической улыбкой, высокий лоб, густые каштановые волосы, зачесанные вверх и ниспадавшие почти до плеч..." (778, *90*). Противоречивость в высказываниях современников о наружности Листа не случайна. Изменчивость, зыбкость — свойства живой натуры вообще. Для Листа же эти свойства были особенно характерны. Его черты — это черты живого облика; сущность их — в движении, в изменчивости выражения.

[44] Некоторое время Листа, правда, сдерживали предостережения Берлиоза, который знал о любви своего друга и — как старший и более опытный в жизни — лучше разбирался в людях. "Она, — сказал он как-то Листу о М. д'Агу, — обладает расчетливой прелестью... Она обладает духом и огнем, но не правдивостью".

Но подобного рода слова не могли действовать на Листа: он был слишком молод и горяч, чтобы долго противостоять ее красоте и уму. Он был охвачен такой пылкой страстью, что всё, конечно, было отброшено в сторону. Вероятно, юношеская страсть возбудила ответные чувства и у более зрелой женщины. То, что М. д'Агу начинала как светскую игру, вскоре переросло у нее в настоящую любовь и захватило ее с небывалой силой.

[45] О своем путешествии в Ла Шене, материальном положении и некоторых "духовных потребностях" Лист в том же письме к матери сообщает следующее: «Наконец, после трехдневного приятного путешествия, я, с 70 франками в кармане, прибыл невредимым в Ла Шене. Если бы Вы смогли прислать мне столько же или несколько больше франков в течение четырнадцати дней через банкира в Ренне или Сен-Мало, то я был бы Вам очень признателен. Если же Вы не сможете, то я буду по возможности соблюдать экономию, однако мне это будет очень трудно. Теперь у меня есть к Вам маленькая просьба. Будьте добры заказать у Рихарда „Revue de Paris", в котором напечатан „Клод Ге" Виктора Гюго. Далее, возьмите у Шёльхера мой экземпляр „Последнего дня осужденного" — это большой желтый том. Рихард должен незамедлительно переслать сюда эти книги вместе с другими, которые г-н Ламенне уже ежедневно ожидает. Мне кажется, что Вы позабыли упаковать Письма Сент-Бёва и Балланша в мой чемодан. Если Вы их найдете, — а я прошу Вас их поискать, — то пошлите их мне».

Вероятно, именно в Ла Шене — в тесном общении с Ламенне — Лист задумал и осуществил свою первую серьезную литературную работу "О будущей церковной музыке" (под этой музыкой он, как известно, понимал "гуманистическую музыку", объединяющую и морально очищающую людей). Лист мечтал в Ла Шене о том времени, когда повсюду — и в городах и в селах — зазвучат песни и гимны, "которые будут создаваться для народа, учить народ и которые народ в действительности будет петь", — такие песни, "которые будут петь рабочие, крестьяне, ремесленники, сыновья и дочери народа, мужчины и женщины" (291, II).

[46] Об этой идеологической неустойчивости молодого Листа хорошо сказано у Гейне в уже упомянутых нами выше "Дружеских письмах": "Долгое время он страстно сочувствовал прекрасному сен-симонистскому мировоззрению, потом его затуманивали спиритуалистические, или, вернее, вапористические, мысли Балланша, теперь он восторгается республиканско-католическим учением Ламенне, посадившего на крест якобинский колпак... Бог знает, в каком умственном стойле найдет он своего очередного конька" (586, 6, *369*).

[47] "...теперь с очевидностью доказано, что автор сошел с ума и что его следует отправить в дом умалишенных" (там же).

[48] Подобное отношение Листа к Ламенне и его книге становится вполне понятным, если учесть некоторые личные качества "мятежного аббата". Не следует, например, забывать, что Ламенне добровольно отказался от легкой жизни и почестей, не побоялся выступить с разоблачением эксплуататорской политики буржуазных правительств. Ламенне активно боролся с теми,

кто бросал в тюрьмы демократов, пытал, расстреливал, вешал. Он провозгласил лозунг м и р а для всех людей, мечтал о времени, когда война —" самое ненавистное из преступлений и покушений на свободу — будет внушать такое же отвращение, как и всякий другой вид убийства. Он питал лютую ненависть к войнам колониальным. И не случайно журнал "В защиту мира", борясь с передовых позиций за права человечества против угнетателей народов и поджигателей войны, с благодарностью вспомнил о Ламенне как об одном из тех, кто в свое время самоотверженно отстаивал дело мира (576а, *55—60*).

[49] Нам не известно, как отнесся Лист к критике Ламенне теории познания Канта. Считал ли он, например, идею изучения человека "самого в себе", "изолированного... от мира", таким же "величайшим абсурдом, который когда-либо мог прийти в голову человека", как это полагал Ламенне (266, II, *203—204*)? Разделял ли он ту к р и т и к у с п р а в а, к которой все время прибегает Ламенне, критикующий Канта как последовательный идеалист за его двойственность и половинчатость, за его примиренчество к материализму? И был ли он вообще согласен с гносеологическими выводами Ламенне? Но нам известно, что Лист остался далек от кантианства. Весьма распространенное мнение, что Лист в веймарские годы эволюционировал в сторону кантианства и, в частности, воспринял ряд эстетических постулатов Канта, безусловно ложно. Кантовская эстетика с ее ярко выраженным формалистическим характером была предельно чужда ему. Он избегал ее в молодости, боролся с ней в веймарские годы (вспомним, например, его полемику с Гансликом); он остался равнодушен к ней и в старости. Временное увлечение "высоким идеализмом" Шиллера не могло поколебать основных эстетических и философских убеждений Листа, сложившихся под влиянием французского романтизма и по существу своему антикантианских.

[50] См., например, у Ламенне описание "Пасторальной симфонии" Бетховена: "Вспомните некоторые из замечательных поэм Бетховена. Каждая из них выражает первоначальную идею, которая определяет форму и контекст произведения. Это произведение открывается сельской сценой. Все чисто, ясно; все вдыхает спокойствие и свежесть природы на заре дня, когда широкие тени, падающие от гор, блуждают по полю как волочащиеся складки мантии ночи. Раздается простая и мягкая песня; эхо повторяет ее из долины в долину. Кажется, что Вы блуждаете по еще влажной траве, у склонов холмов, тогда как леса, поля, луга выдыхают как дым непостижимые гармонии (harmonie indéfinissable). Тысяча световых бликов проходит перед Вашими глазами в разнообразных картинах... Постепенно солнце поднимается, горизонт проясняется (L'air s'embrase). За работами следуют веселые танцы. Между тем тучи собираются; глухой и далекий гул, несущийся неизвестно откуда, возвещает бурю; ее не видят еще, но уже чувствуют; она увеличивается и приближается; молния блистает на туче, разрывает ее с ужасным шумом. Танцы прерываются, испуганные пастухи (les pasteurs effrayés) разбегаются. Но вскоре после этого, когда небо открывает свое величие, они объединяются снова для выражения гимна, простого как их сердца и прекрасного как само творение..." (266, III, *342* и д.). См. также характеристику различных живописных школ, особенно испанской (ibid., *264* и д.), греческой и средневековой скульптуры (ibid., VIII, ch. 3, 4), новейшей поэзии (ibid., IX, ch. 2) и др. В описании всех этих художественных явлений, видимо, сказалась та помощь, которую оказал ему д'Ортиг (возможно даже, что д'Ортигу принадлежат отдельные главы третьего тома "Наброска философии"). С другой стороны, сам Ламенне там, где речь идет о конкретных вопросах искусства, несколько отступает от свойственных ему схоластических и туманных определений: по складу своей натуры он больше художник и поэт, чем философ, и это чувствуется во многих его эстетических рассуждениях.

[51] Та "гуманистическая музыка", которая была задумана Листом в 1834 г. под непосредственным влиянием Ламенне и которая должна была основываться на "двух вечно жизненных источниках" ("народ и Бог"), в конечном счете превратилась в духовную музыку, весьма далекую от пылких убеждений молодого романтика.

Глава третья

[1] В этих концертах Лист впервые играл свою фантазию на темы из "Лелио" Берлиоза и концертную пьесу на "Песню без слов" Мендельсона, а также исполнял Вариации (на "Марш Александра") Мошелеса.

[2] Под "одним из величайших произведений искусства" М. д'Агу подразумевает природу.

[3] Ср. фрагмент из романа Сенанкура "Оберман", предпосланный Листом вместо эпиграфа к пьесе "Тоска по родине" (см. 668, *303*).

[4] Под "меланхолической пьесой" ("eine melancholische Harmonie") М. д'Агу имеет в виду фортепианную пьесу "На Валленштадтском озере", вошедшую впоследствии в "Альбом путешественника" и в "Годы странствий". Валленштадтское озеро расположено высоко в горах; длина

его — 15 километров, ширина — 2 километра: глубокое, светло-зеленое, окруженное почти отвесными скалами и горными вершинами, оно по красоте и величию — одно из лучших озер Швейцарии.

[5] "Однажды, — вспоминает М. д'Агу, — когда я проснулась, — это было в конце сентября, — я почувствовала холод. До сего времени температура была необычайно мягкой. Я открыла окно, и велико же было мое удивление, когда я увидела горы, высившиеся на горизонте, покрытыми снежной шапкой. При этом оцепеневшем виде природы, которая еще вчера была так ласкова, мое сердце сжалось. Ах, то были первые предвестники зимы в этой местности. Серьезное напоминание о том, что наступает смена времени года. Я забыла об этом, как и обо всем другом. Мы должны были покинуть долину, в которой холод чувствовался особенно остро, чтобы укрыться в каком-нибудь городе. Ближе всего находилась Женева. Еще перед нашим отъездом из Парижа мы распорядились посылать наши письма туда. Это и определило все" (7, *64—65*).

[6] К молодой революционной Италии, борющейся за свое национальное освобождение, Лист относится с нескрываемой симпатией. "Италия! Италия! — пишет он в другом письме к Ж. Санд. — Из твоих пределов меч чужеземца изгнал твоих самых благородных сынов!.. Но как ни неумолимы твои поработители, все же ты не забыта" (291, II, *126*; ср. 294, *100*).

"Благородные сыны" Италии — это участники "Молодой Италии", национально-революционной организации, созданной Мадзини и разгромленной вооруженными силами Священного союза.

[7] Так, например, в 1836 г. выходят из печати (у Э. Кнопа, Б. Латта и др.) три пьесы на швейцарские темы: 1. "Импровизация на пастушескую песню" ("Improvisata sur le ranz des vaches"). 2. "Ноктюрн на тему горной песни" ("Nocturne sur chant montagnard"). 3. "Финальное аллегро на тему пастушеской пляски" ("Allegro final sur le ranz des chèvres"). Несколько позднее эти пьесы выходят у Хейгеля и др. под следующим заглавием: "Три швейцарские песни для фортепиано Ф. Листа, ор. 10. — 1. Импровизация на пастушескую песню. 2. Вечер в горах. Ноктюрн-пастораль. 3. Финальное аллегро на тему [пастушеской] пляски" ("Trois airs suisses pour le piano par F. Liszt, op. 10. — № 1. Improvisata sur le ranz des vaches. № 2. Un soir dans les montagnes. Nocturne pastorale. № 3. Allegro final sur un ranz des chevres"). По-видимому, тогда же эти пьесы были изданы у Рикорди вместе с "Романтической фантазией на две швейцарские темы" ("Fantaisie romantique sur deux melodies suisses") под общим названием: "Альбом путешественника, первый год, Швейцария" ("Album d'un voyageur, 1-er Annee, Suisse"). У Кнопа также они вошли (под № 2, 6 и 9) в серию пьес "Эхо швейцарских Альп" ("L'echo des Alpes suisses"), весьма популярную в свое время.

Позднее (в 1877 г.) Лист переиздал эти три пьесы (у Канта) в несколько измененном виде под заглавием: "Три швейцарские пьесы. 1. Пастораль. Мелодия Ферд. Губера с вариациями. 2. Вечер в горах. Мелодия Эрнеста Кнопа. Ноктюрн. 3. Пастушеская пляска. Мелодия Ферд. Губера. Рондо" ("Trois morceaux suisses. 1. Ranz des vaches. Melodie de Ferd. Huber avec variations. 2. Un soir dans la montagne. Melodie d'Ernest Knop. Nocturne. 3. Ranz des chevres. Melodie de Ferd. Huber. Rondeau").

[8] "Книги, — пишет Лист, — должны быть упакованы в очень прочную бумагу, а кроме того, в бельё, полотенца, салфетки, ночные рубашки, чтобы они сюда прибыли в сохранности..." (ibid., *20*).

[9] Первая статья серии была опубликована 3. V, вторая — 10. V, третья — 17. V, четвертая — 26. VI, пятая — 30. VIII, шестая — 11. X. 1835 г. Место написания статей, за исключением четвертой (написана в Констанце, на Баденском озере), не обозначено. Эти статьи, как и предшествовавшая им статья "О будущей церковной музыке", не являются первыми литературными сочинениями Листа. Первая его журнальная статья имела довольно странное содержание. Это был отчет о дуэли редактора и издателя "Gazette musicale de Paris" М. Шлезингера с одним меломаном, оскорбленным отзывом Шлезингера о фортепианных произведениях Герца. Лист был секундантом Шлезингера в этой необычайной дуэли и написал о ней бойкий отчет, по-видимому, понравившийся Шлезингеру. С этого и началась литературная деятельность Листа.

[10] См. об этом подробнее в примеч. 22 к главе 2. Там же см. об откликах на статьи Листа (Листа обвиняли в "преувеличениях", "фразерстве", "сумасбродных утверждениях" и т. п.) и об ответе Листа своим противникам, опубликованном 15. XI. 1835 г.

[11] В "Собрании литературных сочинений" Листа (см. 291, II) представлено 12 писем бакалавра музыки, причем их общее заглавие несколько видоизменено: они названы "Путевыми письмами бакалавра музыки" ("Reisebriefe eines Baccalaureus der Tonkunst"). Три письма адресо-

ваны Ж. Санд (в их число входит и "Письмо путешественника"), два — Л. Роншо, два — М. Шлезингеру и по одному — А. Пикте, Г. Гейне, Л. Массару, Ж. д'Ортигу и Г. Берлиозу. Однако в действительности "писем бакалавра музыки" было больше. Уже Шантавуан в своем известном издании писем (294) доказал, что в "Собрании литературных сочинений" Листа пропущено одно письмо бакалавра: «„Персей" Бенвенуто Челлини». Однако и Шантавуан собрал не все "письма бакалавра музыки". В частности, мимо его внимания прошли письма о Венеции и о скульпторе Бартолини. Объясняется это весьма просто. Ламбер Массар, через которого обычно пересылались "письма бакалавра музыки" издателям, поместил два письма не в "Revue et Gazette musicale", а в периодическом издании "L'Artiste", редактировавшемся некоторое время Жюлем Жаненом. Особенно тщательно было написано письмо о Венеции. В нем больше, чем в других письмах, чувствовалось желание М. д'Агу соперничать с Ж. Санд. Второе письмо, опубликованное под названием "Флоренция и Генуя", содержало рассказ о посещении мастерской Бартолини. Лист несомненно придавал этим двум ускользнувшим от внимания исследователей статьям большое значение. Об этом свидетельствуют его письма к Л. Массару от 1. III. 1839 г. и от 28. VIII. 1839 г. (см. 476, *52—53, 55—56*). В одном из них он выражает пожелание, чтобы письмо о Венеции было опубликовано в журнале "L'Artiste", и просит Л. Массара не волноваться по пустякам: "Я лучшего мнения, чем Вы, о любезности Жюля Жанена, который, неизвестно почему, всегда благоволил ко мне". В другом — Лист сообщает о своем намерении адресовать два письма бакалавра музыки Л. Массару и Л. Крейцеру. «Мне бы очень хотелось, — пишет он Л. Массару, — поместить сверху страницы следующую надпись: „Моим лучшим друзьям Ламберу Массару и Леону Крейцеру", но я не знаю, устроит ли это Леона. В последнем случае сделайте мне удовольствие и замените слова „моему лучшему другу Ламберу Массару" общим посвящением». Далее Лист, обеспокоенный судьбой своих последних "писем бакалавра музыки", пишет: «Итак, будьте добры, мой дорогой Массар, отослать их Жюлю Жанену и попросить его снова заняться этими двумя статьями. Биографический очерк о Бартолини показался мне одной из лучших вещей, посланных мной, если не лучшей. Может быть, Жанен сможет его более широко опубликовать после или до того, как он появится в „Артисте". Я был бы очень рад за Бартолини, который, конечно, является крупным художником». Следовательно, Листом было написано 14 писем бакалавра музыки, а если считать вместе с "Письмом путешественника", то 15 (а не 12, как это обычно полагают). Первое письмо написано 23. XI. 1835 г. из Женевы и адресовано Ж. Санд, опубликовано в "Gazette musicale de Paris" от 6.XII.1835 г. под названием "Письмо путешественника" ("Lettre d'un voyageur"); второе письмо, озаглавленное "Странствующему поэту" ("A un poète voyageur"), также адресовано Ж. Санд, написано в январе 1837 г. в Париже и опубликовано в "Revue et Gazette musicale" от 12. II 1837 г.; третье письмо написано 7. IV. 1837 г. и адресовано Ж. Санд, опубликовано там же 16. VII. 1837 г.; четвертое письмо адресовано А. Пикте, опубликовано там же 11. II.1838 г.; пятое письмо адресовано Л. Роншо, написано в сентябре 1837 г., опубликовано там же 25. III.1838 г.; шестое письмо также адресовано Л. Роншо, написано в Белладжо (на озере Комо) 20. IX. 1837 г., опубликовано там же 22. VII.1838 г.; седьмое письмо адресовано М. Шлезингеру, написано в Милане 10. III. 1838 г., озаглавлено "La Scala", опубликовано там же 27. V. 1838 г.; восьмое письмо адресовано Г. Гейне, написано в Венеции 15. IV. 1838 г., опубликовано там же 8. VII. 1838 г.; девятое письмо адресовано Л. Массару, написано летом 1838 г., опубликовано там же 2. IX. 1838 г.; десятое письмо не имеет адресата (возможно, что Лист собирался адресовать его Г. Берлиозу), написано во Флоренции 30. XI. 1838 г., озаглавлено «„Персей" Бенвенуто Челлини», опубликовано там же 13. I. 1839 г.; одиннадцатое письмо адресовано М. Шлезингеру, написано в начале 1839 г., озаглавлено "О состоянии музыки в Италии", опубликовано там же 28. III. 1839 г.; двенадцатое письмо адресовано Ж. д'Ортигу, написано в начале 1839 г., озаглавлено «„Св. Цецилия" Рафаэля», опубликовано там же 14. IV. 1839 г.; тринадцатое письмо не имеет адресата, написано из Венеции в начале 1839 г., опубликовано в журнале "L'Artiste" от 16.VI., 30. VI., 28. VII и 11. VIII. 1839 г.; четырнадцатое письмо адресовано Л. Массару и Л. Крейцеру, написано летом 1839 г., озаглавлено "Флоренция и Генуя", опубликовано в журнале "L'Artiste" от 3.XI.1839 г.; пятнадцатое письмо адресовано Г. Берлиозу, написано в Сан-Россоре 2. X. 1839 г., опубликовано в "Revue et Gazette musicale" от 24. X. 1839 г.

[12] "День за днем, — продолжает Лист, — я принимаюсь писать то или это. Таким образом я успокаиваю свою совесть, которая, как Вы знаете, очень чутка" (ibid., *26*). Несколько позднее, весною 1836 г., Лист пишет матери: "...я очень занят, но при этом доволен и так счастлив, как только могу быть счастливым без Вас, без Вас, которую я так нежно люблю и с которой я всегда хотел бы быть вместе" (ibid., *31*).

[13] Один из таких псалмов запечатлен Листом в "Альбоме путешественника". Подробное описание домика, в котором жил Лист в Женеве, см. в "Мемуарах" М. д'Агу (7, *72—73*).

[14] Лист пишет Ж. Санд: "...я очень бы хотел подробно рассказать Вам о современных знаменитостях, как, например, о г-не Сисмонди, г-не де Кандоле и других, пребыванием которых так гордится Женева, а также еще о многих превосходных друзьях, часто собирающихся на rue Tabazan, и среди них о г-не Фази, атланте, несущем на своих плечах всю Среднюю Европу, — затем о г-не Альфонсе Дени, геологе, археологе, ориенталисте, метафизике, артисте и, что важнее всего этого, бесконечно любезном и остроумном человеке" (291, II, *123*; ср. 294, *95*).

[15] Характерна для нравов того времени метрическая запись о рождении дочери Листа (в этом документе имя, фамилия, место рождения и возраст матери ребенка — М. д'Агу — нарочито изменены): "Пятница, 18 декабря 1835 года, в 10 часов вечера, родилась в Женеве, Grand'rue № 8, Бландина Рашель, внебрачная дочь Франсуа Листа, профессора музыки, в возрасте 24 лет и 1 месяца, родившегося в Рейдинге, в Венгрии, и Катерины Аделаиды Меранрантье, в возрасте 24 лет, родившейся в Париже, — не находящихся в браке и проживающих в Женеве. Лист свободно и охотно признал себя отцом ребенка и сделал соответствующее заявление в присутствии Пьера Этьена Вольфа, профессора музыки, 25 лет, и Жана Джеймса Фази, домовладельца 36 лет, — проживающих в Женеве. Сделано в Женеве, 21 декабря 1835 года в два часа пополудни. Подписано: чиновник гражданского состояния *Голай, Ф. Лист, Ж.-Д. Фази, П.-Э. Вольф*" (см. 66, *9*).

[16] "Я хотел бы познакомиться с Тальбергом, — пишет он матери весной 1836 г. — Его произведения, попавшиеся мне на глаза, кажутся мне так себе. Газетное славословие импонирует мне мало" (161, *31*).

[17] Драгонетти — известный контрабасист, славившийся своей виртуозностью (см. о нем 491).

[18] Приглашения Шопену Лист передавал обычно через посредство матери (161, *30*): "Когда Вы увидите Шопена, — пишет Лист матери весной 1836 г., — скажите ему, что я все еще его люблю, как в прошлое время, и что я много, очень много отдал бы за то, чтобы он в прекрасное время года (т. е. летом. — *Я. М.*) прожил бы с нами месяц или два. Мадам д'Агу страстно желает его вновь увидеть и услышать. Попробуйте его убедить в этом; мы сделаем все возможное, чтобы его пребывание здесь было приятным". Приглашения Ж. Санд Лист делал и сам в письмах к ней. Например: "Дорогой Жорж! Не знаю ни где, ни как эти строчки дойдут до Вас, лишь бы они на несколько минут напомнили Вам друга и брата, чья привязанность и преданность навеки Вам отданы. Те три или четыре письма, которые Вы написали М[ари] и которые она мне показала против своего обыкновения, доставили мне истинное удовольствие. Обещание, повторенное Вами, приехать повидаться с нами этой весной тоже очень отрадно мне. Тем не менее я все еще не решаюсь поверить действительности Вашего фантастического появления в Женеве. Сознайтесь, что это скептицизм разумный и довольно законный, но дай Бог, чтобы Вы его навеки посрамили, и как можно скорее" (158a, VIII, *8*). "Если бы Вы были человеком, который мог бы мне определить заранее день своего приезда (допустив гипотетическую возможность этого), я бы отправился ждать Вас у конторы дилижансов, с посылками, как это здесь принято, и с странствующей труппой музыкантов, дабы торжественно проводить Вас до улицы Табазан, — до улицы Руссо! и до дома Руссо, где мы живем" (ibid., *10*). "Вы знаете, — пишет Лист Ж. Санд в другом письме (в мае 1836 г.), — как мы Вас любим и каким счастьем Ваш приезд был бы для нас... Словом, будем еще надеяться" (ibid., *12*). Несколько позднее Лист опять пишет Ж. Санд: "Дорогой Жорж, по той самой причине, что мы Вас ждали одиннадцать месяцев, мы Вас подождем еще один лишний месяц. Дай Бог, чтобы Вы опять не отложили до 40-го года, ибо мы поневоле должны были бы принять это предложение. Вы видите, что мы очень неудобные и надоедливые друзья, но такими надо быть" (ibid.). Получив известие о скором приезде Ж. Санд в Швейцарию, Лист пишет в письме от 23 июля 1836 г.: «Наконец-то, друг мой, Вам пришла в голову добрая и святая мысль. Мы вновь увидимся, и притом сколько нам угодно; Вы будете с нами утром и вечером, днем и ночью. Берегитесь, милый и добрый Жорж, мы Вам едва дадим время спать, а еще менее того — дышать! О! Вы не можете себе представить, какой праздник для нас провести две недели с Вами, illustrissima!.. Мы подробно побеседуем о тысяче вещей. Может быть, я более придусь Вам по вкусу теперь, ибо я ужасно отупел, занимаясь писанием нот, нот и вечно только нот. Впрочем, Вы найдете здесь несколько чрезвычайно замечательных личностей, которые будут очень рады увидеть Вас. Если Вы пожелаете видеть побольше людей, — это будет легко сделать. Вы должны лишь обо всем говорить мне: „Я хочу этого или того", — и все будет исполнено по Вашему желанию. Итак, до свиданья, дорогой Жорж. Приезжайте скорее и не покидайте нас как можно дольше. Весь Ваш на всю жизнь *Ф. Л.*» (ibid., *13—14*).

[19] Во время этой экскурсии серьезные вещи причудливо перемежались с шутками и чисто ребяческими выходками. Примечательна, например, запись, оставленная Листом в "Книге для приезжающих" в одной из гостиниц у подножия Монблана:

"Занятия? — *музыкант-философ*
Место рождения? — *на Парнасе*
Откуда (venant de) — *от Сомнения*
Куда? (allant à) — *к Истине*".

Лист и Мари д'Агу назывались там Феллоу (от англ. Fellows — ребята), а Ж. Санд и ее дети — Пиффёль (от франц. Piffoels — длинный нос). И эти шутливые прозвища так и остались за ними — во всяком случае в то время, когда, расставаясь в Швейцарии, они, довольные друг другом, договаривались, что в Париже Феллоу и Пиффёли будут жить все вместе.

[20] О посещении Фрейбургского собора и о знакомстве путешественников с местным органистом Ж. Фогтом см. также 13, *44—60* (сообщено Е. В. Гиппиусом).

[21] Насколько необычен был в то время поэтический пересказ музыкальной пьесы, показывают хотя бы высказывания Жюля Жанена, который, обращаясь к парижским жителям, восклицал с изумлением: "Слушайте, слушайте! С гор спускаются рука об руку музыкант и поэт, Франц Лист и его спутник Жорж Санд, и на этот раз — удивительный переворот! — не музыкант пишет музыку на поэтическое произведение, а поэт на музыкальную пьесу..." (см. 380).

[22] Тальберг вторично приехал в Париж в феврале 1837 г. и играл в зале Парижской консерватории. Лист тогда же выступал в зале "Grand Opera". Вскоре, 31 марта 1837 г., оба пианиста участвовали в одном благотворительном концерте, устроенном княгиней Бельджойозо в пользу итальянских эмигрантов. Тальберг играл своего "Моисея" и, по-видимому, ряд мелких произведений, Лист — "Ниобею" и септет Гуммеля. Разумеется, после одного концерта нельзя было сказать что-либо определенное об истинном значении обоих артистов. И корреспондент "Revue et Gazette musicale" справедливо писал: "Общее количество браво равным образом распределилось между обоими артистами: получил ли один из них больше, чем другой, мы это тоже скажем, и со спокойной совестью, так как это ничего не доказывает ни за, ни против... Только время правильно разрешит спор между ними; время подтвердит их славу или откажет им в ней". Мы знаем, в пользу кого решило время этот спор. Судьба связала имена Листа и Тальберга в одном фортепианном произведении. По просьбе той же княгини Бельджойозо они написали по вариации на марш из оперы Беллини "Пуритане", а Лист, кроме того, вступление, фортепианное изложение темы и финал — для коллективного произведения, известного под названием "Hexameron", по числу авторов, принимавших участие в его создании, — Листа, Тальберга, Пиксиса, Герца, Черни и Шопена.

Надо сказать, что, прежде чем встретиться с Тальбергом на одной концертной эстраде и померяться с ним силами, Лист не раз расспрашивал своих друзей об игре венского пианиста. В частности, в свой предыдущий приезд в Париж весной 1836 г., очень короткий по времени, когда ему так и не довелось послушать Тальберга, он по-товарищески разговаривал о нем с Шопеном. Не без гордости передавал он другим мнение Шопена (которым особенно дорожил), явно складывавшееся в его, Листа, пользу. "Шопен, которого я видел сегодня утром, — писал он из Парижа М. д'Агу в мае 1836 г., — любит меня нежно и исключительно. Манера, с которой он разговаривал со мной, доставила мне чрезвычайное удовольствие. Он критикует Тальберга и не допускает ни малейшего сравнения между нами" (108, I, *159*). Характерно, что несколько позднее, когда Лист сам услышал Тальберга, он прямо сказал Шопену, что Тальберг ему мало понравился: "Это неудавшийся вельможа, который стал еще более неудавшимся артистом" (ibid., I, *190*). Зная склонность Листа к более мягкой и уклончивой форме выражения, можно судить о том, сколь чуждым было ему искусство Тальберга.

[23] Статья Листа о Тальберге была опубликована в январе 1837 г. в "Revue et Gazette musicale" в разделе "Критическое обозрение" (см. также 291, II, *67—73*). Эта статья — яркий пример принципиальной критики, показывающей наглядно, сколь резким мог быть Лист, когда речь шла об основных художественных убеждениях.

[24] Ж. Санд переселилась в Ноан с дочерью и сыном в начале января 1837 г. Вскоре к ней приехала из Парижа М. д'Агу. (О кратковременном пребывании М. д'Агу в Париже, ее совместной жизни с Ж. Санд в "Отель де Франс" и отъезде в Ноан см. 632, 1, *555—560.*)

[25] См. выдержки из "Дневника доктора Пиффёля", рисующие летнюю жизнь в Ноане в 1837 г. (632, 1, *563—566*). "Когда Франц играет, — пишет Ж. Санд, — я чувствую облегчение. Все мои горести делаются поэтичными, все мои побуждения вдохновенными. В особенности он заставляет звучать струну великодушия". Подробно о пребывании в Ноане см. 7, *90 — 118*; 396, *60* и д. В "Мемуарах" М. д'Агу, между прочим, описано исполнение Листом "Лесного царя" Шуберта (см. запись от 14 июня 1837 г.). Любопытно, что это описание было почти дословно использовано в третьем письме бакалавра музыки (см. 294), но отнесено оно было к исполнению "Лесного царя" певцом Нурри.

[26] «Не знаю почему, — говорит Ж. Санд в предисловии к „Мозаичистам", — [но] я редко [что] писала с таким удовольствием, как эту вещь. Это было летом... Никогда я не видывала столько цветов и птиц в моем саду. Лист внизу играл на рояле, а соловьи, опьяненные музыкой... отчаянно заливались вокруг в кустах сирени...» (см. 632, 1, *567*). «...Я люблю, — пишет Ж. Санд в „Дневнике доктора Пиффёля", — эти отрывочные фразы, которые он бросает на фортепиано и которые остаются на одной ножке, танцуя в воздухе как хромые кобольды. А листья лип принимаются заканчивать мелодию, тихонечко, таинственным шепотом, точно они рассказывают друг другу тайну природы... Может быть, он обрабатывает какое-нибудь сочинение, пробуя его по кусочкам на фортепиано; подле него его трубка, линованная бумага и перья. И всякий раз, что он запишет свою мысль на бумаге, он вверяет ее голосу своего инструмента, а этот голос передает ее всей внимательной и сосредоточенно слушающей природе» (ibid., 1, *563*).

[27] Указание на переложение "первых четырех симфоний Бетховена", как и ряд других сведений, сообщаемых в "Письмах бакалавра музыки", не соответствует действительности. В 1837 г. Лист переложил только 5, 6 и 7-ю симфонии. Первые четыре симфонии были переложены им значительно позднее. См. письмо Листа к Л. Массару от 29 июля 1837 г. (476, *29—34*), в котором сообщается о рукописях, подготовленных Листом к изданию. В число этих рукописей входят: 1) симфония Бетховена *c-moll* (фортепианная партитура), 2) симфония Бетховена *A-dur* (фортепианная партитура), 3) симфония Бетховена *F-dur*, "Пасторальная" (фортепианная партитура), 4) семь песен Шуберта, переложенных для фортепиано, 5) концертная пьеса. Большие бравурные вариации ("Hexameron"), 6) и 7) две увертюры Берлиоза — "Тайные судьи" ("Les Franc-Juges") и "Король Лир" (фортепианная партитура). Лист поручает Массару проследить за изданием всех этих произведений. Он входит во все детали издания (ibid, *30*); находящийся в Париже Массар является, в сущности, лишь исполнителем его воли. По поводу издания переложений Бетховена Лист пишет: "Три симфонии — это часть полного собрания симфоний Бетховена, которое я предпринимаю (правильно или неправильно) в виде фортепианных партитур. Всего их будет восемь (по-видимому, все симфонии, за исключением девятой. — *Я. М.*). Я желаю, чтобы они были изданы во Франции, Англии, Германии и Италии, если только это будет возможно".

[28] Единомыслие и сотрудничество с Нурри, конечно, не случайно. Нурри был подлинным артистом-демократом, близким к кругам сен-симонистов; он стремился нести искусство в народ и, подобно Листу, возмущался социальной несправедливостью.

"Я имел счастье, — пишет Лист в том же письме, — вновь отыскать в Лионе Нурри, этого превосходного артиста, чей талант хотя и утрачен для парижской оперы, но который везде, где бы он ни выступил, в любой деятельности, какую бы он ни избрал, призван широко и плодотворно влиять на людей. Его убеждения и симпатии заставят нас когда-нибудь встретиться на одном пути..." (291, II, *158*; ср. 294, *144*). Аналогичная характеристика Нурри содержится и в "Мемуарах" М. д'Агу (лишнее подтверждение того факта, что "Письма бакалавра музыки" в известной части были написаны той же рукой, что и "Мемуары"): "Нурри — превосходный художник и достойный уважения человек. Он, быть может, преждевременно оставил оперу, но он вовсе не закончил свою карьеру. Как истинно крупный художник современности, он понимает, как важно нести искусство в народ и путем посвящения в искусство содействовать слабым... Его планы благородны и возвышенны. Когда мы снова будем во Франции, то Франц, вероятно, захочет предпринять нечто подобное. Тогда, пожалуй, мы увидим те большие плоды, которые вырастут из объединения отдельных хлопот и попыток, до сего времени весьма несовершенных и раздробленных" (7, *119*).

[29] Описание путешествия в Большую Чартозу содержится в "Мемуарах" М. д'Агу (запись в Дневнике от 5 августа 1837 г.). Любопытно, что это описание почти дословно приводится в "Письмах бакалавра музыки" (письмо к Л. Роншо № 1).

[30] Описание Лаго-Маджоре см. в "Мемуарах" М. д'Агу (запись в Дневнике от 17 августа 1837 г.). (Ср. 294, *157*.)

[31] "С начала сентября я живу совершенно один на берегу озера Комо, в Белладжо, в маленькой прелестной гостинице".

"Абсолютное одиночество", — пишет в своих "Мемуарах" М. д'Агу. Ср. также описание жизни на озере Комо в "Письмах бакалавра музыки" (письмо к Л. Роншо № 2).

[32] «Я там работаю над моими Этюдами, Прелюдиями, которые я Вам вышлю в количестве двенадцати, и одновременно над пятью или шестью отрывками для „Альбома путешественника"; последнему я решительно придаю довольно большое значение» (см. 476, *36—37*).

В своих "Мемуарах" (запись в Дневнике от 23 октября 1837 г.) М. д'Агу пишет: «Франц только что закончил свои двенадцать „Прелюдий" (вероятно, речь идет об „Этюдах". — *Я. М.*). Прекрасное произведение, достойно начинающее ряд его оригинальных сочинений».

[33] См. запись в Дневнике М. д'Агу от 3 сентября 1837 г. (7, *135*). См. также письмо Листа к Л. Массару (476, *36*): "Если Вам интересно знать, что я произвел ф у р о р, величайший фурор в одной а к а д е м и и (так называют в этой стране концерты), то я Вам об этом расскажу. Мелкие и крупные газеты уже много занимались мною. В общем, считают, что я очень хорош, и маленькие пьемонтки делают из меня героя романа на свой лад. Все это до глубины души трогает меня".

[34] См. запись в Дневнике М. д'Агу от 3 сентября 1837 г.

[35] "...Я иду на бал, делаю тридцать шесть визитов в La Scala (прекрасная манера действовать, которую следовало бы принять в Париже)..." — пишет Лист Массару в феврале 1838 г. (см. 476, *39*).

[36] Интересно сопоставить с этим суждением о Миланской опере запись в дневнике М. д'Агу, сделанную в то же время, т. е. в сентябре 1837 г.: «Невозможные певцы, смехотворный балет („Смерть Виргинии"), пантомима которого производит впечатление гимнастического упражнения или автоматического подъема и спуска стрелок на телеграфных столбах. И все это на родине искусства, у потомков греков и римлян. Музыка в Италии в полном упадке. Кишмя кишит „мастерами". Любой переписчик нот, у которого еще молоко на губах не обсохло, является уже автором трех или четырех опер. Это граничит прямо-таки с музыкальным фанатизмом» (7, *132*).

[37] "Неистовый вопль, — едко иронизирует Лист, — строго необходим каждому добивающемуся славы" (ibid.).

[38] Переживания Листа в связи с известием о бедственном наводнении в придунайской области описаны им также в известном "Письме бакалавра музыки" к Л. Массару:

«Однажды утром, в Венеции, я прочел в одной немецкой газете подробное сообщение о постигшем Пешт бедствии. Это сообщение буквально меня потрясло. Меня охватило чувство необычайного участия, живая, непреодолимая потребность прийти на помощь множеству пострадавших. „Но как? — спрашивал я себя, — каким образом могу я помочь им? Я, не обладающий ничем, что делает людей всемогущими, ни влиятельностью богатства, ни силой своего положения? Но все равно — вперед! Я слишком хорошо чувствую, что ни сердце мое не найдет покоя, ни глаза мои сна, пока я не внесу свою лепту для облегчения последствий этого великого бедствия. Кто знает, не падет ли благословение неба на мою скромную жертву. Рука, умножившая хлеба в пустыне, не оскудела. Быть может, грош артиста угодней Богу золота миллионеров". — Благодаря этим переживаниям и чувствам мне открылся смысл слова „родина". Я внезапно перенесся в прошлое и вновь обрел в своем сердце нетронутой сокровищницу воспоминаний детства» (291, II, *223*).

[39] В письме к М. д'Агу, написанном сразу же после первого концерта в Вене, Лист пишет: "Конец концерта. — 3 часа. Почта отправляется. Только два слова. Огромный успех. Приветственные возгласы. Вызывали от пятнадцати до восемнадцати раз. Переполненный зал. Всеобщее восхищение. Тальберг в течение часа выветрился из памяти венцев. Я действительно взволнован. Никогда я еще не имел такого ни с чем не сравнимого успеха. Это Вам доставило бы удовольствие" (ibid., *218*). О своем огромном успехе Лист сообщает также и матери. "Вы уже знаете, что я нахожусь в Вене. Но Вы не знаете того, что я, к моей величайшей радости, могу Вам сообщить: я имел крупный успех. Билеты на мои концерты были распроданы меньше чем за два часа. Вы не можете себе представить энтузиазма моих добрых земляков. Никогда я не переживал ничего подобного" (161, *44*).

[40] "Свое путешествие в Вену я начал 7 апреля. Я намеревался дать там два концерта: первый — в пользу моих соотечественников, второй — чтобы покрыть мои путевые расходы, и затем с узелком за плечами пешком посетить уединенные области Венгрии".

[41] По сообщению самого Листа (291, II, *225*), он дал в Вене 10 концертов. Эту же цифру приводит и Л. Раман (367, I, *485*). По другому, не менее достоверному сообщению Листа, он дал в Вене всего лишь шесть концертов. Об этом свидетельствует пометка, сделанная им в соответствующем месте на полях книги Л. Раман: "После шестого концерта я внезапно вернулся в Венецию из-за болезни графини д'Агу" (см. 363, I, *236*). Письма Листа к М. д'Агу (108, I, *229—232*) не дают прямого ответа на вопрос, хотя из них и явствует, что, помимо основных шести концертов, Лист дал в Вене еще несколько добавочных концертов. Опубликованные недавно письма к Л. Массару (см. 476, *45*) вносят новые коррективы. Лист пишет о с е м и основных концертах ("из которых наименее блестящий, т. е. первый, дал три тысячи пятьсот франков чистого дохода"), о четырех дополнительных благотворительных концертах и об одном придворном концерте.

[42] По словам самого Листа, Клара Вик, с которой он часто вместе музицировал (они жили в Вене в одном отеле), была "ошеломлена" ("abasourdie") его игрой. "Это особа, — писал Лист М. д'Агу, — очень простая, очень хорошо воспитанная, нисколько не заносчивая, полностью

погруженная в свое искусство, и без всякого ребячества. Она была ошеломлена, когда меня услыхала. Ее сочинения весьма замечательны, особенно для женщины. В них в сто раз больше выдумки и истинного чувства, чем во всех прошлых и настоящих фантазиях Тальберга" (108, I, *217*).

[43] Об этом же писал Лист и Л. Массару: «Тальберг, цитировать которого я не люблю и относительно которого мне остается только хранить глубокое молчание, сказал мне кое-что довольно приятное, что резюмирует положение [вещей] в Вене: „По сравнению с Вами, мой милый, я всегда имел только посредственный успех...". Это совершенно верно, но я прошу Вас этого не повторять, потому что я стараюсь, насколько возможно, избегать всяческого сравнения. Я для этого имею слишком много или слишком мало честолюбия» (см. 476, *45—46*).

[44] В этом фрагменте, опубликованном в "Revue et Gazette musicale", Лист в форме размышления у подножья статуи Персея сравнивает судьбы Персея, Челлини и Берлиоза, опера которого "Бенвенуто Челлини" была незадолго до этого впервые поставлена на парижской сцене. Лист устанавливает сходство между ними (необходимость для каждого из них преодолевать тяжелые препятствия на жизненном пути) и высказывает важную мысль о связи художника с народом.

[45] Письмо датировано 1 марта 1839 г. Ср. с письмом к Г. Берлиозу, где содержится описание того, как Лист играл с Энгром сонату *a-moll* Бетховена (291, II).

[46] "Это — большой художник, от чьего взора античность не может скрыть далее никакой тайны и кого сам Апеллес приветствовал бы как брата..." (ibid., *254*).

[47] Мнение Листа о Канове вряд ли можно считать беспристрастным. Лист был дружен с Бартолини, флорентийским скульптором, который мог относиться к Канове, поразительному мастеру своего времени, с известной долей профессиональной ревности. Также и суждения Листа о Бернини нуждаются в известных коррективах, хотя он и тонко подметил некоторые отрицательные черты его искусства.

[48] См. Дневник Ции, февраль 1839 г. (452//7, *199—200*). Ции — прозвище Листа.

[49] Попытку дать "клавирабенд" Лист, в сущности, сделал несколько раньше, еще в Милане. См. его полное едкого юмора и отчаяния описание этого неудавшегося концерта (291, II, *208—211*).

[50] В последующие годы Лист несколько раз проводил с М. д'Агу летние месяцы на рейнском острове Нонненверт, но отношения между ними не наладились. В 1844 г. они окончательно расстались друг с другом, хотя и продолжали изредка вести переписку.

[51] "Мой концерт только что окончился. Невозможно описать энтузиазм. Я играл *Frequenti Palpiti*, Оргию, *Ave Maria* (я это всегда играю ради Вас), Серенаду и Галоп. В конце концерта, так как аплодисменты не прекращались, я сыграл еще одну венгерскую песню (ту, которую Вы любите). Кстати, я собираюсь написать две новые, которые Вы, конечно, также полюбите. Она была встречена криками *Элиен, Элиен*, которые меня взволновали до слез".

[52] Описание этого торжества, как и всего пребывания Листа в Венгрии, содержится также в книге Ф. Шобера "Письма о пребывании Ф. Листа в Венгрии" (408) и в воспоминаниях Ю. Пардоэ (350, III). Л. Раман, рассказывая в своей биографии Листа (367, II—1, *18* и д.) о первом путешествии Листа по Венгрии, почти дословно следует Шоберу.

[53] В уже цитированном выше письме к М. д'Агу из Пресбурга от 19 декабря 1839 г. Лист между прочим пишет: "О моя дикая, далекая отчизна! О мои друзья, аминь! Приехал в Пресбург вчера в 5 часов утра. Сегодня в полдень у меня первый концерт. Вчера обедал у графа Баттиани (вождь современной оппозиции в Венгрии), видел Сечени, который был исключительно приветлив со мной" (108, I, *330*).

[54] Стихи даны в переводе Л. Мартынова (572, *63—65*). Узнав, правда, с опозданием, через Ш. Телеки, что стихи Вёрёшмарти вышли в свет (они впервые появились 3 января 1841 г. в журнале "Athenaeum"), Лист послал 17 марта 1843 г. из Кржижановича благодарственное письмо поэту (153, *52*). Услышал это стихотворение в первый раз Лист только 6 мая 1846 г., когда Б. Эгрешши продекламировал его на банкете, устроенном в честь Листа в Пеште (ibid., *299*).

[55] Лист дирижировал увертюрами "Вильгельм Телль" Россини и "Оберон" Вебера, а также несколькими хоровыми произведениями. Весь сбор с концерта он пожертвовал Пресбургскому церковному музыкальному союзу (см. 347, *39* и д.).

[56] О первом концерте Листа в Праге сохранился интереснейший отзыв крупного русского ученого-слависта И. И. Срезневского (в письмах к матери): "Зала небольшая, кругом ее галерея: пестрядь людей-сельдей такая, что иной бы и вздвигнул плечами, да сосед мешает. Ждали, ждали: пришел бледный, худой, довольно высокий полумолодой человек... раскланялся под прямым углом — и я начал слушать. Лист играл увертюру Бетховена, свои вариации на песню Шуберта (они у Вас есть) и еще что-то. Я слушал. Емда! черт возьми! лучше меня. Так мягко дьявол играет, что когда уже слух отказывается слушать, все еще есть что слышать; такое molle,

такое piano, такое sotto voce и тут же такие пассажи и левой и правой, такое выражение, что мне — даже стало завидно, даже перестало быть завидно. Хлопали ему так, что ушам больно было. За то он сыграл еще две пьесы на прибавок, и сыграл лучше, нежели то, что сыграл по обещанию. С ним пела Пани Подгорска и Пан Стракаты, хорошо, мило; но не то уж. — Ну Лист!" (796, *70*). Хотя первый концерт Листа в Праге был объявлен 27 февраля 1840 г., он в этот день не состоялся. Лист прибыл в Прагу только 3 марта, и его первый концерт имел место 5 марта (см. 85, V, *28*).

[57] По-видимому, концерты в Лейпциге были также неудачно организованы. С самого начала Коэн, двадцатилетний ученик Листа, исполнявший тогда при нем и функции администратора, своими неловкими действиями (высокие цены на билеты и т. п.) восстановил лейпцигскую публику против Листа. Не последнюю роль в создании враждебной Листу атмосферы сыграл и Фридрих Вик, низко и подло обвинивший Листа в том, что он-де был "одержим недостойной жаждой наживы" (см. 229, *145*). Сказать так об одном из самых бескорыстных, отзывчивых, способных на широчайшую благотворительность музыкантов — это значило злостно клеветать на него; приводить же подобное мнение без соответствующих комментариев, как это делает автор указанной книги о Ф. Вике, — это значит осквернять память благородного художника.

Так же как Шуман, чрезвычайно высоко оценил игру Листа Мендельсон. Он всячески стремился сгладить несправедливые упреки в адрес Листа, посыпавшиеся сразу же после первого выступления (где особенное раздражение вызвало исполнение Листом собственной обработки второй части "Пасторальной симфонии" Бетховена). Он устроил даже в честь Листа специальный вечер в Гевандхаузе, в котором исполнялись симфония *C-dur* Шуберта (партитура симфонии незадолго перед тем была найдена в Вене Шуманом) и тройной концерт Баха (с Листом, Мендельсоном и Гиллером в качестве солистов). Лист играл в этом концерте и соло ("Лючия", "Лесной царь" и др.), причем произвел намного более сильное впечатление на академически настроенную лейпцигскую публику.

Именно об этом концерте Мендельсон не без юмора писал матери из Лейпцига 30 марта 1840 г.: «Тут и пришло мне на ум, что дурное впечатление (Мендельсон имеет в виду то обстоятельство, что поначалу лейпцигская публика была явно шокирована Листом — особенно высокими ценами на билеты и безвкусной рекламой его концертов. — *Я. М.*) легче всего устранить, если дать людям поглядеть и послушать его вблизи; я, недолго думая, устроил в его честь вечер в Гевандхаузе на 350 персон с оркестром, хором, епископом, пирожными, „Морской тишью", псалмом, тройным концертом Баха (Лист, Гиллер и я), хорами из „Павла", фантазией „sur la Lucia di Lammermoor", „Лесным царем", с чертом и его прабабушкой — и тут все мы так развеселились и с таким чувством пели и играли, что потом люди клялись, будто более веселого вечера они не переживали, а моя цель была очень приятным путем и счастливо достигнута» (цит. по: 578, *190—191*). Благоприятное впечатление, оставшееся после вечера, было закреплено поистине великолепным прощальным концертом Листа, где исполнялись концерт *d-moll* Мендельсона, "Карнавал" Шумана, три концертных этюда Гиллера и "Hexameron" в собственной редакции для фортепиано и оркестра. Лист имел еще больший успех, и лишь наиболее недружественные твердолобые критики по-прежнему продолжали упрекать его в преувеличениях и субъективной манере интерпретации.

[58] "Завтрак, обед и путешествие, — продолжает Лист, — всегда с неизменными пятью лицами, которых я стараюсь изо всех сил развлекать, чтобы рассеять немного испытываемую мной глубокую скуку! Что за жизнь! как говорит Челлини Берлиоза!"

[59] На одном из гамбургских концертов Листа присутствовал путешествовавший в то время по Европе русский писатель П. В. Анненков. В своих журнальных письмах, адресованных к В. Г. Белинскому и печатавшихся в "Отечественных записках" в 1841—1843 гг., он оставил нам колоритное описание концерта. «Вчера были мы в Stadt-театре, лучшем из трех театров города. Концерт давал знаменитый Лист... Вот в восемь часов вся небогатая зала театра наполнилась черными шляпами, под которыми находились музыкальные головы немцев. Сперва посидели тихо, как прилично воспитанным людям, потом стали шушукать, потом стучать, наконец со всех сторон послышались крики: „Начинайте, начинайте!" Несколько благоразумных особ хотели успокоить это нетерпение шиканьем, в котором ясно слышался упрек; противная сторона обиделась; начался шум. Вдруг кто-то свистнул, и вся эта толпа почувствовала неприличие поступка и всеобщим шиканьем и криками „heraus" наказала шалуна. Наконец поднялся занавес; все скинули шляпы; сыгралась увертюра из „Эгмонта" Бетховена, и вот вышел небольшого роста бледный молодой человек, с длинными волосами. Публика захлопала, музыканты троекратно проиграли туш; он поклонился публике и музыкантам и сел за фортепиано. Гуммеля концерт исполнил он гениально; игра его невыразима; это соединение Тальберга с Фильдом, удивительного механизма с самым страстным выражением и с самою увлекательною грацией. Потом стал он выбирать для импровизации темы, положенные заранее в урну, стоявшую в зале:

публика потребовала тем из „Нормы", „Фигаро" Моцарта и „Лукреции", и он играл, играл... Ему кричали, ревели, — он все играл и кончил страшным, громовым чем-то, произведшим необыкновенный эффект» (519, *128—129*).

[60] Дата этого письма, впервые опубликованного Раабе в его монографии о Листе, по-видимому, помечена Раабе неправильно. Письмо относится к декабрю 1840 г., а не к декабрю 1841 г.; в декабре 1841 г. Лист в Англии вообще не был.

[61] Беллони был неразлучным спутником Листа во время всех его последующих концертных поездок. Лист вспоминал о его деятельности всегда с чувством глубокой благодарности (см., например, 156, I, *367*).

[62] М. С. Сабинина, жившая тогда в Веймаре, записывает в своем дневнике: "*29 ноября* — в театре был концерт Франца Листа. Я слышала его в первый раз. Игра Листа произвела на меня удручающее впечатление: это было что-то феноменальное" (772а, *530*).

[63] "Более 800 человек, т. е. полный зал, — добавляет Лист. — Я играл все время один".

[64] Один концерт Лист дал в фонд окончания постройки Кёльнского собора, три — в пользу университета и студентов, три — в пользу различных деятелей искусства и два — на другие благотворительные цели.

[65] Запись в Дневнике от 27 января 1842 г. Несколько дней спустя, 5 февраля, Фарнгаген фон Энзе познакомился с Листом у Мейербера. "Он мне очень понравился, — пишет Фарнгаген фон Энзе, — его образ мыслей свежий, здоровый, его чувства прямодушны, его речь образованна и благородна" (ibid., *20*).

[66] Любопытно, что философский факультет Берлинского университета примерно за месяц до этого отказал Листу в присуждении степени. Тот же Фарнгаген фон Энзе в своем Дневнике (см. 472, II, *41*) записывает: «Лист теперь получил в Кёнигсберге степень доктора музыки. Пощечина берлинскому факультету, который отказал ему в этом из-за своей тупой нищенской гордости („Bettelstolz")». Диплом Листу вручал профессор математики Якоби; он же произнес приветственную речь. Свою благодарность философскому факультету Лист выразил письменно (156, I, *45*). В этом письме Лист, между прочим, писал: "Я повторяю, что горжусь почетным званием у ч и т е л я музыки (и замечу, что слово м у з ы к а я употребляю здесь в его высоком а н т и ч н о м значении), которым Вы, высокоуважаемые господа, меня удостоили; я принимаю на себя обязательство неустанно у ч и т ь с я и работать".

[67] См. письмо М. д'Агу от 16 марта 1842 г., написанное с русской границы (108, II, *205—206*).

[68] Больше всего из городов Балтии Лист играл в Риге, где дал четыре концерта (16, 18, 22 и 24 марта 1842 г. ст. ст.). В программах концертов значились как его собственные сочинения (преимущественно транскрипции), так и сочинения других композиторов — Бетховена, Вебера, Шуберта, Шопена. Характерно, что Лист давал здесь концерты не только для знатной, богатой публики (по повышенным ценам), но и для учащейся молодежи и бюргеров, для бедного класса ремесленников и горожан (по удешевленным ценам). Появление Листа в Балтии и его концертные выступления получили достаточно широкий отклик в периодической прессе того времени. См., например, "Mitauische Zeitung" (322а, б); "Rigasche Zeitung" (385а, б, в); "Dörptsche Zeitung" (123 а, б, в, г); "St.-P. Zeitung" (434 а).

[69] См. 758, *49;* 777б, *194*; 777в, *211*; 777г; 798в.

Как бы резюмируя положение вещей, "Репертуар и Пантеон" писал: "Давно не было ни об одном артисте столько толков, как о Листе". См. также: "О. И. Сенковский (барон Брамбеус): Биографические записки его жены": "...Ужасный великан приближался... Этот грозный враг, снабженный всеми военными хитростями, вооруженный с ног до головы всем, что завистливая посредственность называет шарлатанством, а масса народа, более справедливая, потому что ее похвала всегда единогласная, признает за гения. Этот страшный великан-истребитель назывался Франц Лист. Ужас был велик в музыкальном мире. Ожидание нетерпеливо в беспристрастном свете" (711, *140* и д.).

[70] Стасов в своей работе "Лист, Шуман и Берлиоз в России" пишет, что Лист приехал в Петербург 3 апреля (804, 3, *411*). Это не совсем точно. Лист приехал не 3, а 4 апреля. Дата его приезда подтверждается как письмом самого Листа (108, II, *211*), так и сообщениями прессы (см., например, "Ведомости С.-Петербургской городской полиции" — 567а: "Наконец, с таким нетерпением ожидаемый Лист 4 числа сего месяца прибыл в Петербург...").

[71] "Венгерский марш", который играл Лист, — это Ракоци-марш. Дата первого выступления Листа на придворном вечере в России, указанная в цитированном письме самим Листом (5/17 апреля 1842 г.), расходится с датой, сообщаемой некоторыми современниками (4/16 апреля 1842 г.). Так, например, В. А. Перовский в письме к А. Я. Булгакову от 5 апреля 1842 г. говорит: "Вчера на вечере у императрицы играл Лист; он заслужил всеобщие похвалы. Лица,

намеренные не увлекаться и не подражать германским восторгам, не могли не восхищаться этим громадным талантом" (см. 863, *180*; сообщено Б. С. Штейнпрессом).

[72] "Это была для всех, — писал впоследствии Стасов, — какая-то неслыханная, необычайная новость, как будто даже дерзость. Какое самолюбие! какое раздутое самомнение! Меня одного, дескать, довольно. Слушайте меня одного, больше никого не надо. Потом эта манера поставить для себя маленькую эстраду на самой середине залы, словно островок среди океана, словно высокий престол какой над головами толпы, — и оттуда лить на всех потоки своей силы и власти" (там же, 3, *412*).

[73] Существует немало исторических анекдотов, явно намекающих на язвительно-ироническое отношение Листа к Николаю I и свидетельствующих о непреклонном стремлении Листа отстаивать право художника на внимание и уважение к своему труду. Вообще смелые и остроумные ответы Листа на бестактные замечания "сильных мира сего" передавались в свое время из уст в уста. Р. Леман в своих "Воспоминаниях" приводит один из таких примеров независимого поведения Листа: «Старая княгиня Меттерних, которая к Листу не благоволила, спросила его при „австрийском" дворе, где он играл, намеренно громко: „Хорошо ли шли у Вас дела в Вене, господин Лист?" На это последовал следующий ответ: „Я, княгиня, занимаюсь музыкой, а делами предоставляю заниматься дипломатам и купцам"» (277, *225*).

[74] Лист играл в Петербурге в пользу частных школ С.-Петербургского женского патриотического общества, в пользу С.-Петербургской детской больницы, в пользу некоторых обедневших артистов, а также в пользу пострадавших от пожара бедняков г. Гамбурга. Обращает на себя внимание, что все концерты Листа проходили при переполненных залах. Для Петербурга того времени это было явлением необычным. Даже концерты таких знаменитостей, как Паста и Дрейшок, выступавших в 1841 г., проходили при "почти пустых" залах (см., например, рецензию Нестора Кукольника в "Художественной газете" — 842, *6*). Образцы концертных программ Листа и краткий обзор их даются в приложениях.

[75] В отделе рукописей Российской Государственной библиотеки хранится альбом Мих. Ю. Виельгорского (864), в котором наряду с некоторыми другими программами концертов Листа находится и программа прощального концерта 16 мая 1842 г. Эта программа содержит интересные заметки, набросанные вторым сыном гр. Виельгорского — Михаилом Михайловичем (867). Заметки свидетельствуют о радушии, с которым Лист был принят в музыкальном Петербурге. Любопытно еще отметить, что после торжественного обеда были исполнены куплеты в честь Листа, музыку к которым написал Мих. Ю. Виельгорский. Куплеты исполнял Ферзинг с хором всех присутствующих (868). Многие из присутствовавших на обеде поехали (на специальном пароходе) провожать Листа до Кронштадта.

[76] Резкую критику содержавшихся в "Дагеротипе" статей дал Белинский в "Отечественных записках" за 1842 г., № 6 (см. также 545, 7, *226*). Булгарин свои пространные рассуждения о Листе обычно помещал в "Северной пчеле", Сенковский — в "Библиотеке для чтения" и в некоторых других периодических изданиях.

Вообще пребывание Листа в Петербурге и его концерты в этом городе получили очень широкое и разнообразное освещение в периодической прессе и пробудили интерес к его личности, жизни и творчеству. См., например: "С.-Петербургские ведомости" (797в, г); "Русский инвалид" (434); "St.-P. Zeitung" (770д, е, ж); "Ведомости С.-Петербургской городской полиции" (567б, в, г, д); "Северная пчела" (777д); "Tygodnik Petersburski" (466а, б); "Messager de St.-P." (319а, б, в, г); "Библиотека для чтения" (552а); "Литературная газета" (680а); "Journal de St.-P." (230).

[77] Декрет о назначении Листа на должность придворного капельмейстера был опубликован в Веймаре 2 ноября 1842 г.

[78] Второе путешествие в Россию было запланировано еще при отъезде Листа из Петербурга в мае 1842 г. Однако сроки его уточнились лишь в начале 1843 г. В письме к М. д'Агу от 22 января 1843 г. (из Бреславля) Лист пишет: "Примерно в конце февраля я предприму точно такое же путешествие, как и в прошлом году, вероятно, в компании с Рубини..." (ibid., *254*). Лист также сообщает, что на этот раз он не ограничится пребыванием в Петербурге, а непременно посетит Москву (ibid.) Шандор Телеки присоединился к Листу скорее всего в Бреславле (ibid., *253*). Лист был этим чрезвычайно обрадован. "Вот, — писал он о Телеки, — простая, благородная и прекрасная натура. Ему всего 21 год, но у него в теле уже две пули и три или четыре шрама. Я думаю, что в конце концов он станет моим другом" (ibid., *267*). Что же касается Рубини, то Лист незадолго до отъезда в Россию с ним разошелся (ibid.), и они путешествовали порознь. Это, однако, не помешало им выступать вместе в Петербурге. Отдельные факты о совместном путешествии Листа с Ш. Телеки и о пребывании их в Москве см. 427, *44—50*.

[79] В Варшаве Лист играл преимущественно — и с огромным успехом — сочинения Шопена (баллады, экспромты, этюды, ноктюрны, вальсы), которые там до этого вообще публично не

исполнялись. Ничего поэтому нет удивительного, что его концерты порой превращались в патриотическую демонстрацию, в самое горячее проявление национально-освободительных чувств, столь близких, кстати, и самому исполнителю.

[80] Рецензент "Русского инвалида" не решился отдать пальму первенства Листу. Мы читаем в этой газете: "Лист и Рубини, попеременно являвшиеся на эстраде, были осыпаемы громкими, продолжительными восторженными рукоплесканиями; Лист и Рубини — каждый в своем роде был превосходен и каждый был награжден щедро. Решить, который из двух великих артистов принес больше удовольствия публике, — мы не беремся: пускай решают знатоки..." (770к).

[81] "Лист уехал в ночь!" — пишет А. И. Тургенев А. Я. Булгакову от 19 апреля 1843 г. (724, *259*). См. также Дневники С. В. и Е. В. Филатьевых (871, № 10—15). Запись от 25 апреля 1843 г., воскресенье: "Большая музыкальная новость! Лист, столь долгожданный, прибыл в четверг вечером..." (там же, № 12). В Дневниках Филатьевых содержится много интересных подробностей о концертах Листа в Москве, позволяющих уточнить числа, программы этих концертов, а также понять их характер. Если принять дату, указываемую Филатьевыми, то известное письмо Верстовского к Гедеонову ("Сегодня приехал Лист, которому отказано в зале Благородного собрания...") следует датировать не 23 апреля, а 22 апреля (см. 725а, 7, *60*).

[82] "Не далее как во вторник, — продолжает Верстовский, — какое-то филантропическое общество в лютеранской кирке, никого не спросясь, давало вечерний концерт, в котором хотя и не покупали билетов, но при входе продавали программы некоторых кантов по 10 р. экземпляр, без чего, однако, никого не впускали..." (это и был органный концерт Листа в Москве. — *Я. М.*). Лист действительно играл "везде и для всех". Узнав, например, о стесненном положении артиста московского Малого театра Усачева, бенефис которого был отложен на некоторое время из-за концертов, Лист дал свое согласие принять участие в этом бенефисе и тем самым помочь собрату по искусству. Верстовский, не привыкший к подобному великодушию и бескорыстию со стороны артистов, до самого последнего дня (бенефис был назначен на 30 апреля) сомневался в том, придет ли Лист в театр. ("Не знаю, — писал он своему начальнику Гедеонову, — сдержит ли он слово сыграть для Усачева? Это бы и нам пригодилось!") Но Лист, несмотря на "дурацких московских дилетантов", которые всячески отговаривали его играть у Усачева, и несмотря на "собственную усталость его после вчерашнего концерта", свое слово сдержал. Верстовский в письме от 3 мая с торжеством сообщал Гедеонову: "Бенефис Усачева сошел удачно. Бенефицианту досталось около двух тысяч рублей, которые он никогда не имел и не ожидал, на долю же дирекции 521 р. с копейками, и то лишь потому, что не успели достаточно объявить и погода была прескверная" (см. 617, 4, *81*). Несмотря на то, что в бенефисе принимали участие такие артисты, как Мочалов, Самарин и Живокини, внимание всей публики было устремлено на Листа, "который хотя несколько и запоздал, но зато сыграл три пьесы, от чего спектакль протянулся минут за двадцать за одиннадцатый час. Лист был принят с восторгом" (см. 725а, 7, *65*).

[83] Ср. с этим отзыв об игре Листа Ю. Ф. Самарина в письме к К. С. Аксакову: "Как мне жаль, — пишет Самарин, — что ты не был вчера. Ты потерял высокое наслаждение: Лист превзошел себя и явился с совершенно новой стороны, опровергающей твое суждение. Я вижу теперь, что ему вполне доступна die fromme demütige Musik [благочестивая смиренная музыка]. Во вторник ты убедишься сам" (769, 2, *309*; см. также 775, 12, *37—38*).

[84] А. Булгаков приводит в своей статье о Листе еще следующие слова Ф. Глинки: "Один из великих поклонников Тальберга сказал об нем, что у него, когда он играет, должна быть т р е т ь я рука! Услыша это, Ф. Н. Глинка сделал следующее основательное и остроумное замечание: но ежели у Тальберга третья рука, — сказал он, — то должно согласиться, что у Листа каждый палец — р у к а!" (см. 692, *307*).

[85] Ср. с этим отзыв об игре Листа М. П. Погодина, человека сдержанного и не причислявшего себя к "меломанам". В своем Дневнике за 1843 г. (13 и 16 мая) Погодин записал: "Слушал Листа в Малом театре, и как будто разверзлись уши" (см. 542, 7, *276*). Интерес к Листу был столь велик у москвичей, что "Московские ведомости", помимо указанных выше статей, еще трижды помещали на своих страницах биографические сведения о Листе (см. 693и, к, л).

[86] Об игре Листа Герцен писал также в конце апреля 1843 г. Т. Н. Грановскому: "Я еду в половине второго к Чаадаеву, — ты хотел. А Лист вчера играл хорошо, т. е. после Стефана Батория и Аттилы таких венгерцев не бывало" (593, 3, *241*).

[87] Интересно отметить, что Лист весьма искусно возражал Шевыреву, доказывавшему, что музыка о б ъ е д и н я е т, а слово р а з ъ е д и н я е т ("Даже слово, — говорил Шевырев, — прекрасное человеческое слово, это первое средство общения, все-таки вносит путаницу; языки перемешались... и слово, разделенное в себе самом, разделило народы, вместо того чтобы их сблизить"). Лист сказал: "Я еще раз позволю себе ответить несколько слов. Теперь, когда мы чувствуем себя более непринужденно, я могу это сделать более свободно и без самолюбия, тем более потому, что слово — не моя специальность. Моя специальность — звук, вещь неопреде-

ленная. Вы удачно развили мысль об общественной роли музыки. Древние Вам очень помогли в этом. Но позвольте мне заметить, что Вы слишком возвысили музыку, может быть, из любезности ко мне. Нет, господа, музыка не выше слова, потому что слово устанавливает, слово утверждает, слово решает. Я не могу сравняться с красноречием и искусством Вашей речи, столь приятной для меня. Вы знаете, господа, мое красноречие на фортепиано". И в заключение Лист провозгласил тост за развитие и процветание искусства "в древней столице" Москве (831, *326*). Присутствовавший на чествовании Листа Герцен оставил в своем Дневнике следующую характерную запись: "Прием Листа у Павлова выразил как-то всю юность нашего общества и весь характер его. Литераторы и шпионы, всё выказывающее себя. Мне было грустно. А Лист мил и умен" (595, 2, *280*). Аналогичное впечатление сложилось у В. П. Боткина, который не без иронии писал 20 мая 1843 г. А. А. Краевскому: «На днях здесь Листу давали обед. Трудно сказать, к т о давал. Обед устраивал Павлов, а было человек около 50 разного сброда. Речи говорили: Шевырев, Павлов и Федор Глинка. Прослушав надутую речь Шевырева, Лист сказал после ему: „vous êtes un fameux fanfaron" [„вы — известный хвастун"]. Это факт. Москва, впрочем, поддержала свою репутацию: на обеде была подана стерлядь такая большая, что все утощающие изъявили приятное удивление. Любопытно узнать об этом обеде мнение Листа. Он, впрочем, оказал себя человеком очень умным и образованным» (729, *70—71*).

[88] "Нынешний день, — заканчивает Верстовский, — конец всем торжествам. Лист едет в Петербург, я боюсь, чтобы многие не надели траур!"

[89] Так, 23 мая Лист (вместе с Рубини и др.) участвовал в концерте певицы Элизы Меерти, 25 мая (также вместе с Рубини и др.) — в концерте флейтиста Гильу, 27 мая (вместе с Рубини, Ферзингом и др.) — в концерте певицы Марии Чекка.

[90] Об изобретенном Лихтенталем "piano-orchestre" см. автобиографические заметки В. Р. Зотова "Петербург в сороковых годах" (622, *47*). См. также биографические записки жены О. И. Сенковского (711, *144* и д.); "Библиотеку для чтения" (552а, *66—67* и 552б, *98* [Отзыв об исполнении Листом "Марша Черномора"]).

[91] Вот как пишет об этом Зилоти в своих "Воспоминаниях":

«Весною 1886 г. Лист мне сообщил, что по просьбе своей любимейшей ученицы Софии Ментер (в то время профессора СПб консерватории) он собирается поехать в Россию, но что он не может решить поездку, пока не получит собственноручного приглашения от императора Александра III или императрицы Марии Федоровны. Я удивился такому условию приезда. Лист мне тогда рассказал:

„Когда я концертировал в России, я был приглашен играть у Николая I; во время моей игры государь подозвал своего адъютанта и стал о чем-то с ним разговаривать. Я перестал играть; наступила тишина. Император подошел ко мне и спросил, отчего я бросил играть. Я ответил: „Когда Ваше Величество разговаривает, все должны молчать". Николай I с минуту на меня с недоумением посмотрел; потом вдруг нахмурил брови и сухо сказал: „Господин Лист, экипаж вас ждет". Я молча поклонился и вышел. Через полчаса в гостиницу ко мне явился полицмейстер и сказал, что через шесть часов я должен покинуть Петербург, что я и сделал. Вот поэтому-то я и могу вернуться в Петербург только по личному приглашению императора и должен ждать этого приглашения"» (621, *50—51*).

[92] Уже после первого своего посещения России Лист состоял под наблюдением тайной полиции. Во время второго посещения России, — особенно после открытого сочувствия, которое Лист выражал порабощенным полякам, — этот надзор был усилен. Правда, мы не располагаем сколько-нибудь большим собранием материалов III отделения о Листе, но и того, что сохранилось (и что, конечно, не исчерпывает всей жандармской переписки, связанной с Листом), вполне достаточно, чтобы осознать этот факт. Ср. также примеч. 21 к главе 4.

[93] Сохранились, например, сведения о вечере, который устроил у себя Глинка в честь Листа. По свидетельству Ю. Арнольда, на этом вечере присутствовали: Михаил и Матвей Виельгорские, Даргомыжский, Фольвейлер, О. А. Петров, бр. Кукольники, Вл. Соллогуб, К. Булгаков и др. Подробное описание вечера см. 521, 2, *243—244*; см. также главу 6, где подробно рассматриваются взаимоотношения Глинки и Листа. Дружеские чувства были выказаны по отношению к Листу и петербургскими писателями. Так, Е. Ростопчина посвятила Листу стихи (см. 761, *3—4*; ср. примеч. 55 к главе 6).

[94] См. об этом в романе Бальзака "Беатриса" (М. д'Агу явилась прототипом героини романа — маркизы де Рошфид; 536, 2), а также его письмо от 15 мая 1843 г. (23, II). Отзыв Гейне о М. д'Агу см. 632, 2, *270—271*.

[95] «Сегодня она мне сказала, — читаем мы запись, сделанную Листом в Дневнике в августе 1838 г. в Лугано, — „Вы должны лучше использовать свое время, работать, учиться, упражняться..." Частенько она бранила меня (на свой лад) из-за моей небрежности и беззаботности. Я

опечален ее словами. Я должен работать и с большей пользой использовать свое время!» (см. 452, *193*). См. также записи самой д'Агу (ibid., *86* и д.).

[96] Достаточно напомнить, что большинство литературных статей Листа, появившихся в 30-е гг. (а к ним относятся такие статьи, как "О положении художников и об условиях их существования в обществе" и "Письма бакалавра музыки"), написаны Листом при ближайшем сотрудничестве М. д'Агу. См., например, письмо к М. д'Агу от 13 февраля 1837 г., где Лист, нисколько не скрывая ее участия в литературной работе, прямо пишет: "Когда я вернусь в Ноан, я закажу Вам две или три новые статьи" (108, I, *189*).

[97] По-видимому, этот разрыв произошел сразу же после 10 апреля 1844 г. Во всяком случае, в своем письме к М. д'Агу от 11 апреля 1844 г. Лист пишет: "Я очень грущу и глубоко удручен. Я пересчитываю одно за другим все огорчения, которые я Вам причинил, и ничто и никто никогда не сможет спасти меня от самого себя. Я не хочу больше ни говорить с Вами, ни видеть Вас, ни, еще того меньше, писать Вам... Молчание должно положить печать на все муки моего сердца" (108, II, *338*). Окончательному разрыву между Листом и М. д'Агу предшествовало длительное охлаждение их взаимоотношений — со взаимными упреками и сожалениями. Сошлемся хотя бы на письма Листа к М. д'Агу от 13 января 1840 г. (из Пешта), от 16 февраля 1840 г. (из Вены) и от 16 марта 1840 г. (из Праги) или на письма М. д'Агу к Листу от 20 и 25 января 1840 г. и особенно от 25 и 26 февраля 1840 г. (108, II). Характерно, что оба они отлично сознавали всю противоположность своих характеров, чувств, мыслей, привычек, устремлений. "Знаете ли Вы, — пишет, например, М. д'Агу Листу в письме от 26 февраля 1840 г., — что наши натуры диаметрально противоположны. Вы нуждаетесь в более широких горизонтах, безграничности, непредусмотренности; я нуждаюсь в правилах, хорошо заполненных рамках, чувстве исполненного долга, упорядоченном течении жизни". Сознавали они также и всю сложность ситуации, возникшей из-за их "свободного союза". "Это несчастье, — пишет та же М. д'Агу в письме от 25 января 1840 г., — быть только Вашей возлюбленной, а не женой"; "Я глубоко одинок", — с грустью констатирует Лист в период своих самых ошеломляющих виртуозных успехов в письме от 25 февраля 1840 г.

Трудно сказать, что ускорило их окончательный разрыв. Возможно, Лист, при всей своей уступчивости, не мог больше переносить капризы претенциозной женщины, любовь к которой у него давно уже прошла. Возможно, и М. д'Агу была "подстегнута" к этому дошедшими до нее слухами об увлечении Листа испанской балериной Лолой Монтез (которое действительно имело место). Возможно также, что этому способствовало упрочившееся, — кстати, благодаря стараниям Листа, — общественное положение М. д'Агу, а также смерть ее матери, после которой она получила большое наследство, а стало быть, и полную самостоятельность. Как бы то ни было, но разрыв совершился и освободил двух "каторжников любви" от дальнейшей совместной жизни. Дети по-прежнему оставались под присмотром матери Листа.

Концерты, данные Листом в Париже в эти тяжелые для него апрельские дни, были его последними выступлениями в Париже. Успех был огромным и, пожалуй, превзошел отнюдь не малые успехи его прежних парижских выступлений. Лист исполнял на этот раз исключительно собственные произведения (оригинальные и обработки) и покорил парижан особой поэтической прелестью и страстностью исполнения. Странным образом как раз эти концерты, свидетельствовавшие о возросшем мастерстве артиста, побудили Гейне к ироническим замечаниям (не столько по поводу игры, сколько по поводу его успехов) и даже выпадам против Листа — факт, который можно объяснить только тяжелой болезнью Гейне и связанной с этим повышенной раздражительностью. Особенно оскорбительными были для Листа язвительные замечания о низменных мотивах его благотворительности, "подкупленных критиках", "самооплаченных цветах и овациях" и т. д. Неудивительно, что с этого момента всякого рода личные отношения между Листом и Гейне стали невозможными.

О концертах Листа в Париже появились сообщения и в русской периодической прессе (552в, *59*; 681; 680).

[98] Из писем М. д'Агу к Г. Гервегу (см. 208) явствует, что она рассчитывала на влияние поэта, чтобы попробовать если и не возобновить "эти связи из роз, которые походили на цепи", то, по крайней мере, заручиться у Листа чувством более примиряющим, чем в момент разрыва. Но Лист был непреклонен. "Всякая близость между М. д'Агу и мною, — писал Лист некоторое время спустя Л. Массару, — совершенно невозможна..." (см. 476, *63*).

[99] Изобретенное М. д'Агу имя "Нелида" образовано из букв, составляющих литературный псевдоним М. д'Агу Даниел[ь] [Стерн].

[100] См., например, письмо Листа к Ф. Лихновскому, написанное вскоре после прочтения романа: "Н[елида] прислала мне письмо, полное дружелюбия и ласки. Я всегда восхищаюсь ее редким живым умом, — и, что бы ни случилось, буду всегда честен с ней и предан ей. Книга Н[елиды] имела материальный успех и настраивает публику больше в ее пользу, чем я это ду-

мал. Это меня искренне радует, тем более что я убежден, насколько я ее знаю, что ближайшая книга превзойдет и по ценности и по таланту настоящую книгу. Искреннее одобрение стиля и некоторые замечания относительно построения книги, о чем я ей писал, нашли в ней полное сочувствие; она даже сообщила мне, что сама не считает книгу превосходной. Если Вас это интересует, то попросите, чтобы она дала Вам оригинал или копию моего письма о Нелиде, которое я написал в Грэтце (см. публикацию его: 108, II, *360—364*. — *Я. М.*). Она не будет ничего иметь против пересылки его Вам, так как я знаю, что она показывала его многим друзьям, которые, я право не понимаю почему, ожидали, что я восприму опубликование этого романа как оскорбительный выпад против меня. Честно говоря, если бы я не был твердо убежден в том, что во мне скрывается другое существо, чем то, которое обнаруживают во мне кое-где некоторые люди, то я бы уже давно выбросил за окно весь вздор моей утомительной карьеры и занялся бы тем, чтобы есть более или менее аппетитные колбасы в Дебрецене и Темешваре" (см. 38, *39*). В письме к М. д'Агу из Бухареста от 3 января 1847 г. Лист с нарочитой настойчивостью писал, что выход книги в свет его нисколько не задевает. "Нет, сто раз нет, я ни на мгновение не был уязвлен чтением этой книги. Я сказал это и повторял это двадцать раз ста лицам, которые меня в этом не поддерживают, несмотря на то что я никакой горечи не испытываю"(108, II, *370*).

[101] Интересные сведения о концертах Листа в Испании и Португалии, триумфах и почестях, выпавших на его долю, можно найти в книге его португальского ученика Вианны да Мотты (см. 327, *138—144*); отклики на эти концерты проникли и в русскую периодическую прессу (770; 41a, b). Напряженная концертная поездка по городам Южной Франции, Испании и Португалии была особенно трудна для Листа, так как, помимо тяжелых нравственных переживаний, он чувствовал себя нездоровым и физически. Накануне поездки он перенес тяжелое ревматическое заболевание, которое принудило его некоторое время пробыть с целью лечения в Порт Марли.

[102] Характерный штрих! Когда через 25 лет, в 1870 г., в Бонне отмечали с большой торжественностью столетие со дня рождения Бетховена, то Листа попросту обошли: никто даже не подумал пригласить его на юбилейное торжество, хотя Лист в то время был еще жив и ни для кого не являлось секретом, что именно ему Бонн больше чем кому-либо был обязан сооружением памятника Бетховену.

[103] См. публикации и отчеты о концертах Листа, помещенные в пештских газетах того времени: "Pesti Hirlap", "Pesti Divatlap", "Nemzeti Ujság" и др.

[104] О пребывании Листа в Коложваре см. в Мемуарах Шандора Телеки (455, II, *55* и д.).

[105] *Н. Р.* заявил, что Лист играет "небрежно, необдуманно", что он "лишен творчества, не может создать ни единой своей мелодии, а чужое — не в состоянии претворить в свое достояние" (694a). Его мнение не осталось совсем одиноким: оно, например, во многом сходно с тем, что писал впоследствии о Листе в своих Воспоминаниях Афанасьев (531, *36, 263*). Однако оно отнюдь не разделялось большинством киевской публики. Об этом свидетельствуют хотя бы воспоминания А. Л. Крагельской-Костомаровой, талантливой пианистки, жены известного русского историка Н. И. Костомарова (646; ср. 645), а также рецензия на киевские концерты Листа, появившаяся в единственной издававшейся тогда в Киеве газете (704). Эта рецензия (под названием "Несколько слов об игре гг. Листа и Дмитриева-Свечина"), написанная, кстати, от редакции в весьма объективном тоне, отмечает, что "Лист — самый искуснейший из пианистов...", что он истинно "великий мастер, у которого заготовлен материал на самое великое здание" (ср. также отклики на пребывание Листа в Киеве: 713в, *228—229*; 466в).

Кроме Киева Лист концертировал еще в феврале 1847 г. на Волыни (см. сообщение о приезде Листа в Житомир 8 февраля — 577а — и отзыв о концерте Листа в Житомире — 577б; ср. 694б).

[106] Известно, что в знак благодарности Лист сыграл (точнее, сымпровизировал) — в ответ на выступление цыган — венгерский марш. Когда он закончил его, восторгам слушателей не было предела: Лист действительно играл в этот раз с особым вдохновением. Барбу Лэутару подошел к Листу со стаканом вина и спросил, позволит ли Лист ему, Барбу Лэутару, сыграть этот же марш на скрипке в сопровождении своего оркестра. Лист, как передают очевидцы этой встречи, с недоверчивой улыбкой кивнул головой. Барбу повернулся к музыкантам, поднял скрипку к плечу и начал играть. По словам тех же очевидцев, «ничто не было забыто — ни трели, ни арпеджио, ни виртуозные вариации. Барбу воспроизвел на скрипке все, что сыграл пианист, а Лист, потрясенный, слушал свою импровизацию в новом, столь же ярком, темпераментном исполнении. Музыканты пристально следили за Барбу, который уверенно вел их своей игрой, и точно следовали за его скрипкой, соблюдая все оттенки. Когда Барбу кончил, Лист встал и, подойдя к старому Лэутару, поцеловал его. Подняв по древнему обычаю стакан вина,

прославленный музыкант воскликнул: „Пей, Барбу Лэутару, хозяин мой, так как Бог тебя сделал артистом бо́льшим, чем я!..“» (цит. по: 648, *47—48*).

[107] Лист приехал в Одессу 16 июля 1847 г. См. 710а: «На пришедшем сегодня из Галаца пароходе „Петр Великий“ прибыл сюда Франц Лист. Имя его одно из тех немногих, к которым нет надобности прибавлять никакого эпитета и никакой похвалы. Скажем только, что первый концерт свой он предполагает дать на будущей неделе и останется здесь месяца полтора». Первый концерт Листа в Одессе состоялся 20 июля ст. ст. в зале Биржи (см. объявление о концерте в газете "Одесский вестник" — 710б); отзыв об этом концерте, сообщения о дальнейших концертах Листа и о его пребывании в Одессе и на Украине см. 710в, г; отдельные выдержки из отзывов, помещенных в газете "Одесский вестник", см. 801, 3, *433—434*.

О концертах Листа и его жизни в Одессе см. также неизданное письмо Владислава Кулержицкого к Н. П. Шаликовой (895) и ряд заметок, появившихся в периодической печати того времени (231; 777; 466г). К приезду Листа в Одессу была опубликована специальная статья о нем Ф. Дингельштедта (см. 120), а к отъезду из Одессы — стихи А. Шапелёна "Liszt à Odessa" (98).

[108] "1847 год приносит мне счастье", — пишет Лист далее в том же письме. Лист указывает в своих письмах (161, *81*; 80, *21* и др.; 461, *366*), что он дал свой последний концерт во время смотра войскам, который производил в Елисаветграде русский император. Судя по сообщению прессы, Николай I прибыл в Елисаветград 12 сентября; смотр войскам состоялся 13 сентября, церковный парад и осмотр лагеря — 14 сентября, линейное учение — 15 и 16 сентября, стрельба — 17 сентября, обед — 18 сентября, прощальный смотр и отъезд — 19 сентября. Следовательно, этот концерт Листа скорее всего мог состояться либо 13—14 сентября, либо 17—18 сентября.

Из писем Листа от 15/27 октября 1847 г. мы узнаем, что Лист твердо решил оставить виртуозную деятельность и действительно считал свои елисаветградские концерты последними: "Елисаветград, — писал Лист гроссгерцогу Карлу Александру, — является для меня также последним этапом концертной жизни, которую я вел весь этот год. Отныне я рассчитываю лучше использовать свое время и в ожидании отдыхаю, чтобы быстро подвинуться вперед" (80, *21*).

[109] Серединой человеческой жизни, вершиной ее дуги Данте, как известно, считает тридцатипятилетний возраст. О том же пишет и Лист в письме к матери из Сексарда (161, *72—73*).

[110] "Это была ошибка, — пишет Лист, — которую я со временем осознал и в которой я искренне раскаялся, когда научился понимать, что для художника, желающего быть достойным этого имени, опасность не понравиться публике является гораздо меньшей, чем опасность подчиниться ее капризам..." (156, I, *257*).

[111] Зло и саркастически отзывается Лист о буржуазной публике, о так называемых "ценителях искусства", которые ждут от художников-исполнителей сильных ощущений, а сами "боятся всего, что требует малейшего напряжения ума". С горькой иронией и в то же время с нескрываемым издевательством над публикой называет он, например, некоторые свои концерты "музыкальными сеансами", на которых он вынужден импровизировать на такие заданные ему темы, как "Миланский собор", или "Железная дорога", или даже "Что лучше: жениться или остаться холостяком?". Он пишет в письме к Массару о своих концертах в Италии: «Некий честный буржуа, пожелавший заняться прогрессом индустрии и достижением возможности доехать из Милана до Венеции за шесть часов, дал мне в качестве темы: La strada di ferro [железная дорога]. Чтобы это проделать, я не имел бы другого средства, кроме непрерывных глиссандо; но так как в этом случае мне следовало бы опасаться сломать кисть руки во время бега взапуски со стремительно мчащимся паровозом, то я скорее развернул другую записку. И как Вы думаете, что я в ней нашел? Один из важнейших, разрешимых лишь при помощи арпеджио, вопросов человеческой жизни, могущий быть распространенным на все: на религию, на психологию, на философию, на народное хозяйство. Я прочел: „Что лучше: жениться или остаться холостяком?“ Так как я мог бы ответить на этот вопрос лишь бесконечной паузой, то я предпочел напомнить аудитории слова одного мудреца: „Какое ни принять решение, жениться ли или остаться холостяком — всё равно будешь в нем раскаиваться“» (291, II, *211*).

[112] См. примеч. 60 к главе 3.

[113] Характерно, что в своих письмах, относящихся к этому времени, Лист всегда пишет о цикле во множественном числе: "Années de Pelerinage", а не "Année de Pélerinage" (см., например, 108, II, *48*).

[114] У нотоиздателя Хейгеля была издана отдельно одна пьеса под названием "Сельский праздник" ("La fête villageoise"). Примерно в то же время Лист опубликовал семь венгерских национальных мелодий под заглавием "Альбом путешественника, 3-й год" ("Album d'un voyageur, 3-me Année").

[115] «Около года тому назад, — пишет Лист в указанном предисловии, — я опубликовал три швейцарские песни под названием „Альбом путешественника". Эти пьесы являются разрозненными отрывками сборника, который под общим названием „Альбом путешественника" объединит бóльшую часть того, что я напишу для фортепиано в течение ряда лет. Объездив в последнее время много новых стран, много различных городов, мест, прославленных в истории и поэзии, почувствовав, что различные виды природы и связанные с ней сцены не проходили перед моими глазами как бесплотные видения, а глубоко волновали мою душу, что между ними и мною устанавливалась какая-то смутная, но непосредственная связь, неопределенное, но вполне реальное отношение, необъяснимая, но верная взаимосвязь, я попробовал выразить в музыке наиболее сильные из моих чувств и наиболее яркие из моих впечатлений. Как только я начал работу, воспоминания нахлынули на меня; разрозненные образы и мысли как-то естественно соединились между собою, пришли в определенный порядок; я продолжал писать; сначала у меня не было никакого твердо установленного плана, но скоро значительная часть этого первого года оказалась законченной, и я наметил план и построение всего произведения. Оно будет делиться на две части. В первую часть войдет ряд пьес, которые, не ограничиваясь какой-либо заранее установленной схемой, не замыкаясь в какое-нибудь определенное оформление, будут следовать ритмам, движениям, образам, наиболее ярко выражающим мечтательность, страсть или мысль, вдохновившую их. Вторая часть будет состоять из серии мелодий (пастушеские песни, баркаролы, тарантеллы, канцоны, церковные песни, венгерские песни и танцы, мазурки, болеро и т. д.), которые я постараюсь, насколько сумею, развить в манере, свойственной каждой из них, и которые будут характеризовать среду, где я жил, особенности страны, национальный гений, которому эти мелодии принадлежат. Внутренний и поэтический смысл вещей, духовная сущность, заключенная во всем, как мне кажется, проявляется особенно в созданиях искусства, которые красотой формы пробуждают в нашей душе чувства и мысли. Несмотря на то, что музыка — наименее пластичное из искусств, она, однако, тоже имеет свою форму, и надо сказать, что ее не без основания определяют как архитектуру звуков. Но как архитектура, кроме различных стилей — тосканского, ионического, коринфского и т. д., — имеет еще свою мысль, языческую или христианскую, сладострастную или мистическую, воинственную или коммерческую, так же, а может быть еще сильнее, музыка имеет свою скрытую мысль, свой идеальный смысл, которого большинство, по правде говоря, и не подозревает, так как большинство в своих суждениях об искусстве не поднимается выше легкой и поверхностной оценки. По мере развития инструментальной музыки, ее освобождения от первых пут, она обнаруживает тенденцию проникнуться все более и более тем идеальным смыслом, который раньше являлся признаком совершенства произведений пластического искусства, сделаться не только простой комбинацией звуков, но [прежде всего] поэтическим языком, более способным, быть может, чем сама поэзия, выражать все, что выходит за обычные горизонты, все, что ускользает от анализа, все, что вибрирует в недосягаемых глубинах вечных желаний, бесчисленных предчувствий. Именно с этой уверенностью и в этой манере я предпринял публикуемый труд, обращаясь скорее к избранным, чем к праздной толпе, рассчитывая не на успех, а на понимание небольшого числа тех, кто разумеет для искусства несколько иное назначение, чем развлекать в часы безделья, и ожидает от него чего-то большего, чем бесплодное рассеяние и преходящее развлечение».

[116] "...Никто, — пишет Стасов, — не считал этого дела хоть сколько-нибудь важным, ни один сколько-нибудь замечательный фортепианный сочинитель не думал им заниматься, потому что каждому казалось это делом пустым, поденной работой, на которую не стоит тратить времени" (801, 1, *16*). "Одним из замечательнейших преобразователей должен считаться Лист: вступив в отправление своей настоящей с л у ж б ы (речь идет о переложениях, сделанных Листом в 30-е и 40-е гг. — *Я. М.*), он тотчас же произвел решительный переворот в деле, которым занимался, и тотчас же взошло на самую высшую степень важности то, что прежде считалось незначительным и нисколько не замечательным" (там же, *17*). "Когда Лист принялся за различные аранжировки, тут, можно сказать, он пошел на всех своих парусах: тут выдалась вся наука фортепианная, полученная им посредством самого глубокого изучения своего инструмента, тут явились опопуляризованными все средства его магического исполнения, которому ничего подобного никогда еще не бывало" (там же, *17—18*).

[117] Достаточно, например, сказать, что даже такой человек, как Стасов, некоторые симфонии Бетховена впервые услышал в исполнении Листа (801, 2, *381*).

[118] "...Нет никакого сходства, — пишет Стасов, — между прежними сочинениями этого рода и теми, которые начались с Листа" (там же).

[119] В своих письмах Лист также неоднократно подчеркивал значение оперной фантазии как своеобразного жанра музыкального искусства. См., например, письмо Листа к М. д'Агу от 14 мая 1841 г., где он, сообщая ей о том, что "работает как бешеный над бешеными фантазия-

ми", между прочим, пишет: "Это — новая жила, которую я нашел и которую я собираюсь непрестанно эксплуатировать" (108, II, *135*).

[120] По мнению Стасова, транскрипторская деятельность Листа составляет нераздельное целое с его удивительной игрой, "никто не может сравняться с Листом в ...знании фортепиано" (там же, *18*).

[121] "...Вас удивляет, — пишет Лист А. Пикте в 1837 г. (то есть в то время, когда он еще не приступал к созданию симфонических и хоровых произведений), — что я занят исключительно фортепиано и не пытаюсь двигаться дальше на обширном поприще сочинения театральной и симфонической музыки. Вы и не догадываетесь, что задеваете этим мое больное место. Вы не знаете, что говорить со мной об измене фортепиано — это то же, что возвестить мне траурный день, отнять у меня свет, озарявший всю первую половину моей жизни, и более от нее неотделимый. Так знайте, что мой рояль для меня то же, что моряку его фрегат, арабу — его конь, — больше того — до сих пор он был моим я, моим языком, моей жизнью! Он хранитель всего того, чем была движима моя душа в пылкие дни моей юности; ему я доверяю все мои помыслы, мои грезы, мои страдания и радости. Его струны трепетали от моих страстей и его послушные клавиши подчинялись любому капризу! Разве можете Вы теперь желать, чтобы я его покинул в погоне за более блестящими и громкими успехами в театре или в оркестре? О, нет! Даже если считать, что я вполне созрел для подобного рода творчества — а Вы это допускаете, без сомнения, преждевременно, — даже тогда моим твердым решением остается отказаться лишь в том случае от изучения и развития фортепианной игры, если я сделаю все, все, что только в моих возможностях" (291, II, *151*).

[122] Об этом свидетельствуют письма к матери (161, *72*), к М. д'Агу (108, II, *347, 373, 398*) и особенно к Л. Массару (476, *68, 89* и др.). Последнему он, между прочим, пишет (из Киева в феврале 1847 г.): "Моя мать, которой я только что написал довольно длинное письмо, посвятит Вас в мои планы на будущее. Задержка с либретто не позволяет мне надеяться, что моя опера будет поставлена раньше весны 48-го года. Впрочем, я до сих пор еще ничего не сделал; но Вы знаете, что это меньше всего меня беспокоит. Опера начинает существовать только после первого представления, когда ее освищут или встретят рукоплесканиями. Эти три или четыре года, я надеюсь, будут достаточно плодотворны для меня; я постепенно привыкну не тратить попусту ни свое время, ни свои деньги, ни свой талант, т. е. приучу себя к воздержанию. И если я буду это делать без удовольствия, то во всяком случае буду делать из чувства долга, чтобы не обмануть тех немногих симпатий, которые я приобрел и которые являются самым лучшим результатом моей жизни, такой сумбурной и такой загроможденной". Свою оперу Лист, по-видимому, предполагал поставить в Италии. Во всяком случае, двумя годами ранее он пишет тому же Массару: "Поездка в Константинополь, Афины и Неаполь меня в высшей степени соблазняет, прежде чем я перейду в Италии свой рубикон, т. е. прежде чем я рискну потерпеть фиаско со своей оперой на какой-нибудь сцене". О том, что Лист серьезно подумывал о постановке "Сарданапала", свидетельствует также и письмо Ф. Дингельштедта Листу от 4 мая 1850 г.: «Хорошее известие о Сарданапале, — пишет Дингельштедт Листу, — меня бесконечно интересует. Это смелый поступок, достойный Вашего таланта и, несомненно, несущий Вам успех. На какую сцену Вы выпустите Ваш первый корабль? Каких артистов Вы поместите на палубу? Буду ли я близко или далеко, я из всех сил закричу: „Добрый путь и благополучное возвращение в гавань!"» (78, I, *132—133*).

Так как "Сарданапала" предполагалось ставить на итальянской сцене, то и либретто оперы было заказано (через К. Бельджойозо) итальянскому поэту Ротонди: естественно, что оно было написано на итальянском языке. Этим объясняется задержка с работой над музыкой оперы; хотя Лист и неплохо знал итальянский язык, он ему не был так близок, как, скажем, французский или немецкий. В еще большей степени замедленный ход работы над оперой объясняется недостатком времени, в ту пору хроническим у Листа, и отсутствием у него должных навыков по сочинению оперы.

[123] О первой см. 158, IV, *420—421, 424, 431, 433, 441*; см. также 78, II.

Лист серьезно обдумывал сочинение "венгерской" оперы, начатое по желанию его пештских друзей. Но затруднения, которые встали перед ним в связи с венгерским текстом, были еще значительнее, чем при работе с итальянским либретто "Сарданапала". Это побудило Листа в конце концов отказаться от сочинения оперы.

Об опере "Жанна д'Арк" см. 161, IV, *414, 415, 421, 436* и *488*.

В годы странствий Лист задумывал писать еще две итальянские оперы (см. 80, *9*), а также "Корсара", "Фауста", "Ричарда в Палестине" (по Вальтеру Скотту) и "Спартака" (см. 108, II, *209, 282, 347, 373, 398*), но и эти замыслы не получили осуществления.

Характерно, что Лист, поселившись в Германии, даже не пытался работать над созданием немецкой оперы. Либретто таковой существовало. Оно было рекомендовано ему Вагнером и

основывалось на тексте известного стихотворения Вагнера по мотивам старогерманских саг: "Кузнец Виланд" ("Wieland der Schmied"). Но Лист, хотя и был обрадован предложением друга, сразу же отказался от использования вагнеровского текста. С благодарностью, и вместе с тем достаточно твердо, он сообщил Вагнеру о мотивах своего отказа: "Насколько велик для меня соблазн ковать твоего кузнеца, настолько не могу я не придерживаться принятого мной решения, — никогда в жизни не сочинять немецкой оперы... Германское создано для тебя, и ты — его слава" (см. 80, письмо от 30 января 1851 г.).

Глава четвертая

[1] См., например, Записки М. С. Сабининой (772б, *38* и д.), которая, нисколько не скрывая своих монархических симпатий, с ужасом пишет о том, что революционные волнения коснулись тихого Веймара.

[2] Приведенные сведения о составе оркестра, хора и балета веймарского театра относятся к 1843 г. В 1851 г., в момент начала интенсивной капельмейстерской деятельности Листа, оркестр все так же состоял из тридцати пяти человек, состав хора увеличился на шесть человек, балета — на три человека. К 1855 г. путем огромных усилий Листу удалось увеличить состав оркестра только на два человека, хора — еще на шесть человек. Наконец в 1859 г., к моменту ухода Листа из театра, количество оркестрантов достигло тридцати девяти человек (т. е. увеличилось еще на два человека), зато состав хора и балета уменьшился на несколько единиц (см. 363, I, *103* и д.). Там же см. сведения о вознаграждении, получаемом веймарскими музыкантами, в том числе Й. Иоахимом, Ф. Лаубом и Б. Косманом.

[3] Характерно, что Лист до самого последнего момента все еще надеялся, что ему удастся устроиться в другом месте. Когда он в начале февраля 1848 г. прибыл в Веймар, он не предполагал оставаться здесь на долгое время. Но затем изменил свое решение.

[4] Симпатии Листа к национально-освободительному движению и к революционным выступлениям народа в 1848—1849 гг. следует особенно подчеркнуть, ибо они упорно замалчивались почти всеми биографами Листа. Те, кто распоряжались наследием Листа, а вслед за ними и консервативно настроенные буржуазные исследователи пытались скрыть от широких кругов истинную политическую физиономию музыканта и убедить людей в том, что Лист был абсолютно равнодушен к тому, что происходит в мире, что он думал лишь о своей собственной жизни, о своем искусстве. Этот фальсифицированный образ не имеет ничего общего с исторической правдой. Уже при получении первых сообщений о февральской революции во Франции ("новости самые невероятные") Лист выражает восторг по поводу происходящих событий, значение которых, по его мнению, будет огромно (см. 158, IV, *26*). Дальнейшие известия из Парижа, — о победе народного восстания, об отречении Луи-Филиппа от престола и бегстве его из Парижа, об образовании Временного правительства и провозглашении республики, — приводят Листа в еще большее восхищение. "Что касается меня, — пишет он М. д'Агу, — то временами кровь бросается мне в голову, когда почта приносит журналы и газеты" (108, II, *393*). Ему кажется, что даже в том случае, если Временное правительство продержится немногим больше месяца, то и "этого будет вполне достаточно, чтобы сделать временными, если не хуже, почти все правительства Европы..." (ibid.), что образование Французской республики, которую он называет "величайшим делом провидения в этом веке", послужит ободряющим примером для других стран. "Король бежал... — сообщает он К. Витгенштейн в письме от 28 февраля 1848 г., — наконец-то во Франции не только революция, но и республика. Невозможно прибавить никакого комментария к подобным событиям" (158, IV, *26*). С энтузиазмом встречает он сообщения о "великих волнах революции" в Венгрии. События 15 марта в Пеште, когда был образован Комитет общественной безопасности, торжественно утверждены 12 пунктов и когда Пётефи прочел свою знаменитую "Национальную песню", подхваченную голосами тысячной толпы, повторявшей за ним припев: "Клянемся, что никогда больше не будем рабами", — вызывают с его стороны бурную восторженную реакцию. "Мои соотечественники, — пишет он М. д'Агу, — только что и чрезвычайно просто сделали великие дела. Я радуюсь этому от глубины сердца" (108, II, *393*). О том же сообщает он и К. Витгенштейн: "Мои соотечественники предприняли такие решительные и такие истинно венгерские единодушные шаги, что невозможно им не сочувствовать" (158, IV, *29*). По поводу революционных выступлений в Вене и в других европейских городах пишет, что никакая "драма" не может сравниться "с современными событиями по глубине интереса и эмоциональности". Есть основания полагать (по отдельным намекам, содержащимся в письмах), что его беспокоил переход контрреволюции в наступление. Он, скрывая от всех (положение придворного капельмейстера вынуждало его к этому), мучи-

тельно тяжело переживал июньские дни во Франции, кровавую расправу над побежденными. Еще больше был он потрясен событиями на своей родине, почти до самого последнего момента надеясь на благоприятный исход дела. Он, опять-таки тайно от всех, поддерживает связи с революционным венгерским правительством, снабжает посланного Кошутом в Париж специального дипломатического представителя, графа Ладислава Телеки, рекомендательным письмом к М. д'Агу, рассчитывая, что влияние последней в республиканских кругах Франции поможет Телеки лучше выполнить трудную миссию по защите интересов революционной Венгрии (см. 108, II, *401*). Он не хочет верить сообщениям о поражении венгерских войск, известию о сдаче Гергея при Вилагоше...

И все же отношение Листа к революционным событиям не было до конца последовательным и твердым. Не говоря уже о том, что он предпочитал оставаться только зрителем происходящей социальной драмы, он выказал свою двойственность и в отношении к различным этапам революции. Начальная стадия встречает с его стороны безоговорочное сочувствие; при обострении же классовых противоречий он начинает заметно колебаться. Моментами у него даже возникают "охранительные тенденции", и он готов, особенно после гибели одного из своих близких друзей, князя Ф. Лихновского, крайне реакционного депутата Франкфуртского парламента, винить чуть ли не во всем народные массы. Но одно несомненно: к революции 1848—1849 гг. Лист отнесся не как холодный наблюдатель, а как взволнованный и сочувствующий свидетель.

[5] В веймарском архиве Листа сохранились корректурные оттиски "Хора рабочих" с собственноручной правкой Листа. По копии, присланной в СССР Народной музыкальной федерацией Франции в конце 1930-х гг., "Хор рабочих" был издан в 1939 г. Государственным музыкальным издательством под названием "Гимн труду". Однако в уведомлении от издательства было сказано, что создание этого произведения связано с эпохой 1830-х гг., в то время как факты неопровержимо свидетельствуют, что оно было создано в предреволюционные дни 1847—1848 гг. Автор текста хора неизвестен; возможно, что он был одним из веймарских знакомых Листа. По своей общей направленности (призыв к единению трудящихся) и музыкальному содержанию "Хор рабочих" примыкает к таким произведениям Листа, как фортепианная пьеса "Лион", мужской хор "Кузнец" (на слова Ламенне). Возможно также, что "Хор рабочих" имеет общее с одним из трех хоров Листа ("Пахари", "Матросы", "Солдаты"), задуманных в той же манере, что и "Кузнец". "Хор рабочих" исполнялся в Будапеште в 1931 г. и в Париже в день Первого мая 1938 г. В 1954 г. в Будапеште вышло новое, исправленное (по фотокопиям корректурных оттисков) издание хора под общей редакцией Денеша Барты.

[6] Академический легион был создан во время мартовских революционных выступлений в Вене как вооруженная организация студентов. Его бойцы были преимущественно выходцами из мелкой буржуазии; по политическим взглядам они были близки к радикально-демократическому крылу либеральной оппозиции. Академический легион сыграл большую роль и в майских событиях 1848 г. В дни октябрьских боев в Вене он вновь возродился как серьезная боевая сила.

[7] "Веселому легиону" посвящена статья А. А. Хохловкиной под названием "Революционный квартет Франца Листа" (839). В этой статье дан подробный и в целом правильный анализ песни. Однако нельзя согласиться с выводом, сделанным автором в конце статьи: "Она (т. е. песня. — *Я. М.*) — знак минутного подъема глубокого и тонкого художника, творческий путь которого уже направился в другую сторону". Творческий путь Листа в то время вовсе еще не "направился в другую сторону" (под которой, кстати, автор статьи подразумевает "клерикализм и мистику"); он был еще близок к демократизму.

[8] Лист рассматривает эти произведения как посильный ответ на "прекрасные стихи" Вёрёшмарти (в которых последний призывал Листа откликнуться на нужды многострадальной родины), опубликованные в начале 1840-х гг.

[9] Это выражение Листа свидетельствует, что Лист связывал свою "Революционную симфонию" не только с июльскими днями 1830 г., но и (впоследствии) с февральскими революционными событиями 1848 г.

[10] Польский национальный марш в честь генерала Яна Генрика Домбровского (1755—1818), одного из борцов за восстановление Польши и организатора польских патриотических легионов. Имя Домбровского было одно время символом борьбы поляков за свое национальное освобождение. Автором "Марша Домбровского", известного также под названием "марша легионеров", по-видимому, является композитор Огиньский, занимавший видное положение в польских эмигрантских кругах. Не следует смешивать "Марш Домбровского" с так называемой "мазуркой Домбровского" — популярной песней, ставшей впоследствии национальным гимном Польши, "Jeszcze Polska nie zginęła!.." ("Еще Польша не погибла!.."). Это разные произведения,

хотя и предназначавшиеся для одной и той же цели и звучавшие с одинаковой силой в самые трагические годы существования польских патриотических легионов.

[11] В этом же стихотворении Пётефи прославил и самого Бема:

Мы ли дрогнем? Старый Бем ведет нас,
Вольности испытанный солдат.
Мстительным багрянцем нам сияет
Остроленки гибельный закат.

[12] "Ракоци-марш" был инструментован Листом значительно позднее; "Марсельеза" так и осталась лишь в виде обработки для фортепиано.

[13] Вагнер всеми силами стремился приехать в Веймар и на самый спектакль, но, к сожалению своему, не смог присутствовать на премьере оперы 16 февраля 1849 г., так как дрезденский интендант не предоставил ему отпуска, необходимого для поездки в Веймар. Также не смог приехать он и на второе представление оперы, состоявшееся через два дня. Третье представление было намечено на первые числа мая, и Лист рассчитывал, что Вагнер, освободившись уже к тому времени от своих капельмейстерских обязанностей, сможет прибыть на спектакль. Но обстоятельства сложились так, что Вагнеру опять не удалось попасть на представление своей оперы. В начале мая в Дрездене вспыхнуло революционное восстание; Вагнер принял в нем непосредственное участие, сражаясь на баррикадах с оружием в руках против правительственных войск. Восстание вскоре было подавлено. Вагнер был вынужден, чтобы спасти свою жизнь, бежать из Дрездена. В тяжелую для себя минуту он обратился за помощью к Листу. Последний проживал тогда еще в отеле Erbprinz — у всех на виду, — но все же сумел тайно препроводить Вагнера в Альтенбург. Около недели скрывался Вагнер в этом доме, а затем Лист, боясь огласки, укрыл Вагнера в одной из ближайших к Веймару деревень. Затем он письмом вызвал Вагнера в Иену, куда тотчас же прибыл сам, чтобы помочь своему другу скрыться от разыскивающих его властей. С помощью надежных лиц он достал Вагнеру подложный паспорт, снабдил Вагнера достаточным количеством денег, и Вагнер благополучно пересек швейцарскую границу. Отношение Листа к Вагнеру, полное благоговейного преклонения перед его творческим гением, нашло отражение как в письмах Листа к Вагнеру (см. 81), так и в статьях, посвященных оперному творчеству Вагнера (см. "Тангейзер и состязания певцов в Вартбурге", "Лоэнгрин", "Летучий голландец").

[14] Всего Лист поставил впервые на веймарской сцене двадцать четыре оперы, шедшие хронологически в следующем порядке: "Марта" Флотова (16 февраля 1848 г.) — первая опера, которой Лист дирижировал в Веймаре; "Тангейзер" Вагнера (16 февраля 1849 г.); "Тони" герцога Эрнста Саксен-Кобург-Готского (14 апреля 1849 г.); "Граф Ори" Россини (1 апреля 1850 г.); "Приключения Карла Второго" Ховена (7 апреля 1850 г.); "Das Korps der Rache" Заломана (12 июня 1850 г.); "Лоэнгрин" Вагнера (28 августа 1850 г.); "Фаворитка" Доницетти (28 сентября 1850 г.); "Бенвенуто Челлини" Берлиоза (20 марта 1852 г.); "Эрнани" Верди (12 сентября 1852 г.); "Фауст" Шпора (24 октября 1852 г.); "Летучий голландец" Вагнера (16 февраля 1853 г.); "Индра" Флотова (21 мая 1853 г.); "Карло Броши" ("[La] Part du diable") Обера (15 июня 1853 г.); "Нибелунги" Дорна (22 января 1854 г.); "Орфей" Глюка (16 февраля 1854 г.); "Альфонсо и Эстрелла" Шуберта (24 июня 1854 г.); "Сибирские охотники" Ант. Рубинштейна (9 ноября 1854 г.); "Геновева" Шумана (9 апреля 1855 г.); "Веселый ткач" Николаи (24 июня 1855 г.); "Гугеноты" Мейербера (18 ноября 1855 г.); "Двое Фоскари" Верди (8 апреля 1856 г.); "Комала" Соболевского (30 октября 1858 г.); "Багдадский цирюльник" Корнелиуса (15 декабря 1858 г.). Из этих опер восемь — "Тони", "Приключения Карла Второго", "Das Korps der Rache", "Лоэнгрин", "Нибелунги", "Альфонсо и Эстрелла", "Сибирские охотники", "Багдадский цирюльник" — были вообще впервые исполнены и поставлены на сцене. Кроме того, под руководством Листа была поставлена опера "Король Альфред" Раффа (9 марта 1851 г.), дирижирование которой Лист предоставил композитору, и "Трубадур" Верди (13 апреля 1857 г.), которым Лист не смог дирижировать из-за болезни.

[15] Чего, например, стоят такие совершенно несвойственные Листу выражения, как "испить из журчащих источников восторга", "орошает жемчужными росинками страстного томления", "обжигает истомой того неиссякаемого упоения, каким наслаждаются блаженные души" и т. п. Или: "На устремленных ввысь звучных волнах музыки возносит оно нас на вершины, лежащие над атмосферой земного шара, и там открывает пред нами мерцающие звездами облачные ландшафты с архипелагами миров, поющие и подобно лебедям парящие в эфирном пространстве. На крыльях бесконечного искусства влечет оно нас в области, проникнуть в которые доступно лишь ему одному, где в чистом и вольном воздухе расширяется наше сердце и, исполненное предчувствий, приобщается к бытию бестелесной и лишенной внешних оболочек духовной

жизни". Подобная словесная шелуха, выспренняя и претенциозная, вполне в духе писаний К. Витгенштейн.

[16] Лист, который ставил своей целью не узкотехническое развитие, а расширение художественного кругозора учеников и выработку в них определенных этических и эстетических принципов, далеко не всегда был удовлетворен способностями учеников и результатами своей работы с ними. Так, до появления в числе его учеников Бюлова и Таузига он прямо писал: «Моя педагогическая работа неплохо соответствует „operationes curtorum" Диффенбаха... Бóльшую часть времени я трачу на то, чтобы изобретать для учеников конечности (membres), которых они не имеют. До сих пор я не нашел еще ни одного такого ученика, который бы головой и сердцем соответствовал моим желаниям и моему художественному честолюбию» (158, IV, *59*).

[17] По поводу этой встречи Брамса с Листом было создано немало легенд. Даже такой, казалось бы, достоверный источник, как "Записки" Сабининой, не свободен от вымыслов. Так, например, Сабинина, якобы со слов Клары Шуман, передает: "Однажды, когда Брамс был у Листа, он заснул под музыку в углу; подобная музыка, сказал Брамс, способна только усыпить меня (Лист играл сонату *h-moll.* — *Я. М.*). При следующих встречах обоих артистов Лист всегда предлагал Брамсу кресло, чтобы ему удобнее было спать" (772в, *129*). Это свидетельство Сабининой, как и аналогичные ему высказывания ряда биографов Листа и Брамса, принадлежит скорее всего к области анекдотов. Но одно несомненно: гостя в Альтенбурге, Брамс остался глубоко равнодушным как к самому Листу, так и к его творчеству. Художественные принципы Листа — программность, зависимость музыкальной формы от поэтической идеи — были ему чужды; они шли вразрез с его стремлением к чистой "непрограммной" музыке и почитанием классических традиций. И свое равнодушие Брамс даже не пытался скрыть. Лист, естественно, не мог этого не заметить, и с тех пор между двумя музыкантами возник антагонизм. Ничто уже не могло их сблизить.

[18] Рояль Бетховена после смерти Листа был передан дочерью К. Витгенштейн Венгерскому национальному музею (в Будапеште; см.: 165, *68*).

[19] Сабинина, игравшая на этом инструменте, пишет: "Это было соединение рояля и гармониума; кроме рояльной клавиатуры было еще, кажется, три, построенные одна над другой, для гармониума с разными регистрами, и ножные клавиши" (772в, *125*).

[20] См. деловые бумаги Веймарского придворного театра, впервые опубликованные П. Раабе в монографии о Листе (363, I, *105—106*).

[21] Эти волнения начались с того момента, когда К. Витгенштейн вместе с дочерью оставила Россию, точнее говоря — бежала из России. Лист поджидал их в поместье Кржижановичи, неподалеку от русской границы. К. Витгенштейн в условленное время не приехала. Никаких известий о причине задержки от нее не поступило. Лист, естественно, нервничал и находился в крайне возбужденном состоянии: больше всего он опасался того, чтобы истинное намерение К. Витгенштейн — навсегда покинуть Россию — не было разгадано жандармским управлением и чтобы ее попросту не задержали на границе. О том, что опасения и волнения Листа были не напрасны, свидетельствуют некоторые архивные документы, оставшиеся не известными ни ему самому, ни его биографам. Уже сразу после просьбы К. Витгенштейн о разрешении выехать на лечение в Карлсбад (вымышленный предлог!) киевский военный губернатор Д. Г. Бибиков (кстати, хорошо знавший Листа и не раз игравший с ним в карты), желая снять с себя какую-либо ответственность, сообщает министру внутренних дел гр. А. Орлову, что он выдал К. Витгенштейн разрешение на выезд за границу только "по уважению к крайне болезненному состоянию". Вначале гр. Орлов никак не реагирует на донесение Д. Г. Бибикова, но как только на его имя поступает подленькое и жалкое письмо от мужа Каролины — Н. Витгенштейна — с жалобой на нее и с просьбой "вернуть ее к своим обязанностям" (причем, как бы невзначай, Н. Витгенштейн сообщает, что "она окружена родственниками поляками" и что имеется "опасность заключения сделок на ее имения"), гр. Орлов приказывает Д. Г. Бибикову: "немедленно остановить выезд" К. Витгенштейн, "если она находится в наших пределах". Это как раз было то, чего больше всего опасался Лист. К счастью, К. Витгенштейн удалось пересечь границу раньше, чем пришло письмо-распоряжение гр. А. Орлова (оно было написано 20 апреля 1848 г.), и Д. Г. Бибикову пришлось лишь сообщить своему начальству, что К. Витгенштейн "за границу уже выехала". Сразу же по прибытии в Веймар К. Витгенштейн (разумеется, через Листа) обращается с просьбой к гроссгерцогине Веймарской Марии Павловне облегчить ей получение развода и тем самым легализовать ее положение в обществе. Гроссгерцогиня Веймарская из уважения к Листу (его ученицей по фортепиано и композиции она была на протяжении ряда лет) обещает сделать все возможное и действительно вскоре обращается с настойчивой просьбой в Петербург к своему брату Николаю I. Но Николай I проявляет здесь еще раз свое бессердечие, жестокость и грубость: достаточно было лишь одного намека Н. Витгенштейна на то, что К. Витгенштейн, а заодно с ней и Лист симпатизируют угнетенным полякам, чтобы он

ответил решительным отказом. К. Витгенштейн не только не получила развода, но очутилась в еще более тяжелом, можно сказать бедственном положении. В октябре 1848 г. Николай I повелел: отказать К. Витгенштейн, "выехавшей за границу без позволения мужа", в дальнейшем продлении паспорта, "со строгим подтверждением возвратиться в Россию"; имение же ее "взять в опеку", вверив управление им брату мужа — кн. Александру Витгенштейну. Напрасно К. Витгенштейн снова просила о заступничестве гроссгерцогиню Марию Павловну. Напрасно обращалась она сама письменно к Николаю I с просьбой "продлить ей хотя бы на некоторое время паспорт". Император не меняет своих решений, и К. Витгенштейн вторично получает отказ. При такой ситуации Листу не остается ничего другого, как начать совместную жизнь с К. Витгенштейн, не дожидаясь развода. И он решается на смелый по тому времени шаг — переезжает из гостиницы Erbprinz, где поначалу жил в Веймаре отдельно от К. Витгенштейн, в Альтенбург, где поселилась К. Витгенштейн, который отныне становится не только ее, но и его домом. Характерна реакция веймарского двора, на службе у которого находился Лист. Все старались сделать вид, будто ничего не произошло. Приглашения, служебные распоряжения, письма к Листу шли по-прежнему на адрес гостиницы. К. Витгенштейн официально как жену Листа попросту игнорировали (например, все приглашения и письма от двора ей посылались отдельно на адрес Альтенбурга). Одним словом, их семейный союз не был признан де юре, хотя всем о нем де факто было достаточно хорошо известно. В дальнейшем положение Листа еще более осложнилось. К. Витгенштейн, отказываясь возвратиться в Россию из-за боязни, что ее оттуда уже никогда не выпустят и она будет разлучена с любимым человеком, снова обращается к Николаю I и гр. Орлову "с нижайшей просьбой разрешить ей развод"; одновременно она сообщает о своем отказе от прав на имения ее отца в пользу своей дочери Марии. Однако и на этот раз гр. А. Орлов пишет Николаю I специальный доклад о просьбе К. Витгенштейн, "которая, разводясь с мужем своим — отставным ротмистром кн. Николаем Витгенштейном и намереваясь вступить в супружество с известным музыкантом Листом, — отказывается от прав на имения отца — в пользу ее дочери с тем, чтобы сама К. Витгенштейн могла бы при жизни пользоваться доходами, и хочет оставить за собой только одно имение Воронинцы", и, хорошо зная характер своего повелителя, предлагает (на основании закона о том, что женщина, оставляющая отечество и вступающая по мужу в чужеземное подданство, не может владеть в России недвижимым имуществом) отказать ей в просьбе. Николай I на полях доклада выражает свое удовлетворение и согласие с мнением министра. Так проходит еще несколько лет в постоянных волнениях и хлопотах. От К. Витгенштейн требуют возвращения; она упорно отказывается. Снова просит Лист о заступничестве гроссгерцогиню. И снова пишет гроссгерцогиня в Петербург — на этот раз гр. А. Орлову. Последний на основании ее письма составляет новый "всеподданнейший доклад", в котором сообщает: К. Витгенштейн "в отчаянии, что по возвращении ее в Россию будет заключена, лишена права свободно действовать и получать паспорт на выезд из Империи". Николай I накладывает поистине иезуитскую резолюцию: "Нет причины ее арестовывать, но нельзя и удостоверить, что ей вновь будет дозволен выезд за границу". Конечно, К. Витгенштейн не сообщают об этой высочайшей резолюции, хотя шеф жандармов Дубельт пишет на полях того же доклада: «Я спрашивал у графа (А. Ф. Орлова. — *Я. М.*), не должен ли сообщать кн. Витгенштейн, что она арестована не будет. Его сиятельство сказал: „Не надо“». Наконец, К. Витгенштейн, понимая, сколь много зависит от ее бывшего мужа, решилась на прямые переговоры с ним. Н. Витгенштейн поставил крайне тяжелые, унизительные условия развода, в числе которых значилось требование возвращения дочери Марии (по достижении ею совершеннолетия) в его семью, воспитания дочери (до совершеннолетия) не матерью, а людьми, назначенными гроссгерцогиней, и, главное, отторжения от К. Витгенштейн большей части ее владений. К. Витгенштейн, как ей было ни тяжело, пошла на эти требования, и предварительная сделка была заключена в конце 1852 г. Но уже через год Н. Витгенштейн под предлогом того, что дочь его снова возвратилась в Альтенбург, стал возражать против развода и стал требовать немедленного приезда дочери к нему; вместе с тем он значительно усилил свои интриги против К. Витгенштейн при русском дворе. Положение К. Витгенштейн и Листа стало еще более тяжелым, напряженным. Веймарский двор не мог уже оставаться нейтральным, равнодушным и безучастным. Но он отнюдь не стал на сторону Листа и К. Витгенштейн. Устами одного из своих министров, Ватцдорфа, двор открыто заявил о том, что "было бы только счастьем для города, особенно для гроссгерцогского дома, если бы кн. Витгенштейн поскорее оставила город", что "то, что еще не разведенная жена открыто квартирует вместе со своим любовником и без стыда с ним живет, является оскорблением нравов" и т. п. Нападки на частную жизнь Листа по-прежнему продолжались... Так шли дни, месяцы, годы. Просвета в деле К. Витгенштейн не наступало. Напротив, тучи, нависшие над ней, все более сгущались. В России против нее — по распоряжению Николая I — было начато судебное дело, и уже в середине 1855 г. специальная уголовная комиссия вынесла следующее определение: "Помещица По-

дольской губ. жена майора княгиня Каролина Витгенштейн за самовольное пребывание за границей и невозвращение по вызову правительства в отечество предана была законному суду, и Высочайше утвержденным 14 июня 1855 года мнением Государственного Совета определено: лишить ее всех прав состояния и считать изгнанною из пределов Государства, а имение ее передать законным ее наследникам" (869).

Поведение Н. Витгенштейна во всем этом непомерно раздутом деле свидетельствует лишь о его мелкой, жадной и подленькой натуре. Казалось бы, Н. Витгенштейн достиг всего, чего желал: К. Витгенштейн была опозорена и изгнана из пределов родины, ее богатства были от нее отторгнуты. Но ему этого было недостаточно, и он уже вскоре после решения суда подает прошение на имя Николая I, в котором между прочим пишет: "Бывшая жена моя, урожденная Каролина Ивановская, в апреле 1848 г. уехала без согласия моего за границу, взяв с собою единственную дочь мою десятилетнюю княжну Марию Витгенштейн. Несмотря на вызовы Правительства возвратиться в отечество, она, забыв священные обязанности жены и верноподданной, осталась за границей, за что была предана уголовному суду... и лишена всех прав состояния и изгнана навсегда из пределов государства. Есть уже достоверные слухи, что она намеревается выдать ее за польского эмигранта. Обладая чрезвычайным влиянием на образ мыслей еще юной, неопытной дочери, она найдет способ похитить ее из-под высокого покровительства Великой Княгини". Неизвестно, как реагировал Николай I на этот новый донос Н. Витгенштейна, так как он вскоре умер и, возможно, не читал его. Несколько позже Н. Витгенштейн снова напоминает правительству, что "значительнейшие имения, доставшиеся по наследству после осуждения ее матери, возбуждая за границей искательства руки моей дочери, дают верные средства моей бывшей жене к выполнению ее намерений; при сильном влиянии своем на дочь она легко может перевести все ее состояние за границу и выдать ее по собственному избранию за человека *недостойного славного имени* Витгенштейнов и, может быть, враждебного России". Цель всех этих донесений Н. Витгенштейна, написанных, кстати, в предельно подобострастном и кичливом тоне, совершенно ясна: ему мало разорения К. Витгенштейн, он хочет еще добиться, чтобы его назначили опекуном и, соответственно, хозяином всех имений, отныне принадлежащих его дочери Марии. Он всячески подчеркивает свои отцовские чувства. И наряду с этим... считает возможным спустя некоторое время вступить во второй брак, хотя развод его с К. Витгенштейн еще не утвержден окончательно высшей духовной инстанцией (митрополитом католических исповеданий). Характерная деталь: Н. Витгенштейн вторично женится, а его бывшая жена К. Витгенштейн даже не знает о том, что он считает себя уже разведенным (во всяком случае в письме Департамента духовных дел Министерства внутренних дел от 18 сентября 1858 г. ясно сказано, что о расторжении брака с правом вступления в новый К. Витгенштейн сообщено не было "по безвестному ее отсутствию"). Таким образом, все еще строя козни против своей бывшей жены и строча на нее клеветнические доносы, Н. Витгенштейн сам живет в полном довольстве со своей новой женой в одном из имений, которое досталось ему при разделе владений его бывшей жены. Это поведение человека низкого, непорядочного, готового на любые гадости и в то же время ханжески рассуждающего о святости брака, верности отечеству и т. д. (см. там же).

[22] О том же пишет Бюлов и своей матери: "Моя непопулярность здесь безгранична; я радуюсь этому в высочайшей степени, так как она является обратной стороной листовской популярности... Как-то здесь даже ходила по рукам карикатура: Лист — Дон Кихот, я — Санчо Панса" (ibid., *440*).

[23] О том, насколько были озлоблены против Листа (за его прогрессивную деятельность и открытую борьбу с мещанской ограниченностью и филистерством) консервативно настроенные общественные круги Веймара, может свидетельствовать хотя бы скандальный судебный процесс, навязанный Листу веймарским земельным правительством (Landesregierung). Подлинные документы об этом процессе, сохранившиеся в протоколах веймарского окружного суда, гласят следующее: «По служебному донесению составителя криминальных актов фон Услара, придворный капельмейстер д-р Лист, который, как совершенно точно установлено, *не состоит на здешней службе, не подчиняется* какому-либо служебно-административному управлению, а является только придворным капельмейстером, позволил себе в публичном месте, перед одиннадцатью лицами, следующее поношение (Schmähungen): „Уголовный суд здесь представляет собой плохое, снискавшее печальную славу ведомство; за какие-то несчастные и жалкие слова он, Лист, был оштрафован этим судом, хотя в других городах подобные слова не вызвали бы никакой реакции; местная власть — или власти — здесь позорны. И вообще здесь в домах царят ограниченность, тупость и филистерство; веймарцы — все ослы (die Weimaraner sind alle Esel)". Если даже считать эти речи претендующими на гениальность, то они по меньшей мере оскорбительны, и мы поэтому должны по справедливости и по долгу предать их гласности. При этом мы позволим себе заметить, что д-р Лист известен нам лишь как европейская

знаменитость в области фортепианной игры; в другом же отношении он совершенно неизвестен, и таким образом мы не можем понять и объяснить, как он дошел до того, что в своих высказываниях стал затрагивать уголовный суд» (см. 363, 1, *164*). Веймарское земельное правительство, нисколько не смущаясь мелочностью и склочным характером дела, приговорило Листа "в связи с тем, что упоминаемый занимает общественную должность", за высказывание, — "это низменно, что здесь из-за пустяков привлекают к уголовному суду", — к 10 талерам штрафа, от которого он в случае клятвенной присяги, что он эти слова не произносил, мог быть освобожден. Однако Лист не дал этой клятвы, а обратился с обжалованием в Высший апелляционный суд в Иене, который отменил веймарский приговор, поскольку невозможно было доказать оскорбление уголовного суда (см. там же). Процедура этого поистине смехотворного дела лишний раз свидетельствует о той удушающей атмосфере сословных предрассудков, косности, филистерства и интриг, в которой приходилось работать Листу в Веймаре.

[24] Правда, Лист пробовал обращаться к гроссгерцогу, чтобы раскрыть ему глаза на все происходящие в Веймаре события, но делал он это скорее для очистки совести, чем для практического улучшения дела, в которое уже больше не верил. "Если Вы, — писал он гроссгерцогу, — желаете продолжения моей музыкальной службы, то освободите меня от буквы, которая умерщвляет дух... не душите его инициативу в области искусства" (80). Надо ли говорить, что эти весьма недвусмысленные и гордые слова Листа, как и многие другие его возражения, остались без должного ответа; и Листу пришлось в конечном счете расстаться с Веймаром.

[25] В дневниковой записи от 26 января 1859 г. Сабинина пишет: "Я была у Листа и нашла его возбужденным и возмущенным: видно было, что намерение его заняться исключительно только собственными работами и своими учениками было решенным вопросом" (там же).

[26] Мысль об организации "Всеобщего немецкого музыкального союза" возникла еще в 1856 г. во время музыкального фестиваля, устроенного газетой "Neue Zeitschrift für Musik", главным редактором которой был друг Листа Ф. Брендель. Тогда же Союз фактически был создан. Однако окончательное оформление он получил лишь в 1861 г. В день официального открытия Союза в Веймаре состоялся концерт из произведений Листа. Были исполнены: "Освобожденный Прометей" (под управлением Г. Штера), концерт *A-dur* (играл Таузиг) и "Фауст-симфония" (дирижировал Бюлов).

[27] В 1857 г. выходят из печати и партитуры других, созданных ранее симфонических поэм: "Что слышно на горе", "Héroïde funèbre", "Венгрия", в 1858 г. издаются "Идеалы", в 1859 г. — "Данте-симфония", в 1861 г. — "Битва гуннов", "Гамлет" и "Фауст-симфония".

[28] Первые опыты Листа над переложением сочинений Паганини относятся к 1831—1832 гг., когда Лист, находясь под непосредственным впечатлением от игры Паганини, приступил к созданию «Большой бравурной фантазии на „Колокольчик" Паганини» ("Grande Fantasie de Bravoure sur la Clochette de Paganini"), т. е. фантазии на ту же тему, на которую впоследствии был написан один из этюдов ("Кампанелла"). По-видимому, к этому же времени или годом позже относится начало работы Листа над каприсами Паганини, получившими, однако, законченное фортепианное воплощение лишь в 1838 г.

[29] Окончательное заглавие первого тома: "Годы странствий. Цикл сочинений для фортепиано. Первый год. Швейцария" ("Années de Pèlerinage. Suite de compositions pour le piano. Première Année. Suisse"). В том входят следующие пьесы: 1. "Часовня Вильгельма Телля" ("Chapelle de Guillaume Tell"). 2. "На Валленштадтском озере" ("Au lac de Wallenstadt"). 3. "Пастораль" ("Pastorale"). 4. "У родника" ("Au bord d'une source"). 5. "Гроза" ("Orage"). 6. "Долина Обермана" ("Vallée d'Obermann"). 7. "Эклога" ("Eglogue"). 8. "Тоска по родине" ("Le mal du pays"). 9. "Женевские колокола" ("Les cloches de Genève"). Издание блестяще оформлено; заглавный лист каждой пьесы, помимо эпиграфа, содержит рисунок, специально выполненный по заказу издательства художником Кречмером. Получив от Шотта авторские экземпляры "Первого года странствий", Лист, не скрывая своего удовлетворения внешней стороной издания, пишет издателю: "Этот первый том — поистине издательский шедевр, и мне остается только пожелать, чтобы после того как Вы столь превосходно выполнили с в о е д е л о, м о е бы не оказалось в тени" (133, *45*). Однако кое-что в этом "блестящем издании" вызывает у Листа чувство протеста; в частности, он решительно возражает против рисунка к "Долине Обермана". «Только в одном-единственном заглавном листе, — пишет он в том же письме к Шотту, — Кречмер позволил ввести себя в заблуждение, а именно в „Долине Обермана". Вероятно, он искал в географическом справочнике место, где находится О б е р м а н. Но география с этим произведением не имеет ничего общего, ибо оно относится всецело к французскому роману „Оберман" Сенанкура, и действие этого романа составляет только развитие особого состояния человеческой души» (ibid., *46*).

Окончательное заглавие второго тома: "Годы странствий. Цикл сочинений для фортепиано. Второй год. Италия" ("Années de Pèlerinage. Suite de compositions pour le piano. Déuxième Année. Italie") Том содержит следующие пьесы: 1. "Обручение" ("Sposalizio"). 2. "Мыслитель" ("Il Pensieroso"). 3. "Канцонетта Сальватора Розы" ("Canzonetta del Salvator Rosa"). 4. "Сонет Петрарки № 47" ("Sonetto del Petrarca № 47). 5. "Сонет Петрарки № 104" ("Sonetto del Petrarca № 104"). 6. "Сонет Петрарки № 123" ("Sonetto del Petrarca № 123"). 7. "После чтения Данте. Фантазия-соната" ("Après une lecture du Dante. Fantasia quasi sonata"). Как и первый том, второй вышел в свет в великолепном оформлении, — каждый заглавный лист содержал рисунок, выполненный по заказу издательства художником Кречмером. Лист на этот раз решил предъявить художнику определенные требования: он высказал свое мнение о том, какие бы рисунки он хотел видеть на заглавных листах пьес второго тома. Вот что писал он по этому поводу Шотту: «Посылая Вам уже давно исправленные корректуры второго года странствий, я позволю себе обратиться к Вам с просьбой: спросите у г-на Кречмера, не сможет ли он в ближайшее время сделать рисунки к имеющимся там произведениям, а именно: для № 1 — Sposalizio — копию знаменитой одноименной картины Рафаэля, находящейся в Миланской галерее (гравюр и литографий этой картины, изображающей бракосочетание Марии и Иосифа, имеются тысячи); для № 2 — Il Pensieroso — изображение статуи Лоренцо Медичи по известному надгробию Микеланджело во Флоренции (называемое „Il Pensieroso"); для № 3 (Canzone del Salvator Rosa) какую-либо живописную фантазию, в соответствии с юмористическим смыслом песни, и для трех сонетов Петрарки простую л а в р о в у ю в е т в ь, схему которой Вы имеете в моем манускрипте (причем рисунок должен вызывать образ, в духе Петрарки, и Лауры и лавра) (gleichzeitig auf Laura und den Lorbeer anspielend in Petrarca's Weise). Для последнего номера („После чтения Данте") нет необходимости в рисунке, если только Кречмера не осенит подходящая гениальная мысль... Я прошу Вас самым дружеским образом ознакомить избранного Вами художника с моими указаниями» (ibid., *50*). Хотя Кречмер и был ознакомлен с пожеланиями Листа (об этом свидетельствует его оформление титульных листов сонетов Петрарки, а также "Sposalizio" и "Il Pensieroso"), он все же не преминул по-своему истолковать указание Листа в отношении фантазии-сонаты "После чтения Данте", оформив заглавный лист этого произведения самым безвкусным образом.

Забота Листа о соответствующем оформлении "Годов странствий", конечно, не была случайной. Она лишний раз свидетельствует о том, сколь внимательно относился Лист к выявлению своих программных замыслов и как настойчив был в стремлении расширить поэтически-живописные ассоциации, связанные с его произведениями. Особенно большое значение имело это для "Второго года странствий", пьесы которого передают в музыкальных образах не общие картины природы, а впечатления от конкретных произведений классического итальянского искусства (живописи, скульптуры, поэзии). Рисунки к отдельным пьесам помогают лучше понять пространственные образы — вроде скульптуры Микеланджело или картины Рафаэля. Они как бы дополняют музыкально-выразительные средства и подобно последним призваны удовлетворить более серьезным "программным задачам".

[30] В каком же отношении находятся "Годы странствий" к "Альбому путешественника"? Является ли, например, "Первый год" простой переработкой ряда пьес из "Альбома путешественника" (т. е. вторым, "исправленным" изданием "Альбома путешественника") или же представляет собой совсем новый музыкальный цикл? На первый взгляд может показаться, что сам Лист находился в явной нерешительности и не мог четко и ясно ответить на этот вопрос. В самом деле, с одной стороны, Лист как будто считает "Первый и Второй годы странствий" не чем иным, как "исправленным и переработанным" "Альбомом путешественника" (156, I, *106—107*). С другой — он решительно возражает против того, чтобы считать „Альбом путешественника" первым изданием „Годов странствий". «Примерно пятнадцать лет назад, — пишет Лист Шотту после публикации „Годов странствий", — у Тобиаса Гаслингера в Вене вышел в свет ряд [моих] произведений под общим заглавием „Альбом путешественника", который я передал для опубликования моему умершему другу и издателю почти одновременно с моими [оригинальными] этюдами и этюдами [по каприсам] Паганини. По отдельным названиям произведений, возможно, этот „Альбом путешественника" должен казаться немузыкальным людям первым изданием „Годов странствий"; однако я полагаю, что каждый музыкант отнесется к „Годам странствий" как к произведению, которое существенно отличается в лучшую сторону от „Альбома путешественника", ибо, во-первых, „Годы странствий" содержат четыре новых произведения (1. „Гроза". — 2. „Пастораль". — 3. „Le mal du pays". — 4. „Эклога"), во-вторых, остальные произведения („Часовня Вильгельма Телля". — „У родника". — „Долина Оберманна". — „Женевские колокола") были подвергнуты полной переработке (eine gänzliche Umarbeitung), были введены иные соединительные и разработочные части и сохранены, так сказать, только настроение и мотив; исключение представляет лишь „Валленштадтское озеро",

которое написано примерно в той же манере [как и одноименная пьеса из „Альбома путешественника"]» (133, *47*). Однако противоречивость во взглядах Листа оказывается мнимой. В сущности, Лист говорит об одном и том же, но как бы берет предмет в двух различных ракурсах. Он указывает на преемственность "Годов странствий" от "Альбома путешественника", которая, несомненно, имеется и которую Лист вовсе не намерен скрывать. Но он подчеркивает и то существенно н о в о е, что принесло с собой появление "Годов странствий", качественное своеобразие, отличие "Годов странствий" от "Альбома путешественника". Лист как бы говорит: переработка старого материала и восполнение цикла новым материалом оказались настолько значительными, что дали в результате совсем новое качество, принципиально отличающееся от старого.

[31] В цикл "Поэтические и религиозные гармонии" входят десять пьес; три из них — "Призыв", "Благословение Бога в одиночестве" и "Andante lagrimoso" содержат поэтические эпиграфы из Ламартина. Текст общего предисловия, предпосланного Ламартином к одноименному сборнику стихов, гласит: «Есть мечтательные души, которых одиночество и созерцание неумолимо влекут к возвышенным мыслям... все их мысли неизменно обращаются в энтузиазм и молитву, все их существование — это немой гимн всемогущей природе и надежде. Они ищут в себе и во всем живом, что их окружает, ступени, чтобы подняться ввысь, выражения и образы, чтобы воссоздать высшее начало в своей душе, чтоб открыться ему: могу ли я им дать несколько подобных! Есть сердца, разбитые печалью, отвергнутые миром, которые укрываются в мире своих мыслей, в одиночестве своей души, чтобы плакать, ждать или обожать; могут ли они позволить посещать себя одинокой, как и они, музе, найти удовлетворение в согласии с ней и говорить иногда, слушая ее: „Мы молимся твоими словами, мы плачем твоими слезами, мы взываем твоими песнями!"» Это же предисловие было использовано Листом и в опубликованной им еще в 1835 г. отдельной пьесе "Поэтические и религиозные гармонии", которая является первоначальной редакцией 4-й пьесы цикла "Размышление о смерти"; 2, 5 и 6-я пьесы представляют собой транскрипцию хоровых произведений, созданных еще в 1840-х гг. для различных составов хора — смешанного, мужского и женского — в сопровождении органа.

Среди рукописных материалов, хранящихся в веймарском архиве Листа (Liszt-Nachlass. Goethe-und Schiller-Archiv), находится ранняя рукопись цикла, относящаяся к 1847 г., которая содержит, помимо первоначальных версий 1, 6 и 9-й пьес цикла, несколько более или менее законченных, но не включенных впоследствии в цикл пьес, как, например, "Hymne de la Nuit" — по одноименному второму стихотворению из сборника Ламартина, "Hymne du Matin" — по третьей гармонии Ламартина, "Litanie de Marie". Это ясно показывает, что Лист сперва еще больше находился во власти созерцательно-меланхолических настроений Ламартина, но затем заметно отошел от них.

[32] Вот подробное описание этой фрески, сделанное И. Тэном: "У подножья горы едет кавалькада кавалеров и дам; это современники Фруассара: вот яркие и пестрые одеяния той эпохи, шапочки, горностаевые меха, ручные соколы и маленькие собачки — вся та роскошь, которую Валентин Висконти встретил у Людовика Орлеанского. Фигуры также вполне реальны: эта тонкая и изящная госпожа, на коне, под своей вуалью — настоящая средневековая дама, меланхоличная и задумчивая. Эти знатные счастливцы века сего вдруг замечают перед собой трупы трех королей, в трех различных стадиях разложения, каждый в своем открытом гробу, один раздувшийся, другой — кишащий червями и змеями, третий — показывающий уже кости скелета. Они остановились в трепете: один наклоняется на шею коня, чтобы лучше видеть; другой зажимает нос. Это моральная сцена, подобная тем, которые играли тогда на театрах. Художник хочет дать публике нравоучение и в этих видах нагромождает вокруг главной группы всевозможные комментарии. Наверху горы — монахи в их убежищах; один читает, другой ведет за собой лань; между ними звери пустынь — ласка, журавль. Добрые люди, смотрите: вот созерцательная и христианская жизнь, которой чуждаются сильные мира сего; но является смерть и восстанавливает равновесие. Вот она идет — курносая старуха с седыми волосами. С косою в руке она приближается, чтобы поразить этих счастливцев и развратников — дам и молодых господ, толстых и завитых, забавляющихся в рощице. С жестокой иронией она косит тех, кто ее боится, и обходит тех, кто к ней взывает; группа безруких, хромых, слепых и ниших тщетно зовет ее — ее коса не для них. Так идут дела в этом злополучном мире, немощном и мрачном, а конец, к которому он стремится, еще мрачнее. Это всеобщее разрушение — зияющая яма, которая поглотит каждого в свой черед и всех одинаково. Короли и королевы, папы и епископы, с их министрами и их коронами, лежат там в общей куче, а их души, маленькие нагие дети, выходят из тела, чтобы вступить в страшную вечность. Некоторых из них собирают ангелы, но большую часть хватают демоны — отвратительные и гнусные существа, с телом козы или червя, с ушами летучих мышей, пастью и когтями кошки; их уродливая стая скачет вокруг своей добычи" (830, 2, *53*).

[33] Непосредственная работа Листа над ораторией, судя по письмам (см. 158, IV, *424*; 157, III, *111, 122*; 156а, II, *3—4*; 158, VI, *4, 7, 8, 9*), растянулась на несколько лет и была окончена в 1862 г. (см. 156а, II, *17*). Вероятно, и в последующие годы Лист вносил в текст оратории ряд изменений, ибо в руки переписчика партитура попала только в 1864 г. (см. 158, VI, *49*).

[34] В этом письме Лист, сообщая Мошони, что партитура "Легенды о св. Елизавете" им уже "совсем завершена шесть недель тому назад", приводит на двух нотных строчках те две основные темы (первая — григорианская — в *E-dur*, вторая — венгерская — в *g-moll*), которые ему были сообщены друзьями и которые были положены в основу музыкального текста оратории (ibid., *112*).

[35] Судя по прозаическому наброску (плану) либретто, опубликованному П. Раабе (363, II, *359*), опера должна была состоять из трех актов, насыщенных всевозможными событиями; отдельные наброски и сцены оперы, сочиненные Листом, хранятся в веймарском архиве Листа.

[36] Ср. у Сен-Симона: "...миссия поэта, как и священника, всегда заключалась в том, чтобы увлекать массы к осуществлению воспеваемого или проповедуемого ими грядущего..." (627, *274*). "Для нас художники — люди, непрерывно толкавшие человечество на путь прогресса..." (там же). Ср. также у Гюго: "Неустанно стремиться к великому, давать умам правдивое, душам прекрасное, сердцам любовь, никогда не предлагать толпе зрелища, лишенного мысли, — вот что должен делать поэт" (607, 2, *399*).

[37] "Когда же, наконец, в виде высшего принципа, пустит глубокие корни мысль о том, что музыкант не должен развиваться за счет человека, что для него, как для виртуоза, так и для композитора, недостаточно больше ремесленной ловкости; у музыканта речь не может идти только о том, достигнет ли он большего или меньшего механического совершенства, более или менее выработанной техники форм... " (ibid., V, *204*). Музыкант, по мнению Листа, должен достичь высокой ступени духовного развития, «чтобы группировать проявления своего искусства в картинах, соединенных друг с другом посредством поэтической или философской нити: только тогда будет сказано великое слово „музыки будущего..."» (ibid.). Особенно большое значение придавал Лист литературному образованию музыканта. Подобно Шуману, заявившему, что у Жан-Поля он научился больше, чем у своих непосредственных учителей, Лист мог бы сказать, что искусству он научился скорее у Байрона, Гюго и сен-симонистов, чем у Черни, Сальери, Паэра и Рейхи.

[38] Лист особенно возмущается тем, что художники торгуют своим талантом, своим дарованием и вдохновением, т. е. "торгуют тем, что купить невозможно, — щедрым и бесценным даром природы" (291, IV, *124*).

[39] Этот, в сущности, диалектический взгляд Листа на искусство полностью соответствует тому, чему учили сен-симонисты и чем было проникнуто эстетическое учение прогрессивных французских романтиков. Сам Лист живо ощущал это, когда писал: "...другие (т. е. французские романтики. — *Я. М.*) отрицали, что прекрасное может иметь постоянную и абсолютную форму; разные стили, раскрывающиеся в истории искусства, они сравнивали с шатрами, раскинутыми по пути идеала, — кратковременные стоянки, которыми гений пользуется время от времени..." (676, *134*).

[40] Оговорка эта не случайна: Лист всегда решительно отвергал рабско-подражательные тенденции в искусстве. По его мнению, если художник не решается отступить от старых законов, если у него не хватает смелости разойтись с прославленными образцами, то он осуждает себя на ремесленничество и не создает ничего, кроме вымученных, лишенных жизни творений. Такой художник лишь "варьирует тональность уже выраженного чувства, строит уже существующие формы и варьирует модуляции уже существующих нюансов", т. е. не творит, а "фабрикует искусство" (ibid., VI, *40*).

[41] Ср. у Гюго: "Поэт должен особенно остерегаться прямого подражания кому бы то ни было — Шекспиру или Мольеру, Шиллеру или Корнелю" (607, 1, *38*). "Зачем прилепляться к учителю? Зачем прирастать к образцу? Лучше быть терновником или чертополохом... чем грибком или лишаем этих больших деревьев. Терновник живет, грибок прозябает" (там же, *39*).

[42] Еще в молодости (см. статьи "О положении художников и об условиях их существования в обществе") Лист писал, что критик, прежде чем поучать "всех и вся", должен сам научиться мыслить как художник. Лист возмущается, что большинство профессиональных критиков чрезвычайно мало заботится об этом. "Что им до искусства? До его прогресса, до его социального роста? Эти слова — диссонансы для их ушей; они желали бы вычеркнуть их вовсе из словаря. Они в первую очередь люди р е м е с л а и т о р г о в л и. И если мы наделяем их подобными титулами, то этим, полагаю, мы даем им чрезмерно высокую оценку: ведь для того, чтобы владеть ремеслом, чтобы быть столяром, пекарем или штукатуром, необходимо предварительное обучение, в то время как эти господа лишь редко утруждают себя принятием этой предосторожности" (291, II, *46—47*). Позднее, в веймарские годы, в статье "Роберт Шуман" Лист прямо

указывает, что художники должны взять критику в свои руки и поднять ее до уровня искусства: "...Мы сами должны очистить дом свой, изгнать из храма всех торгующих в нем, всех менял и ростовщиков!" (291, IV, *133*). Идеал критика Лист видит в самом Шумане, который, "соединяя в себе критика и художника, равно творил в той и другой области", который умел "тонко и точно передавать вызванные в нем искусством поэтические настроения и мысли..." (ibid., *116*), Лист, как и Шуман, полагает, что критика всегда будет плестись в хвосте, если только она не исходит от творчески мыслящих людей.

[43] "До чего пустой и безжизненной, — продолжает Лист, — является эта куча лохмотьев, способная ругать только того, кто не преодолел в себе боязнь привидений" (ibid., *120*).

[44] "Наглое злоупотребление узурпированной властью" — так резюмирует Лист свои рассуждения по поводу подобной критики.

[45] Как известно, нападки на идею программности продолжались с неослабевающей силой в течение всей жизни Листа. Видя успех Листа у передовой части публики, формалисты разных мастей и оттенков всячески стремились к тому, чтобы унизить и оклеветать его творчество. Великому преобразователю инструментальной музыки никак не могли простить того, что он рассматривал музыкальное искусство как искусство больших идейно-художественных обобщений, что он не признавал холодных комбинаций по формальным законам "чистой" музыкальной логики, выдвигая в противовес им жизненный принцип программной музыки. Больше всех и резче всех нападал на Листа Ганслик. Он подверг желчной критике почти все основные положения его эстетики, издевался и поносил его лучшие произведения. И это не случайно. Ганслик прекрасно понимал, какой удар наносил Лист формализму в музыке своими эстетическими суждениями и творческой деятельностью. Являясь защитником "чистой формы" и полагая, что "содержания в смысле идейном в музыке нет", он вел непримиримую борьбу с Листом именно как с глашатаем большого идейного искусства. Огонь своей критики Ганслик направляет по двум принципиальным положениям листовской эстетики, которые в его интерпретации выглядят так: "музыка имеет целью и назначением возбуждать чувства или прекрасные чувства"; "чувства считаются содержанием, которое музыка изображает в своих творениях". Эти положения, по мнению Ганслика, сходны между собой в том, "что одно так же ложно, как и другое". Опровержение, которое дает Ганслик, явно формалистично: "Прекрасное, — говорит он, — вообще не имеет цели, ибо оно есть чистая форма". Чувства не составляют и не могут составлять содержания музыки; единственным содержанием ее являются "одушевленные жизнью звучащие формы". Естественно, программность как метод творчества Ганслик решительно отвергает. Для него программность означает упразднение самостоятельного значения музыки и низведение ее до степени служанки слова. "Красота музыкального произведения, — настойчиво повторяет он, — есть нечто чисто музыкальное, т. е. заключается в сочетаниях звуков, без отношения к какой-нибудь чуждой, внемузыкальной сфере мыслей". Отсюда с неизбежной последовательностью вытекала общая отрицательная оценка творческой деятельности Листа, а также резкие суждения об его отдельных произведениях, те суждения, которые в конечном счете лишь укрепляли эстетические позиции Листа.

[46] Ср., например, систему лейтмотивов в "Кольце нибелунга" и в симфонических поэмах Листа. Вагнер как-то не без иронии заметил о симфонических поэмах Листа: «Я часто после первых же шестнадцати тактов восклицал в изумлении: „Довольно, я понял все“» (487, V, *195*).

[47] "Программа, — говорит Лист, — ...в такой же малой степени является изобретением Берлиоза, как, скажем, Бетховена, и в такой же малой степени Бетховена, как, скажем, Гайдна, ибо мы встречаем ее еще до эпохи последнего" (291, IV, *21*).

[48] Подобное отношение к природе Байрон сжато и образно излагает в 72-й строфе третьей песни "Чайльд Гарольда", из которой Лист заимствовал эпиграф (532, *60*).

Я больше не живу в себе самом, —
Я часть того, что вижу: в выси горной —
Моя любовь, а городов содом —
Мученье мне. Природу непритворно
Люблю я, лишь одно мне в ней позорно:
Ее животной цепи быть звеном,
Когда душа взлетает в круг просторный,
Мешаяся, и не напрасно, в нем
С красою звезд, небес, морей и скал венцом.

[49] Программный эпиграф к "Грозе" взят Листом из 96-й строфы третьей песни "Чайльд Гарольда" (там же, *63*):

Где ваш предел, о бури? Ваши ль стоны
Звучат порой в сердечной глубине?
Иль ваши, как орлов, жилища в вышине?

Эпиграф к пьесе "На Валленштадтском озере" заимствован также из третьей песни "Чайльд Гарольда" (85-я строфа). Приводим ее целиком (там же, *61*):

О ясный Леман!.. С омутами мира,
Где я тонул, не сходна гладь твоя.
Водоворот житейский ради мира
воей волны теперь забуду я.
Твой парус от сует несет меня:
Он схож с крылом бесшумным, белоснежным;
Я моря рев любил, твоя ж струя
Звучит слегка сестры упреком нежным,
Что долго отдан был восторгам я мятежным.

Эпиграф к пьесе "У родника" (кстати, общепринятый перевод названия этой пьесы "На берегу ручья" неточен; французское слово "source" означает "источник", "родник", "ключ", а не "ручей") весьма краток, но чрезвычайно существен для понимания произведения ("В шелестящей прохладе начинаются игры юной натуры"). Возможно, что в связи с ним у Листа возникали следующие ассоциации: пробившийся где-нибудь в глуши горных склонов родник подобен ребенку, делающему в жизни первые робкие шаги; устремляющийся вниз по крутизне ручей, со звоном и плеском текущий в каком-нибудь ущелье, подобен сильному юноше, гордому, стремительному, не знающему страха в борьбе; полный до краев, величаво и спокойно текущий ручей, превращающийся постепенно в многоводную реку, подобен зрелому мужу, и т. д. и т. п. "Родник" Листа олицетворяет собой р а н н ю ю ю н о с т ь, которой Лист всегда восторженно и любовно поклонялся. Этим всецело определяется грациозный характер и относительно сдержанный темп пьесы (*Allegretto grazioso*). Клиндворт прав, когда говорит: "au bord d'une source, pas d'un torrent" (т. е. у р о д н и к а, и с т о ч н и к а, но не п о т о к а).

Программный эпиграф к "Эклоге", взятый Листом из 98-й строфы третьей песни "Чайльд Гарольда", отлично гармонирует с заглавием произведения (э к л о г а — одна из разновидностей пасторального жанра, родственная идиллии; в ней обычно в стихотворной форме описывается пастушеская или сельская жизнь). Вот этот эпиграф целиком (там же, *63*):

Встает заря, и цвет ее ланит
Росистым благовонием обвеян,
И облаков улыбка мир живит,
Как будто он гробами не усеян!

Скупыми средствами Лист достигает здесь удивительно яркой и образной пейзажной зарисовки пробуждающегося дня в горах: словно сквозь туман, поднимающийся с долин, пробиваются солнечные лучи; слышатся звуки альпийского рога, то звонкие, светлые, блестящие, то мягкие, нежно вибрирующие; звучит веселая пастушеская песня, перемежающаяся со звоном коровьих колокольчиков ("Проснулась жизнь, и ею вновь овеян горящий день...").

Как видим, почти все приведенные эпиграфы заимствованы Листом у Байрона. Отношение Листа к природе, идущее, несомненно, от Руссо, очень сходно с отношением Байрона: оно субъективно и романтически возвышенно. "Первый год странствий" ("Швейцария"), как уже указывалось выше, — это своеобразный музыкальный комментарий к третьей песне "Чайльд Гарольда". Даже те пьесы, которые возникли из других поэтических источников, как, например, "Долина Обермана", Лист пытается переосмыслить и согласовать с остальными пьесами цикла в байроновском духе: к двум предпосланным пьесе пространным цитатам из романа Сенанкура "Оберман" он добавляет еще стихи (97-я строфа) из третьей песни "Чайльд Гарольда", резко усиливающие психологическую сторону замысла (там же, *63*):

О, если б мог найти я воплощенье
Всему, что движет дух мой; тайны вскрыть
Заветных чувств, дать мыслям выраженье,
Огонь страстей, стремлений вечных нить,
Страданья и восторги — перелить
В единый возглас, яркий и тревожный,

Как молния, — я стал бы говорить;
Но выразить мне это невозможно,
И я умру, таясь, как меч, вложенный в ножны.

[50] Лист не без гордости говорил: "...различные виды природы и связанные с ней сцены не проходили перед моими глазами как бесплотные видения, а глубоко волновали мою душу... между ними и мною установилась какая-то смутная, но непосредственная связь, неопределенное, но вполне реальное отношение, необъяснимая, но верная взаимосвязь..." И хотя он позже не раз пытался отрицать эту возвышенную "руссоистскую" любовь к природе (см., например, 158, IV, *209—210*), все же именно ее следует особенно подчеркнуть. В самом деле, сходство восприятия природы у Листа и Руссо было так велико, что сказалось и в частностях — в любви к альпийской природе. Швейцарские горы и озера не раз служили обоим художникам источником непосредственных и сильных душевных переживаний. Руссо — первый, кто почувствовал и изобразил альпийскую природу в литературе (см., например, его "Новую Элоизу"); Лист — первый, кто столь же глубоко и широко сделал это в музыке (см. "Альбом путешественника", "Романтическую фантазию на две швейцарские темы" и др.). Скрытые взаимосвязи между природой и душой человека раскрываются Листом и в ряде поздних сочинений, правда несколько по-иному, например, в "Angelus", "Фонтанах виллы д'Эсте" из "Третьего года странствий" или в "Вечернем звоне" из "Рождественской елки" и в "Серых облаках".

[51] Нечто подобное можно обнаружить и в произведениях Виктора Гюго, который в предисловии к одной из своих драм прямо пишет: цель художника — "превратить... философскую абстракцию в драматическую реальность — осязаемую, увлекательную, полезную" (607, 2, *396*). По мнению Гюго, за внешними фактами художник всегда должен видеть существенные причины и связи. Так, например, три действия "Бургграфов", имеющие заглавия, — Прадед, Нищий, Затерянный склеп, — у Гюго выражают три общие отвлеченные идеи — "Гостеприимство, Родина, Отцовство"; истинный смысл драмы "Король забавляется" — "проклятие отца". В драме "Рюи Блас" воплощен ряд идей: один герой олицетворяет "безграничное себялюбие и неустанную заботу", другой — "бескорыстие и беззаботность", третий — "народ, его геройство и страсть" и т. п.

[52] Вообще Лист, в соответствии с своим пониманием программности, считал, что воздействие музыкального произведения значительно сильнее, когда к чисто музыкальному наслаждению присоединяется еще возбужденная особым поэтическим предуведомлением фантазия. В этом случае все наши чувства соединяются в одном гармоническом аккорде, подчиняются одной общей направляющей (и объединяющей) идее.

[53] "Вполне достаточно, — говорится в программном предисловии к поэме, — если музыка впитает в себя те чувства, которые в самых различных проявлениях и формах последовательно вкладывались в этот миф и стали его сущностью, как бы его душой: смелость, страдание, упорство, спасение. Отважная устремленность к самой возвышенной цели, какую только может поставить перед собой человеческий дух, творческая активность, жажда деятельности... и искупляющее страдание, терзающее нас, не уничтожая нашего бытия, жестокая судьба оставаться прикованным к пустынному утесу — нашей земной природе, вопль тоски и кровавые слезы... но также и неотъемлемое сознание врожденного величия и будущего освобождения, неугасимая вера в избавителя, который перенесет измученного пленника в те надземные сферы, откуда он некогда похитил сияющую искру, и, наконец... завершение дела милосердия, наступление великого дня! Страдание (несчастье) и слава (блаженство)! Так можно выразить в сжатой форме основную идею этой слишком правдивой легенды, и в этом виде она становится подобной буре, подобной сверкающей молнии. Горе, побеждаемое упорством несокрушимой энергии, — вот что составляет в данном случае сущность музыкального содержания".

[54] «Мы не хотим скрывать, — говорится далее в программном предисловии к поэме, — что, когда в 1849 г. нам было поручено написать увертюру к драме Гёте, преобладающее и определяющее влияние на нашу концепцию этой темы оказало благоговейное сострадание, с которым Байрон (Лист здесь имеет в виду „Жалобу Тассо" Байрона. — *Я. М.*) вызывает тень усопшего великого поэта». В программе подчеркивается противоположность между горькой, тяжелой жизнью Тассо и его посмертной славой: "Тассо любил и страдал в Ферраре, он был отомщен в Риме; его слава поныне еще жива в народных песнях Венеции. Эти три момента неотделимы от его бессмертного образа. Чтобы воспроизвести их в музыке, мы сначала вызвали его великую тень, и теперь еще скользящую в лагунах Венеции; затем нам явился его облик, когда он гордо и с глубокой тоской созерцает празднества Феррары, где он создал свои шедевры, и, наконец, мы следуем за ним в Рим, этот вечный город, возложивший на него корону славы и увенчавший в нем одновременно поэта и мученика".

[55] "Разве, — говорится в программном предуведомлении к поэме, — не представляет собой наша жизнь ряда прелюдий к неведомому гимну, первую торжественную ноту которого возьмет смерть? Любовь представляет собой волшебную зарю для каждого сердца; но в чьей судьбе первое блаженство счастья не было разрушено порывом бури, чьи чарующие иллюзии не были развеяны ее суровым дыханием, чей алтарь не был разбит смертоносной молнией? И чья глубоко раненая душа не искала — после подобных потрясений — мира и покоя деревенской жизни, чтобы заглушить свои воспоминания? Но человек не может долго предаваться блаженному покою на лоне природы, столь пленяющему его вначале, и лишь только раздается боевой сигнал трубы, спешит он, какая бы война ни звала его, в ряды сражающихся, на свой опасный пост, чтобы в битве вновь обрести всю полноту самосознания и восстановить целиком свои силы".

[56] В 1848 г. эти четыре хора были инструментованы Конради; тогда же Лист закончил и начатое им ранее вступление (увертюру). Л. Раман, описывая историю создания этих произведений, допускает целый ряд неточностей; фамилия поэта (Autran) ею искажена: она пишет о поэте Aubray (367, II-2, *304*).

[57] Вообще раздел, посвященный в этой книге Листу, содержит много неточностей. Так, на с. 417 сообщается о т р е х "Мефисто-вальсах" для оркестра, в то время как для оркестра Листом было написано только д в а вальса; на с. 418 указывается, что "Данте-симфония" состоит из трех частей, между тем симфония эта двухчастная; на с. 425 сказано, что "Письма подруге" (вошедшие в третий том писем, изданных Ла Марой) написаны Листом Каролине Витгенштейн, на самом же деле они были адресованы Агнессе Стрит-Клиндворт и т. д.

[58] Нетрудно, например, усмотреть влияние К. Витгенштейн в изложении программного предисловия к симфонической поэме "Орфей", большей частью выдержанного в выспренних тонах, и в переосмыслении Листом картины Каульбаха "Битва гуннов", по которой была написана одноименная симфоническая поэма (картина Каульбаха изображает битву христиан с гуннами, где павшие на поле сражения воины поднимаются в виде призраков к облакам и там продолжают борьбу, и дает повод к религиозно-туманным обобщениям). Что же касается "Идеалов", "Гамлета", "Праздничных звуков" и "Венгрии", то здесь влияние К. Витгенштейн на философско-программное обоснование замысла было гораздо меньше. "Идеалы", первоначально задуманные как симфония в трех частях, формально имеют поэтическим источником одноименное стихотворение Шиллера, поэта, чрезвычайно близкого по духу Листу. Но, по существу, Лист добавил стихотворение к музыке, чтобы пояснить ее истинный смысл, а не писал музыку по стихотворению. "Гамлет" первоначально был задуман как увертюра к одноименной драме Шекспира, а затем уже был несколько расширен благодаря музыкальному воплощению ряда сценических образов трагедии Шекспира: "труды" К. Витгенштейн здесь просто были излишни. "Праздничные звуки" и "Венгрия" вообще не имеют литературной программы. Первая поэма, по-видимому, связана с каким-то эпизодом из личной жизни Листа (торжественно-праздничное настроение после одержанной победы), вторая — воссоздает картины жизни и быта Венгрии, ее героическое прошлое и ее героическую борьбу за освобождение.

[59] Эту мысль в своих беседах развивал Б. Л. Яворский. Она же содержится в его работе: "Творческое мышление русских композиторов от Глинки до Скрябина" (862).

[60] Характерно, что сам Лист считал исполнение заключительного хора к "Фауст-симфонии" "не обязательным" ("*ad libitum*"); он отлично понимал, что этот хор не совсем соответствует музыке симфонии и органически с нею не связан.

[61] Ср. у Гюго: "Истинный закон заключается в следующем: всякое произведение человеческого духа должно иметь особый склад и особое членение, которые логически вытекают из заключенной в нем идеи" (607, 2, *389*).

[62] А. Хейсс, один из немногих исследователей, занимавшихся специально этим вопросом, остроумно связывает метод работы Листа над мотивами с самим сюжетом произведения (на примере анализа симфонической поэмы "Что слышно на горе"): "Наиболее значительный импульс, — пишет Хейсс, — данный Листу стихотворением Гюго, кроме столь благодарного в музыкальном отношении контраста... заключается в представлении о достигающих до его слуха неопределенных шумах и звуках, из которых постепенно выделяются ясные голоса. Замечательно, как из этой возникающей в начале произведения смутной, неясной музыки развиваются целые темы... притом с такой последовательностью, что буквально нет ни одного такта в этом весьма обширном произведении, который бы не находился в тематической связи с мотивом музыки шумов" (211, *12*).

[63] Даем переводы стихов, приведенных в нотных примерах 29, 30 и 31:

"Откуда, о Боже, этот мир, охватывающий меня?" (*Ламартин*; 265, II, *245*).

"Жить трудясь, или умереть сражаясь" (лозунг восставших лионских рабочих).

"Чего я хочу? Что я такое?" (*Сенанкур*; 422, *325*).

[64] Переводы стихов в нотных примерах 32, 33 и 34:

"Чрез меня идет путь в град печали;
Чрез меня идет путь в вечное страдание;
Чрез меня идет путь к осужденным".
"Оставьте всякую надежду, вы, сюда входящие".
"Нет мучительнее страдания, как вспомнить о счастливом времени среди несчастья".

[65] Примеров подобных разрешений в творчестве Листа чрезвычайно много. Вот любопытное место из романса "Хотел бы я умереть..." ("Ich möchte hingehn") — его, кстати, приводит П. Раабе:

Здесь своеобразно предвосхищено гармоническое действие первого аккорда "Тристана и Изольды". Курт, который дает в своей "Романтической гармонии" (256) подробную характеристику всех технических свойств этого аккорда и детально анализирует его исходные формы у предшественников Вагнера (ссылаясь на Бетховена, Шпора, Шумана), почему-то не указывает на этот романс Листа, а ведь он появился на 15 лет раньше "Тристана и Изольды".

[66] Уже давно было обращено внимание на исключительную склонность новой романтической музыки к хроматизму и к отдалению момента разрешения как к средствам, вызывающим усиление напряженности и красочности. Об этом, в частности, писал немецкий искусствовед Р. Гаман (190; 582): «Воздействие современной музыки с излюбленным ею хроматизмом состоит в том, что при помощи все новых и новых добавлений к известному мотиву создается в конце концов чрезвычайно напряженное чувство ожидания, ибо момент разрешения все время отдаляется и сознание, ждущее этого момента, все время обманывается. Исключительное применение этого принципа находим мы в „Тристане и Изольде“» (582, *140*). Раскрытию этой мысли в значительной степени посвящена содержательная книга Э. Курта "Романтическая гармония", в которой именно на примере "Тристана и Изольды" сделана смелая попытка раскрыть связь явлений гармонического напряжения с красочностью. Однако, стремясь расшифровать существо гармонических тяготений, Курт, в соответствии со своей общей идеалистическо-формалистической позицией, прибегает к помощи каких-то неопределенных и туманных "психических энергий" и в конечном счете сводит всю красочную игру гармонии к подсознательным волевым напряжениям "беззвучной сферы". Тем самым он попадает в плен идеалистической философии Бергсона и Шопенгауэра.

Можно было бы провести также аналогию между постоянным стремлением Листа к отдалению момента разрешения как к средству, вызывающему усиление напряжения, и некоторыми литературными приемами французских романтиков. Сошлемся хотя бы на ряд стихотворений Гюго, где развязка действия часто отодвигается и дается лишь в конце произведения.

[67] Шопен, к которому больше всего были обращены эти слова о сродстве музыкальных тонов и модуляций с рефлексами и гармониями красок (хотя непосредственно Делакруа разъяснял все это Морису Санду), по-видимому, так и не понял их, как не понял до конца самого искусства Делакруа. "Он уважает, ценит, почитает человека, — говорит Ж. Санд, — но не признает живописца... Когда он смотрит на картину своего друга (а Делакруа буквально обожал Шопена и как художника и как человека. — *Я. М.*), то страдает и не может найти для него ни слова. Он музыкант, только музыкант" (ibid., *80*). Неудивительно поэтому, что во время беседы Шопен слушал, как вспоминает Ж. Санд, "широко раскрыв глаза от изумления" ("Chopin écoute, les yeux arrondis par la surpris"). А когда разговор дошел до вопроса о "рефлексе рефлекса" ("le reflet du reflet"), он не выдержал и взмолился: "Дайте мне вздохнуть, прежде чем вы перейдете к рельефу. Довольно пока и рефлекса. Это остроумно, это ново для меня; но это немножко алхимия" (ibid., *83*).

[68] Подробный гармонический анализ этого этюда см. в книге Г. Ритша "Музыка во второй половине XIX столетия" (384).

[69] Не случайно все же Лист написал пьесу в духе "Bagatelle ohne Tonart"; мысли о возможности подобного рода экспериментов не давали ему покоя. Не случайно также он в некоторых своих поздних сочинениях дошел до такой свободы в сопоставлении и смене тональностей, что

подчас не знаешь — в какой же тональности написана пьеса. Убедительным примером может служить хотя бы "Траурная гондола". Пьеса в начале не имеет ключевых знаков. Лист начинает ее унисоном с ноты *fis*, за которой сразу же следуют ноты *es* и *a* (т. е. звуки уменьшенного трезвучия). После восемнадцати тактов Лист выставляет четыре бемоля, т. е. утверждает *f-moll*, но последний вскоре затемняется уменьшенными аккордами. Затем наступает *e-moll*, который переходит в *h-moll*, и снова — после ряда красочных сопоставлений гармоний — *f-moll*; далее идет цепь секстаккордов *c, h, b, a, gis, a, b, h, c* и т. п. В результате всего пьеса неожиданно кончается на ноте *gis*.

[70] Путем сравнения неопубликованных набросков и рукописей симфонических поэм Листа, хранившихся в Веймарском музее, было неопровержимо установлено (см. 363, II, *69—79*), что Лист еще до близкого знакомства с Раффом часто обращался за помощью (в области инструментовки) к другим музыкантам, в частности к широко известному в свое время опереточному композитору Конради, но всегда требовал от своих помощников только технической работы. На основе анализа хранящихся в отделе рукописей Государственной публичной библиотеки им. М. Е. Салтыкова-Щедрина автографов — партитур "Гранской мессы", "Идеалов" и "Битвы гуннов" — можно заключить, что уже начиная с середины 50-х гг. Лист вообще ничьей помощью при инструментовке своих сочинений не пользовался и тщательно работал над своими партитурами сам.

Характерно, что в тех случаях, когда Лист пользовался при оформлении партитуры помощью других музыкантов, он давал им совершенно ясные и точные указания, относящиеся к общему характеру и деталям инструментовки. С этой целью он часто прибегал в черновой записи симфонических произведений к трем нотоносцам, например, в черновой записи *Allegro maestoso* "Прелюдов": первый нотоносец — деревянные инструменты, валторны и трубы, второй — струнные инструменты, третий — тромбоны, фаготы и т. д. Нечто подобное мы встречаем и у некоторых других композиторов, например у Прокофьева, пользовавшегося услугами П. А. Ламма.

[71] См. предисловие Листа к "Поэтическим и религиозным гармониям": «Один фрагмент из этого сборника (речь идет о первой редакции „Поэтических и религиозных гармоний". — *Я. М.*) был опубликован несколько лет тому назад из-за неразумной поспешности. Автор теперь опровергает это издание, оказавшееся неинтересным и ошибочным для стольких людей, заменив этот первоначальный фрагмент пьесой „Размышление о смерти" и произведя изменения, которые требовались» (см. 673). См. также уже цитированное нами (в главе 2) признание Листа Мих. Виельгорскому (742//570).

[72] Нельзя не распознать в многообразных изменениях метра, столь часто встречающихся у Листа, приемов и способов, сходных с теми, которыми обычно пользовался Гюго в своем искусстве версификации. Он также искал новых размеров в поэзии, также по-новому комбинировал старые ритмы. Ср., например, его стихотворение "Джинны", которое все пронизано многообразием размеров и свободой ритмики (219, II, *145—150*, в рус. пер. Г. Шенгели: 606, 1, *408—411*).

[73] Об этом подробно см. в главе 8.

[74] Эта рукопись ранее находилась в личном архиве А. Зилоти.

[75] Эту версию Лист вписал карандашом в конце автографа пьесы (и на нее в соответствующем месте автографа рукой Листа сделана ссылка). В первом такте этой рукописной версии вместо *Più moderato*, имеющегося в оригинальном издании, стоит *Tempo I-mo;* в предшествующем такте отсутствует *poco rit.* Замена *Tempo I-mo* на *Più moderato*, а также добавление *poco rit.*, по-видимому, были сделаны Листом в процессе авторской корректуры при издании произведения.

[76] Там вздохи, плач и исступленный крик
Во тьме беззвездной были так велики,
Что поначалу я в слезах поник.
Обрывки всех наречий, ропот дикий,
Слова, в которых боль, и гнев, и страх,
Плесканье рук, и жалобы, и всклики
Сливались в гул, без времени, в веках,
Кружащийся во мгле неозаренной,
Как бурным вихрем возмущенный прах (611, *11*).

[77] Следует отметить, что многие образы 1-й части симфонии были предвосхищены Листом в написанной на двадцать лет раньше фантазии-сонате "После чтения Данте". Как там, так и тут мрачные картины ада обрамляют лирико-драматический эпизод Франчески и Паоло. Как там, так и тут тяжелый гул ада изображается с помощью нисходящего хроматического мотива, причем сперва он долетает как бы издалека, затем делается все более и более ощутимым, и,

наконец, воздух словно дрожит от вздохов, стонов и проклятий, воплей ужаса, криков ненависти страждущих.

[78] Вот характерное суждение зрелого Листа о французском романтизме, свидетельствующее об известном критическом отношении к этому художественному направлению. «Скриб... — пишет Лист в статье „*Роберт-Дьявол* Скриба и Мейербера", — принадлежит эпохе, когда преувеличение становится в литературе обычным. Романтизм находился в полном расцвете, спеша навстречу своей кульминационной точке. Влияние, оказанное Байроном и Гофманом на бо́льшую часть французской литературы той эпохи, очевидно. Жуткие привидения и страшные мертвецы были en vogue [в моде]. Эксцентрическое выискивалось поэтами и жадно поглощалось публикой. Самых резких крайностей едва хватало, чтобы вызвать чувства жути у толпы избалованных ужасами читателей и зрителей. Виктор Гюго соединял в одном и том же лице целомудренную куртизанку, самоотверженную мать и ядосмесительницу. Нодье выступил со своим „Сбогаром"; прекрасные графини и герцогини бредили героем „Саламандры" Эжена Сю, ни одна из них не отказала бы в своей благосклонности Дорвалю из „Антони" Дюма. Хотели преувеличений любой ценой. Ненависть и любовь, страшную опасность и невыразимое счастье, свет и тень сопоставляли друг с другом в кричащих контрастах» (291, III, *54—55*). Подобная характеристика французского романтизма представляется весьма значительной, ибо она, несомненно, является показателем развития эстетических взглядов и творческих принципов Листа в сторону реализма. То, чем некогда сам Лист страстно увлекался, становится предметом обсуждения и отчасти осуждения.

Глава пятая

[1] О том же самом (и почти дословно в таких же выражениях) писал Лист несколькими месяцами раньше Анталу Аугусу (292, письмо от 10 мая 1846 г.).

[2] Надо сказать, что Лист всегда тяжело и болезненно переживал свое незнание венгерского языка. Он, как известно, не мог изучить его в детстве, ибо в родном доме его говорили преимущественно на немецком языке; не имел он времени и возможности овладеть венгерским языком и в последующие годы. Однако это не означает того, что Лист совсем не разбирался в родном языке. Он знал целый ряд венгерских слов, правильно писал их (мы знаем об этом по его письмам) и, вероятно, немного понимал разговорную речь. Он также был осведомлен и в вопросах венгерской литературы, правда преимущественно по переводам и рассказам своих друзей.

[3] Кроме этих трудов следует еще указать на книги, к сожалению несколько устаревшие, одного из близких друзей Листа и соратников по работе в Венгерской национальной музыкальной академии Корнеля Абрани (2; 1), а также на ряд статей, опубликованных в венгерской периодической прессе (в частности, на статьи Г. Зичи, И. Губаи, И. Барталуша, Б. Фабо, Ш. Берты, К. Ишоза и др.).

[4] О зарождении вербункоша и ранних ступенях его развития см. у Сабольчи (443, *84* и д.; ср. также 444).

[5] Всего было опубликовано 15 тетрадей, содержащих образцы музыки вербункоша (135 танцевальных пьес под редакцией веспремского хормейстера Игнаца Рузички).

[6] Следует заметить, что эта форма сопровождения отнюдь не является исключительной особенностью танцев вербункоша или вообще венгерской музыки. Она широко распространена и в музыке других народов.

[7] Конечно, здесь речь идет о таких городских песнях, которые имеют определенную художественную ценность, а не о "псевдонародных" песнях (мещанских, "блатных" и т. п.), опошляющих фольклор.

[8] Пожалуй, только в раннем детстве, живя постоянно в деревне, Лист мог слышать венгерские крестьянские песни в самобытном народном исполнении. Но, как это ни странно, он нигде не говорит об этом. Он вспоминает только о слышанной им в детстве игре цыган.

[9] Полное название сборника Матраи — "Pannonia, Hunnia, Flora, Verbunkos-és népdalőtiratok zongorára". С Габором Матраи, одним из пионеров венгерской музыкальной науки, первым музыкальным директором национального театра и руководителем Пештского музыкального союза, Лист неоднократно встречался во время пребывания на родине. Лист высоко оценивал как исключительно разностороннюю музыкально-общественную деятельность Матраи, который был еще инициатором создания и редактором венгерской литературной газеты "Régelő Honművész" (на страницах этой газеты, бывшей весьма чувствительным сейсмографом событий

венгерской духовной жизни 1830-х гг., стали впервые регулярно появляться критические статьи и заметки о музыке и театре), руководителем пештской певческой школы (из этой школы при содействии Листа была впоследствии создана первая венгерская национальная консерватория — "Nemzeti Zenede"), главным хранителем библиотеки Сечени в Национальном музее, — так и его многочисленные исследования в области венгерского фольклора и музыкознания (см., например, 291, VI, *329, 347*). Лист, по-видимому, был знаком и с изданным Матраи в 1852—1858 гг. двухтомным "Универсальным собранием венгерских народных песен" (314). Более подробно о Матраи см. содержательную статью П. Варнаи "Венгерский музыкант эпохи реформ. Жизнь и деятельность Габора Матраи" (471, *231—321*).

[10] Оба первых тома этой антологии находились в личной библиотеке Листа; ныне экземпляры, принадлежавшие Листу, хранятся в одной из музыкальных библиотек Будапешта. Сборник Богнара был опубликован в 1856 г. под названием "50 оригинальных народных и венгерских песен" (60); сборник Сини — в 1865 г. под заглавием "Венгерские народные песни и мелодии" (451).

[11] Янош Лист жил в первой половине XIX века и был скромным венгерским врачом; вместе с тем он был известен также как скрипач и композитор — автор популярных национальных мелодий. Гардони сообщает, что, по проникшему в прессу свидетельству некоторых современников, он являлся родственником "оставшегося в Париже знаменитого молодого Листа". Однако это пока что не подтверждается никакими документальными данными; умалчивает об этом и сам Лист. Есть основание полагать, что приписываемые Листу "Три пьесы в стиле старинных венгерских танцев" на самом деле принадлежат перу Яноша Листа.

[12] Подобный отзыв о ценнейшем памятнике венгерской старинной музыки опять-таки свидетельствует о том, что Лист прежде всего любил современную ему народную музыку. Впрочем, не исключена возможность, что Лист был мало знаком с песнями Тиноди и, естественно, не мог оценить их по достоинству.

[13] Эрлих, как известно, утверждал, что Лист заимствовал темы 2-й рапсодии из его, Эрлиха, неопубликованной "Венгерской фантазии". В своих воспоминаниях (130, *114* и д.) Эрлих писал, что он передал рукопись этой фантазии Листу в Вене (в 1846 г.) для исполнения в одном из пештских концертов. Эрлих приводит, между прочим, письмо пештского издателя Трейхлингера (от 16 октября 1846 г.), в котором последний сообщает, что Лист играл в Пеште какое-то "крупное венгерское сочинение". Эрлих напоминает и о своем посещении (в 1852 г.) Веймара, где Лист якобы играл ему свою новую (2-ю) рапсодию, в темах которой Эрлих, к удивлению, узнал свои собственные мотивы. Эрлих сообщает также о якобы данном ему Листом обещании сделать на титульном листе 2-й рапсодии надпись: "d'après des motifs de Mr. Ehrlich" ["по мотивам г-на Эрлиха"]. Поскольку, по словам того же Эрлиха, Лист не выполнил своего обещания, — рапсодия вышла в свет без каких-либо дополнительных надписей, — Эрлих через Бюлова обратился к Листу за разъяснениями. В ответ Лист 30 марта 1864 г. написал Эрлиху следующее письмо: "Мне очень приятно выполнить Ваше пожелание, господин [Эрлих], и доставить Вам (без всяких споров) полное удовлетворение относительно Венгерских рапсодий. Публикуя под этим названием своего рода патриотическую антологию (une sorte d'Antologie patriotique), характер которой я пытался определить в моей книге о венгерских цыганах и их музыке, я вовсе не претендовал на право собственности ни в области мелодического содержания, ни даже в отношении некоторых частностей, связанных со способом выражения; я был удовлетворен лишь использованием полученного материала, и моя задача рапсода ограничивалась простым его включением в произведение, насколько возможно органичном. Следует отметить, что я черпал богатство там, где его находил, сначала в собственных детских воспоминаниях, которые восходят к Бихари и другим цыганским знаменитостям, позднее в полях, в самой толще цыганских оркестров Эденбурга, Пресбурга, Пешта и т. д., наконец, я запомнил и воспроизвел по-своему много мотивов, характерных черт, мыслей, которые с располагающей щедростью сообщались мне либо на фортепиано, либо в записи графами Амаде, Аппони, Сечени, бароном Аугусом, Фаи, г-дами Эгрешши, Эркелем, Допплером, Ремени... и Вами, дорогой г-н Эрлих; какое богатство выбора, не правда ли? И мне кажется, что я в какой-то степени воспользовался им в моих пятнадцати рапсодиях, вероятно, известных Вам. Они решительно, каждым своим звуком, протестуют против того, что я в какой-то степени обманул доверие моих кредиторов по чардашу, среди которых мне приятно числить и Вас, заверяя Вас в моем искреннем уважении к Вашим редким способностям и в моей сердечной благодарности".

Несмотря на совершенно ясную точку зрения, высказанную, кстати, Листом не без тонкой иронии, Эрлих все же не отказался от своих мелочных притязаний. Больше того, для подкрепления своих доводов он еще стал ссылаться на неясность происхождения тем 2-й рапсодии. "Во всех рапсодиях, за исключением 2-й, — пишет он в воспоминаниях, — мы узнаем те или другие старые венгерские песни, которые служили одновременно и танцевальными мелодиями; боль-

шинство этих песен, если не все, были опубликованы раньше. Что касается мотивов 2-й рапсодии, то никто не может определить их происхождение: нельзя найти ни одной песни или танца, относящихся к периоду до 1846 г., в которых встречался бы какой-либо из мотивов этой пьесы" (ibid., *118*). Эрлих упоминает еще, что самому Листу он якобы ответил (письменно) указанием на различие, существующее "между использованием уже известных национальных мотивов и мотивов оригинальных". Притязания Эрлиха на авторство тем 2-й рапсодии почти не оспаривались в литературе о Листе. Лишь некоторые исследователи, в частности венгерские музыковеды Майор и Гардони, совершенно справедливо пытались поставить их под сомнение (307, *4*; 170, *23—27*). В результате сопоставления фактических данных можно делать следующие выводы: Эрлих действительно встречался с Листом в Вене в 1846 г. (см. 367, II-1, *272*) и, конечно, мог передать ему рукопись своей Фантазии. Однако остается невыясненным, играл ли Лист эту Фантазию в своих пештских концертах. Ибо то "крупное венгерское произведение", которое слышал в Пеште Трейхлингер, могло быть и одной из "Венгерских национальных мелодий" самого Листа. Посещение Эрлихом Веймара в 1852 г. не оставило каких-либо следов в письмах Листа; тем не менее оно могло иметь место. Утверждение Эрлиха, что Лист якобы принял сочиненные Эрлихом темы за венгерские народные темы, также не безосновательно. Познания Листа в области венгерского фольклора в ту пору не были глубокими, и поэтому заблуждения подобного рода с его стороны были вполне возможны. Посредничество Бюлова в переговорах Эрлиха с Листом не вызывает сомнений, ибо Бюлов уже с конца 1853 г. был знаком с Эрлихом. Письмо Листа от 30 марта 1864 г., приводимое Эрлихом в своих воспоминаниях, по-видимому, должно считаться достоверным. Во всяком случае мысли, высказанные в нем по поводу характера венгерских рапсодий, соответствуют положениям, которые Лист неоднократно развивал в своих статьях и письмах (ср., например, 291, VI, *388, 392*; 156, I, *104*). Аргументация Эрлиха, что нельзя определить происхождение мотивов 2-й рапсодии, исходя из венгерских песен и танцев, также до сего времени полностью не опровергнута; насколько нам известно, только в работе венгерского музыковеда Б. Фабо (140) была сделана попытка указать для тем 2-й рапсодии конкретный фольклорный источник. Наконец, утверждения Эрлиха подкрепляются и опубликованным еще Ла Марой письмом Эрлиха к Листу от 12 апреля 1876 г. (78, III, *225—226*), в котором Эрлих, между прочим, пишет: "Прошло двенадцать лет с того времени, как я писал Вам последний раз. Многое изменилось, одно только осталось во мне неизменным: искреннее изумление перед всем великим и благородным и отвращение ко всему малодушному, в каком бы облике ни проявлялось как одно, так и другое. Все то, что я когда-либо писал о Листе, служит доказательством, что личные обстоятельства не могут оказать никакого влияния на мои художественные чувства". Намек на 1864 г. и на личные обстоятельства, по всей вероятности, относится к случаю со 2-й рапсодией. Однако существует один факт, о котором упоминает Гардони (170, *26—27, 37—38*), и факт этот говорит не в пользу Эрлиха. Вступительная тема 2-й рапсодии содержится в одной из записных книжек Листа среди тем, зафиксированных Листом непосредственно после прослушивания народных венгерско-цыганских оркестров. Следовательно, эта тема могла быть заимствована Листом и не у Эрлиха; он мог почерпнуть ее и из других источников. А раз так, то не исключена возможность, что и последующие темы 2-й рапсодии были получены Листом таким же образом (или были сочинены им самим в духе венгерской народной музыки). Надпись в конце автографа 2-й рапсодии ("27 марта 1847") свидетельствует, что Лист писал эту рапсодию под свежими впечатлениями от народной венгерской, румынской и молдавской музыки.

Гардони полагает, что, пока не обнаружена "Венгерская фантазия" Эрлиха, окончательно решить вопрос о происхождении 2-й рапсодии не представляется возможным. Но даже в том случае, если найдут рукопись "Венгерской фантазии" Эрлиха и обнаружат в ней мелодии 2-й рапсодии Листа, вопрос не будет разрешен. Ибо Эрлих мог использовать в своей Фантазии те же темы, которые Лист слышал в исполнении различных народных оркестров во время своих странствий по Венгрии. Да и не в Эрлихе дело. Для нас существенно, что Лист считал эти темы народными, что он отбирал и обрабатывал их в соответствии со своей общей установкой. Листа, как мы видели, нисколько не беспокоил вопрос о приоритете, вопрос о том, кто первым записал темы и внес в них те или иные изменения. Он рассматривал обрабатываемые песни и танцы как темы, бытующие в народе. 2-я рапсодия, завоевавшая любовь у всех народов мира, — лучшее доказательство того, что Лист шел по правильному пути.

[14] См., например, письмо Листа к Россини, написанное в начале сентября 1868 г. (158a, VIII, *200*).

[15] Приводим слова этого гимна, имеющего подзаголовок "Из бурных столетий мадьярского народа" (636, *123—124*; пер. Л. Мартынова):

Бог, мадьяру счастья дай
И богатства тоже!
В грозный час не покидай
Ты мадьяра, Боже!
Ведь, страдая больше всех,
Ад изведав сущий,
Искупил народ свой грех
Прошлый и грядущий!

Ты довел нас до Карпат —
В лучший край на свете, —
И Тебя благодарят
Бендегуза дети.
У священных вольных вод
Тиссы и Дуная
Храбреца Арпада род
Вырос, процветая.

Нам Куншаг Ты отдал в дар,
Колос наливая;
Ради нас Ты лил нектар
На лозу Токая;
Знамя на турецкий вал
Водружал Ты наше;
Крепость Вены в дрожь вогнял
Скорбный рог Матьяша.

А грешили мы — пылал
Гнев Твой грозный, жгучий!
Ты, Господь, на нас и гнал
Громовые тучи,
И монгольская стрела
Била нас все метче,
И туретчина легла
На мадьяра плечи!

Мать отчизна, сколько раз
Там, на поле бранном,
Песнь победная неслась
Дикого османа!
И удар детей своих
Принимать случалось;
Ты тогда для праха их
В урну превращалась!

Сабли ждали беглеца,
Где бы ни залег он,
И в отчизне дом отца
Отыскать не мог он;
Брел по лесу, по горам
В горе и в печали;
Кровь бежала по пятам,
Пламя — за плечами!

Замок был... А нынче он —
Лишь развалин груда.
Смертный вопль, и плач, и стон
Слышатся оттуда!
На гробах не расцветет
Вольность цветом розы.
Лишь из жарких глаз сирот
Брызнут рабства слезы.

Бог, мадьяра не карай!
Мы от бедствий стонем.
Руку помощи подай,
В море скорби тонем!
Ведь, страдая больше всех,
Ад изведав сущий,
Искупил народ свой грех
Прошлый и грядущий!

[16] Приводим здесь слова Вёрёшмарти (571, *146—147*; пер. Н. Чуковского):

Мадьяр, за родину свою
Неколебимо стой,
Ты здесь родился, здесь умрешь,
Она всегда с тобой.

Другой отчизны не ищи
И смертный час тут встреть —
В беде иль в счастье должен ты
Здесь жить иль умереть.

По этим нивам сколько раз
Струилась кровь отцов.
Земля хранит их имена
В течение веков.

Здесь за отчизну в славный бой
Арпад войска водил,
И рабства гнусное ярмо
Здесь Хуняди разбил.

Свобода! Здесь носили твой
Окровавленный стяг
И пали лучшие из нас
За родину в боях.

Среди неотвратимых бед,
Несчастий и невзгод,
Хоть поредев, но не сломясь
Живет здесь наш народ.

Народам мира мы кричим,
Столпившимся вокруг:
"Мы заслужили право жить
Тысячелетьем мук".

Не может быть, чтоб крови зря
Так много пролилось,
Чтоб столько преданных сердец
В тоске разорвалось.

Не может быть, чтоб сила, ум
И воля навсегда,
Не одолев проклятый груз,
Иссякли без следа.

То время, славное вовек,
Должно прийти, придет,
Когда исполнится все то,
О чем молил народ.

Или прекрасно умереть
Решится в битве он,
И будет вся страна в крови
Во время похорон.

Могилу Венгрии твоей
Народы окружат
И, над умершею скорбя,
Слезами оросят.

Мадьяр, за родину свою
Неколебимо стой,
Ты ею жив, и будешь ты
Укрыт ее землей.

Другой отчизны не ищи
И смертный час тут встреть —
В беде иль в счастье должен ты
Здесь жить иль умереть.

[17] У Листа есть обработки таких музыкальных тем и произведений, которые могут быть названы "венгерскими" только в смысле национальности их авторов, как, например, "Вальс Адели" Г. Зичи и "Концертный вальс" И. Вега. Лист обработал эти произведения лишь в силу личной симпатии, которую он питал к упомянутым авторам. Марш венгерского композитора И. Сабади Лист, по-видимому, переложил не с оригинала (оставшегося неизвестным), а по оркестровой редакции, сделанной французским композитором Ж. Массне (см. 158а, VIII, *352*).

[18] Подтверждает это и дата возникновения 2-й венгерской рапсодии: 27 марта 1847 г.

[19] В Древней Греции рапсодами (*греч.* r h a p s ō d o s от rhaptō — сшиваю и ōdē — песнь) назывались странствующие певцы, декламаторы, исполнявшие под аккомпанемент лиры отрывки из эпических произведений (рапсодий).

[20] Название "цыганский эпос" не было случайной обмолвкой или красивой (в духе романтического времени) фразой Листа. Свои первые обработки венгерских национальных мелодий Лист начал писать под таким заголовком. Это лишний раз говорит о том, что Лист заблуждался достаточно серьезно и глубоко, принимая услышанные им у цыган и затем обработанные мелодии за части какого-то национального цыганского эпоса и считая себя собирателем этих частей по устным преданиям, т. е. по исполнению цыганских оркестров.

[21] Первый цикл состоит из напечатанных в десяти тетрадях семнадцати пьес, которые появились у Гаслингера под названием "Венгерские национальные мелодии" и "Венгерские рапсодии" в 1840—1847 гг., и из четырех ненапечатанных пьес-рапсодий (№18—21), рукописи которых хранятся в веймарском архиве Листа (одна из этих не опубликованных Листом пьес была издана в 1930-х гг. под названием "Румынская рапсодия"); к первому циклу относится также "Пештский карнавал", изданный в первой редакции у Гаслингера в 1848 г. (Основное содержание появившихся в 1840—1843 гг. первых четырех тетрадей "Венгерских национальных мелодий" — №1—11 — составляют темы вербункоша в широком смысле слова; чардаш впервые появляется у Листа только в седьмой тетради, вышедшей в свет в 1847 г., причем он здесь с л е д у е т за темами раннего вербункоша, что соответствует происходившему в то время процессу развития чардаша. С тех пор чардаш представлен почти в каждой рапсодии первого цикла, что отражает как саму эволюцию в жанрах венгерской популярной музыки — быстрое распространение чардаша и выдвижение его на первый план, — так и сопутствовавшее этой эволюции изменение во вкусах венгерской публики.) Второй цикл содержит общеизвестные "Венгерские рапсодии", начиная с первой и кончая пятнадцатой; 1-я и 2-я рапсодии появились в 1851 г., остальные тринадцать — в 1853 г. О соотношении отдельных пьес и тем первого цикла с обработками второго цикла см. в приложениях (Систематический список произведений, № 150—153). См. также у Гардони (170, *76—79*), где дана убедительная характеристика двух циклов рапсодий и вообще подробно рассматривается вопрос о национально-венгерских стилевых особенностях произведений Листа. 16-я, 17-я и 18-я рапсодии, написанные Листом значительно позднее, являются оригинальными произведениями; в 19-й — использованы мотивы К. Абрани.

По предположению М. Прахач (см. 153, *61—62, 304*), письмо от 1 января 1847 г., в котором не сохранилось фамилии адресата и в котором Лист сообщает о полном завершении своего первого цикла венгерских обработок, было адресовано К. Гаслингеру. Это предположение не лишено оснований, так как именно К. Гаслингеру Лист в ту пору чаще всего сообщал о своей творческой работе.

[22] Мелодические и гармонические изменения, внесенные Листом в обработанные им темы, достаточно полно проанализированы венгерскими музыковедами, в частности Майором и Гардони (307; 170). См. также 31, *218* и д.

[23] Этот альбом хранится в отделе рукописей Российской государственной библиотеки. Насколько нам известно, марш никогда не издавался; репродукция автографа помещена в первом издании данной монографии.

[24] Стихотворение Вёрёшмарти "Ференцу Листу" (572, *63—65*) приведено нами в главе 3. В одном из писем Лист упоминает о прекрасных стихах, адресованных ему Вёрёшмарти, «на которые, думаю, я несколько ответил „Венгрией", „Погребальным шествием" и другими мелкими сочинениями» (см. 158, VI, *266*).

[25] Придавая этой песне большое значение, Лист обработал ее для хора и оркестра, для органа (или гармониума), для фортепиано в 2 руки и для одной левой руки (последняя редакция была сделана для однорукого венгерского пианиста Г. Зичи). Приготовленная Листом для музыкального праздника в Дебрецене обработка песни для хора и оркестра (см. 156а, II, *328*) до сих пор не обнаружена; остальные переложения изданы в 1881—1882 гг. в Будапеште.

[26] О том, что Лист н а ч а л писать концерт в венгерском стиле, свидетельствует и одно его собственное признание. В письме к С. Ментер из Веймара от 3 августа 1885 г., обнаруженном недавно в архиве Копенгагенской королевской библиотеки, Лист прямо говорит, что "Sophie Menter Concert" "начат" и что он намеревается закончить его осенью в Иттере во время своего пребывания там в гостях у С. Ментер (см. 359, IV, *195*). Посещение Листом Иттера имело место в конце октября 1885 г. Закончил ли он там в ту пору свой концерт? Или же не сумел этого сделать? И что произошло с рукописью законченного или незаконченного концерта?

В 1886—1887 гг. С. Ментер жила в Петербурге. Но там никаких сведений о рукописи концерта не оставила. Не удалось обнаружить эту рукопись и впоследствии ни в одном из ленинградских архивов и ни в одной из частных коллекций, — и это несмотря на усиленные поиски ряда лиц, в том числе и автора этой книги. Затем С. Ментер жила — вплоть до самой своей смерти в 1918 г. — или в Иттере, или в деревушке вблизи Мюнхена. Но и в этих местах никаких сведений о рукописи концерта не сохранилось; рукопись искали и все же не нашли. Трудно что-либо предсказывать, но вероятность находки этой рукописи в настоящее время крайне мала. И все же ее надо искать. Никто не решится утверждать, что она исчезла навсегда.

[27] Вот описание скульптурного изображения ночи, сделанное И. Тэном: «Одна громадная женщина спит, вытянувшись; возле нее, под ее ногой, помещена фигура совы. Это сон изнеможения, угрюмое оцепенение надорванного существа, ослабевшего и пребывающего неподвижно. Ее прозвали „Ночь", и Микель Анджело написал на цоколе: „Мне слаще спать и быть камнем, пока тянутся дни бедствий и стыда. Не видеть, не буйствовать — вот моя отрада. Итак, не буди меня! ох, говори тише!" Но он не имел нужды в этих стихах, чтобы сделать понятным чувство, руководившее его рукой: его статуи говорят достаточно громко сами по себе» (830, 2, *125*).

[28] Первая версия "Большой концертной фантазии на испанские темы" была закончена в феврале 1845 г. и издана уже после смерти Листа. В ее основу были положены три народные танцевальные темы, соответствующие трем характерным испанским танцам — фанданго, хоте и качуче. Вторая версия осталась незаконченной. Она содержит не меньше семи различных народных тем, среди которых снова тема фанданго и тема хоты, которая была обработана Глинкой, а позднее и Листом во второй части "Испанской рапсодии" (ср. 174, V, *86—87*).

[29] Лист пишет в предисловии к первой легенде: «То, что можно было бы назвать „духовным мотивом" („le motif spirituel") следующего ниже сочинения, взято из одного трогательнейшего эпизода жизни св. Франциска Ассизского, рассказанного с неподражаемой прелестью наивности в „Fioretti di San Francesco", маленькой книжке, ставшей классической в итальянской литературе. Отсутствие у меня достаточной сноровки, а, может быть, также тесные границы музыкального выражения в сочинении небольшого объема, написанном для инструмента, столь лишенного разнообразия звучаний, как фортепиано, заставили меня ограничиться и сократить в значительной степени текст „Проповеди к маленьким птицам"». В предисловии ко второй легенде: «Среди многочисленных чудес св. Франциска из Паолы легенда прославляет одно чудо, которое он совершил, переправляясь через Мессинский пролив. Лодочники отказались взять на свою барку человека такого неказистого вида; но он не обратил на это внимания и пошел уверенным шагом по морю. Один из наиболее известных художников современной школы Германии господин Штейнле вдохновился этой историей и изобразил на замечательном рисунке, обладанием которого я обязан доброте кн. Витгенштейн, следующее: св. Франциск стоит на бурных волнах; они несут его к цели, по велению веры, которая управляет природой. Его плащ растянут под ногами; он поднял одну руку, как бы приказывая стихиям; в другой руке он держит горящий уголь, являющийся символом внутреннего огня... а его взгляд спокойно обращен в небеса, где сияет в непорочной и вечной славе девиз св. Франциска: „Милосердие!" („Charitas!")».

[30] Для Листа гунны и мадьяры были тождественны: "...я чувствую себя, — пишет он 24 июля 1855 г. К. Витгенштейн, — иногда гунном до мозга костей" (158, IV, *236*).

[31] Инцидент этот был весьма симптоматичным и прискорбным. Незадолго до первого исполнения "Гранской мессы", состоявшегося 31 августа 1856 г. по случаю освящения собора в Эстергоме (Гране), Листу было сообщено, что его месса не может быть исполнена по причине

слабого состава хора. На самом же деле это было результатом интриг, которые с ведома австрийского двора вели некоторые венгерские магнаты, некогда гордившиеся Листом, а ныне (как, например, Л. Фештетич) поносившие его музыку и открыто обвинявшие его в неблагонадежности. Правда, исполнение мессы сорвано не было; в дело вмешались друзья Листа (во главе с Мошони), которые сумели преодолеть неожиданно возникшие препятствия. Но устроители торжества не простили Листу вольнолюбия. Его демонстративно не пригласили на банкет по случаю открытия собора, в котором принимали участие правящие круги Венгрии. Зато его чествовали музыканты, устроившие скромную трапезу после исполнения мессы, и простой народ Венгрии, который приветствовал его на улицах города бурными криками "Элиен!" (см. 158, IV, *315, 317, 329*).

В этот свой приезд в Венгрию Лист много гулял по оживленным улицам Пешта, любовался новым "цепным мостом", — первым монументальным постоянным мостом через Дунай, построенным по мысли И. Сечени. Дни, которые Лист провел в Будапеште, были наполнены многообразной энергичной деятельностью. Лист живо интересовался состоянием венгерской музыки, беседовал с руководителями национальной консерватории, оказал материальную поддержку многим организациям и частным лицам. 8 сентября 1856 г. он дирижировал (в специальном благотворительном концерте, устроенном в Пештском национальном театре для учреждения пенсионного фонда оркестрантов) "Прелюдами" и "Венгрией"; обе поэмы имели огромный успех. В столице Венгрии Лист встречался не только с музыкантами, но и с артистами, писателями, художниками. Так, он имел возможность оценить выдающееся дарование артистки Пештского национального театра Лиллы Булиовски. Незадолго до отъезда он посетил тяжело больного поэта Кальмана Лисняи и провел у последнего несколько часов. Лист сердечно благодарил Лисняи за специально написанное в честь его, Листа, стихотворение (это стихотворение называлось: "Ференцу Листу. Пешт, 8 сентября 1856 года"). К сожалению, остается невыясненным, встречался ли Лист с другим венгерским поэтом — Яношем Вайдой, также написавшим в ту пору стихотворение под названием "Ференцу Листу". Подобно Вёрёшмарти, Вайда обращается к Листу как к человеку, "которого сопровождает вечная слава и известность", как к человеку, "которым гордится и которого приветствует родина". Вайда напоминает Листу, что народ Венгрии по-прежнему страдает и погружен в "немую печаль"; Вайда призывает Листа остаться на родине с теми, кто "его любит" и кто "ему еще верит", и выразить в звуках то, "чего не могут сказать слова, но что чувствуют миллионы" (467, *57—58*).

Во время пребывания Листа в Будапеште Национальным театром был объявлен конкурс на лучшее оригинальное либретто из истории венгерского народа. Предполагалось, что Лист напишет на текст лучшего либретто венгерскую национальную оперу; второе и третье (по качеству) либретто должны были быть переданы с той же целью Эркелю и Допплеру. Однако Листом этот план не был осуществлен: опера по-прежнему оставалась наиболее чуждым и сложным для него жанром (см. примеч. 122 к главе 3 и примеч. 4 к главе 4).

[32] Мошони действительно был сильно привязан к Листу. В одном из своих писем к нему он писал: "Я уже давно не был так душевно удовлетворен, как сегодня, ибо я говорю с Вами, моим идеалом, моей любовью, моим оплотом, моей церковью..." (см. 233, *53*).

[33] Б. Л. Яворский говорил, что в беседе, которую он имел с ученицей Листа Линой Шмальгаузен, последняя передала ему со слов Листа, что Лист "всю жизнь искал Бога и пришел к выводу, что Бога нет, и потому завещал похоронить себя, как собаку, на том месте, где умрет" (см. 859, 1, *481*).

[34] Подробное описание исполнения этого концерта Бетховена на генеральной репетиции и на самом концерта см. у Аппони (14, *80—85*).

[35] Характерно, что Б. Барток начал свои концертные выступления с исполнения (в зале Будапештской музыкальной академии 21 октября 1901 г.) одного из самых крупных созданий листовского гения — сонаты *h-moll*; этим он как бы подчеркивал органическую связь своего искусства с искусством Листа. Выступление Бартока получило широкий отклик на страницах периодической прессы и оценивалось как смелая попытка молодого художника дать новую интерпретацию величайшего творения Листа (см. 116, *354—355*). В последующие годы Барток неоднократно играл и другие произведения Листа ("Вариации на тему Баха", этюды, "Погребальное шествие", Испанскую рапсодию, "Пляску смерти"), в то время весьма редко исполнявшиеся на концертной эстраде; особенно следует отметить его исполнение "Пляски смерти" в Будапеште (в марте 1905 г.), имевшее большой успех. Да и как композитор Барток начинал под сильным влиянием листовского творчества. Его национальное чувство в годы молодости было сродни чувству, выраженному в музыке вербункоша (и столь самобытно преломленному в венгерских рапсодиях Листа): "Allegro barbaro", например, можно вполне сравнить с какой-нибудь венгерской рапсодией, "Кошут-симфонию" с симфонической поэмой "Венгрия". Еще сильнее ощущается связь Бартока с Листом в зрелом и позднем периодах творчества. 2-й и

3-й фортепианные концерты Бартока представляют собой дальнейшее в высшей степени самобытное развитие идей Листа, воплощенных в концертах *Es-dur* и *A-dur*; последние квартеты Бартока и его концерт для оркестра по духу стоят весьма близко к "Третьему году странствий", "Via crucis" и другим поздним сочинениям Листа. Черты сходства обнаруживаются как в гармонии, ритмике и мелодике (широкое использование увеличенных и малых секунд, больших и малых септим, увеличенной кварты, венгерской гаммы и т. п.), так и в конструкции, фактуре и в звуковом воплощении. Смелость, проявленная Листом при обновлении выразительных средств музыки (в том числе и многочисленные "находки" позднего периода), героизм художника и его непоколебимая вера в будущее не раз служили Бартоку вдохновляющим, достойным подражания примером.

[36] Сохранилось любопытное описание последнего посещения Листом Лондона и концерта (с исполнением "Легенды о св. Елизавете") в переполненном до отказа Сент-Джеймс Холле. Описание это принадлежит Б. Шоу, как известно, в молодости довольно часто писавшему о музыке и музыкантах (см. 854, *153—159*).

[37] Помимо консерватории (академии), основанной Листом и носящей его имя (из стен академии вышли такие выдающиеся венгерские музыканты, как Б. Барток и З. Кодай, скрипач Ж. Сигети, пианистка А. Фишер и др.), с именем Листа связано и другое крупное музыкальное учреждение — Будапештская филармония. Созданная более ста лет тому назад, в мрачные годы венгерской истории, эта филармония получила от Листа всемерную поддержку. Лист горячо откликнулся на призыв одного из организаторов филармонии — Ф. Эркеля и почти ежегодно выступал в филармонических концертах как композитор, дирижер, а иногда и как пианист. Значение листовских концертов в ту пору трудно переоценить; они указывали путь венгерской музыке, пробуждали национально-патриотические чувства.

[38] По рекомендации Листа Франк, в частности, получил возможность дать свой первый концерт в Париже (4 января 1846 г.). Лист пишет французскому художнику Ари Шефферу, содействие которого могло существенно помочь Франку: "Мой дорогой друг, г-н Сезар Август Франк, который виновен 1) в том, что его зовут Сезар Август, и 2) в том, что очень серьезно пишет прекрасную музыку, будет иметь честь вручить Вам эти строки" (см. 461, *361*). Позднее, в январе 1854 г., Лист также стремится помочь Франку в его музыкальных делах; он снова посылает ему рекомендательное письмо. "Но, — прибавляет он, — я очень боюсь, чтобы Вы не преувеличили влияния, которое могло бы иметь мое мнение, на то или другое лицо, распоряжающееся судьбой драматических произведений" (ibid., *373*). Лист живо интересуется новыми сочинениями Франка. Он пишет ему из Веймара: "Извините меня, дорогой г-н Франк, что я не нашел двух часов, чтобы просмотреть Ваши сочинения. Вам известно, как искренне я ими интересуюсь. Когда Вам будет возможно обойтись без них дней восемь, Вы меня обяжете, прислав их мне в Веймар" (ibid., *374*).

По поводу даты и места знакомства Франка с Листом существуют разногласия. Так, В. д'Энди полагает, что знакомство их состоялось в 1842 г. в Бельгии и что уже тогда Франк показывал Листу свои сочинения, в частности трио *fis-moll, B-dur* и *h-moll* (224, *87*). Л. Валла также относит дату их знакомства к 1842 г. и даже уточняет ее — либо 20 июля 1842 г. в Льеже, где Лист давал концерт в честь открытия памятника Гретри, либо 24 июля 1842 г. в Брюсселе, где Лист дирижировал (469, *56*). Другие, например М. Кюнель, считают, что знакомство Франка с Листом могло произойти и в Париже (через Ламбера Массара), причем не в 1842 г., а в 1841 г. (255, *35*). Во всяком случае, трио *H-dur* Франка, написанное, как и первые трио, в 1841—1842 гг., было посвящено Листу уже как "другу" ("à son ami Fr. Liszt"). Впоследствии Лист неизменно оказывал Франку поддержку и в исполнении и в издании его сочинений. Он, например, играл его трио (вместе с Ф. Лаубом и Б. Косманом) в Веймаре в 1853 г., часто исполнял их в дальнейшем; он горячо рекомендовал сочинения Франка другим музыкантам, а также издательским фирмам. В своем известном письме к Франку от 25 октября 1853 г. (158a, VIII, *108*) он прямо пишет, что охотно предоставляет себя в распоряжение Франка, "чтобы служить посредником" в его "взаимоотношениях со здешними (т. е. немецкими. — *Я. М.*) издателями".

[39] См., например, письма Листа к Сен-Сансу (730; ср. 270, *60—70*) и письма Сен-Санса к Листу (78, II, *340*; III, *98—99, 232—233, 236—237, 256—257, 395—396*). Вспоминая о судьбе Листа и о его поразительной творческой смелости, Сен-Санс писал: "Создать нечто новое в искусстве — это значит собственноручно возложить на себя мученический венец. Теоретически это очень просто: искусство не знает обуздывающего влияния внешней власти, художникам предоставляется полная свобода творчества. В действительности это совсем не так; на художника-новатора подымается целый мир, и попытка создать новые формы, которых, по-видимому, так жадно ищет общество, вызывает целую бурю противодействия, нападок и оскорблений. Только мощный гений может создать и провести в жизнь новые формы, а гении родятся лишь веками. Люди же предпочитали довольствоваться заученными от предков унаследованными мыслями и

формами, как бы стары и бесцветны они ни были. Лист чувствовал, что надо создать новые формы симфонической музыки... И он создал симфоническую поэму. Честь создания этой формы во все времена должна считаться его высшей заслугой перед искусством. Даже когда волны мировой культуры изгладят со страниц истории имя величайшего пианиста всех времен, оно будет продолжать сиять вечным светом, как имя реформатора симфонической музыки" (780, № 17).

[40] Дебюсси особенно отмечал "бурный гений Листа" и то, что Лист действительно безраздельно л ю б и л музыку. «Бесспорно красота творчества Листа, — писал он в одной из своих статей, — объясняется, я думаю, тем, что любовь к музыке исключала у него какие-либо другие чувства. Если он подчас обращается к музыке „на ты" и запросто сажает ее к себе на колени, — это, право, лучше, чем надутая важность тех, которые кажутся представленными ей в первый раз. Безусловно, это очень прилично, но в этом нет горячности. А горячность даже при той бесцеремонности, которая подчас свойственна гению Листа, все же предпочтительнее совершенства, пусть даже в белых перчатках» (614, *43, 83*). Отдавал он также себе полный отчет в том, ч е м были обязаны Листу его современники и музыканты последующего поколения. Например, совершенно открыто, даже грубо, подчеркивал зависимость Вагнера от Листа, "которого, по его словам, Вагнер добросовестно обкрадывал, чему тот не противопоставил ничего, кроме согласия, выражающегося доброй улыбкой" (там же, *83*). Или же писал о Р. Штраусе: "Разве его обработка оркестрового материала не является расширением того, что дал Лист?" (там же, *43*). Можно сказать, что он почтительно склонял голову перед гением Листа. Равель не раз проводил параллель между своим творчеством и творчеством Листа и даже говорил, что его многие произведения надо исполнять "как музыку Листа". Да и те "пианистические новшества", которые он считал "характерными" для своего стиля, несомненно, шли от Листа.

[41] Характерно, что эти композиторы по-разному и высказывались о Листе. Крайними полюсами этих высказываний можно считать суждения Р. Штрауса и Г. Малера: первый оценивает Листа как композитора исключительно высоко; второй — отказывает ему в значительности творческого дарования. Так, говоря незадолго до своей смерти с пианистом В. Кемпфом о "трагическом непонимании Листа в Германии", Штраус заметил: "Если бы Лист написал только сонату *h-moll*, это гигантское, возникшее из одного зерна произведение, то одного этого было бы достаточно, чтобы сказать, — он был гений" (242, *408*). Малер же говорил, что даже в самых лучших сочинениях Листа "нет глубокой связи", что характерным для Листа-композитора является "скудость содержания и показное мастерство" (683, *512, 518*). Между этими двумя полюсами располагаются высказывания о Листе других композиторов. Но независимо от того, к какому полюсу приближаются их мнения, сами они — в большей или меньшей степени — следуют по пути, проложенному Листом. Все они, так или иначе, — в форме притяжения или отталкивания — используют его мысли.

Существенно, что Лист в Германии, как и в других странах, не только много давал другим, но и много брал у других. Например, в той же мере, в какой Вагнер обязан ему в отношении развития гармонического языка, он обязан Вагнеру: влияние последнего здесь несомненно, как несомненно оно и в сфере поэтически-музыкальных концепций. Лист также достаточно долго соприкасался с немецкой народной песней, чтобы не почувствовать и не воспринять некоторые ее особенности; можно без труда обнаружить следы влияния этой песни (и танца) в ряде его произведений. Большое значение имела для Листа и его многолетняя транскрипторская работа над произведениями Шуберта: она не прошла бесследно для его оригинального творчества. Наконец, Лист всегда оставался в орбите бетховенского гения: он не только свято поклонялся ему, но и стремился использовать его достижения как отправную точку для собственных творческих дерзаний (и в области симфонизма и в области пианистического искусства).

[42] Неедлы пишет здесь же: "Сметана был... в восторге от него, и Лист-пианист стал для него с этого времени идеалом всех виртуозов-пианистов".

Впервые Сметана услышал Листа в марте 1840 г. в Праге. Особенно сильное впечатление произвело на него исполнение Листом сочинений Шопена. Много лет спустя Сметана, вспоминая это исполнение, говорил о нем как о недосягаемом образце.

[43] Сметана обратился с просьбой к Листу — оказать ему содействие в публикации цикла фортепианных пьес — во время вторичного посещения Листом Праги, в 1846 г. Лист немедленно откликнулся на просьбу Сметаны и дал высокую оценку его пьесам. Благодаря содействию Листа пьесы Сметаны были приняты к изданию и опубликованы в 1851 г. у Кистнера в Лейпциге под названием "Шесть характеристических пьес для фортепиано" ("Six morceaux caracteristiques pour piano") соч. 1. В благодарность за это Сметана посвятил Листу весь этот опус (см. 425, *20—22*; ср. также 564, *115—116*).

[44] Письмо Листа явилось значительным событием в творческой биографии Грига: оно положило начало широкому признанию его музыки. Григ был чрезвычайно польщен вниманием

Листа: "Представь, — писал Григ своему другу, датскому композитору Э. Хорнеману 24 апреля 1869 г., — я недавно получил письмо от Листа! У меня просто голова кругом пошла. Я присоединил письмо к моему прошению о стипендии, а вчера его вдруг напечатали в газетах, хотя я ума не приложу, как это могло случиться. Представь, Лист приглашает меня в гости в Веймар..." (603, *217—218*).

[45] Сердечное письмо Листа к Григу, написанное, кстати, по собственному почину (Григ ничего не посылал Листу на отзыв и ни о чем его не просил), имело для Грига важные жизненные последствия. Блестящая рекомендация великого пианиста побудила норвежское правительство оказать Григу материальную помощь, которая позволила молодому композитору вскоре посетить Рим и там лично познакомиться с Листом. Свои встречи с Листом Григ колоритно, со свойственным ему мягким юмором описал в двух письмах к родителям от 17 февраля и 9 апреля 1870 г.; по яркости, живости и точности характеристик это, пожалуй, — если исключить письма Бородина, — лучшее из всего того, что имеется о Листе в эпистолярной литературе: «...Лист, — пишет Григ, — поручил передать мне свои сожаления о том, что не имел времени навестить меня, но что он-де был бы рад, если бы я сам зашел к нему... Я поплелся (к его дому) по улице, чувствуя — не скрою, — как у меня от страха сосет под ложечкой. Но волновался я совершенно напрасно — ибо немного найдется на свете людей, которые могли бы поспорить с Листом в любезности. Он с улыбкой встретил меня и самым одобряющим тоном сказал: „Nicht wahr, wir haben ein bischen Korrespondiert?" [„Не правда ли, мы уже немного переписывались?"]. Я сказал ему, что если бы не его письмо, мне бы не видать Италии. Это вызвало у него приступ поистине улебуллевского смеха. Меж тем его взгляд жадно впился в папку, которую я держал под мышкой. — Ого! — подумал я. — Выходит, Равекильде (датский музыкант, предупредивший Грига о необходимости захватить с собой какие-либо сочинения. — *Я. М.*) прав! А паучьи пальцы Листа тем временем с такой недвусмысленной угрозой потянулись ко мне, что я счел благоразумным не мешкая собственноручно развязать папку. Он тотчас же стал перелистывать ее, или, вернее сказать, бегло прочитал первую часть сонаты (речь идет о скрипичной сонате *F-dur. — Я. М.*), а о том, что он читает по-настоящему, а не для виду, свидетельствовали многозначительные кивки, возгласы „браво" и „sehr schön" [„прекрасно!"], которыми он отмечал лучшие места. Я воспрянул духом, но стоило Листу попросить меня сыграть сонату, как душа у меня снова ушла в пятки. По правде говоря, мне никогда прежде не приходило в голову сыграть всю вещь целиком на фортепиано, а запинаться на каждой ноте в присутствии Листа не хотелось. Но никакие отговорки не помогли. Итак, я сел за его великолепный американский рояль (Чикеринг). Уже в самом начале, где скрипка вступает с немного причудливой, но национальной мелодией, он воскликнул: „Ei wie keck, nun hören Sie mal, das gefällt mir. Noch einmal bitte" [„Ого, как смело! Нет, право, мне это нравится! Ну-ка еще раз!"]. А когда скрипка второй раз вступает в адажио, он стал играть партию скрипки в верхнем регистре в октаву с такой необыкновенной выразительностью, так певуче и задушевно, что я втайне ликовал. Это были первые звуки, услышанные мной в исполнении самого Листа».

Далее Григ сообщает родным, что он еще сыграл менуэт из серии фортепианных пьес "Юморески", который Листу сразу понравился своей свежестью и необычным колоритом.

«Вообще я подметил, что Листа привлекает национальная самобытность. Я и раньше это подозревал, поэтому-то и захватил с собой произведения, в которых попытался затронуть национальные струны. Сыграв менуэт, я почувствовал, что, если мне хочется услышать игру Листа, надо ковать железо пока горячо, потому что он сейчас явно в духе. Но в ответ на мою просьбу он только плечами пожал; тут я взмолился: неужели он допустит, чтобы я уехал из Италии, так и не услышав ни разу его игры! Тогда он, взмахнув рукой, пробормотал: „Nun, ich spiele, was Sie Wollen, ich bin nicht so" [„Ну раз так, я сыграю что вы хотите, я не ломака"], — и в мгновение он вдруг извлек откуда-то партитуру, недавно им законченную, — своего рода церковное шествие ко гробу Тассо, приложение к его знаменитой симфонической поэме для оркестра „Tasso, Lamento e Trionfo". Потом сел за рояль и ударил по клавишам. Верьте мне, он поистине „изрыгал" — да простится мне столь неблагозвучное выражение — целые потоки пламени, огня и живых мыслей. Звучало это так, точно он вызвал дух самого Тассо. Лист пишет яркими красками, но подобный сюжет просто создан для него: его сила как раз в умении живописать трагическое величие. Я просто не знал, кем мне больше восхищаться: композитором или пианистом, с такой мощью он играл. Собственно, это даже нельзя назвать игрой — ты забываешь, что перед тобой музыкант, он преображается в Пророка, возвещающего день судный, да так, что все духи вселенной оживают под его пальцами. Он проникает в сокровеннейшие тайники души, с демонической силой вторгается в глубины сердца».

После исполнения "Тассо" Лист сам уже без дополнительной просьбы сыграл скрипичную сонату Грига, причем так, как будто он ее знал всю жизнь. Григ, восхищенный игрой Листа, пишет:

«Сыграв свою вещь, Лист преспокойно заявляет: „Jetzt wollen wir mal weiter gehen in der Sonate" [„Ну, а теперь давайте продолжим сонату"]. Но я в ответ: „Ну, нет, покорно благодарю, после вас — увольте!" И тут происходит самое поразительное. Лист говорит: „Nun, warum nicht, geben Sie mal her, dann Werde ich es tun" [„А почему бы и нет? Ну-ка, дайте мне ее, я сыграю сам"]. Поймите же: во-первых, он не знал сонату, никогда не слышал и не играл ее прежде, во-вторых, это же соната для скрипки, то есть в ней есть партия скрипки, которая развивается совершенно самостоятельно, то вверху, то внизу, независимо от фортепиано. Что же делает Лист? Он играет сонату, не упуская ни одной подробности, и скрипичную партию, и фортепианную, и даже более того — потому что он играл полнозвучнее, с большим размахом. Скрипка звучала там, где ей положено, не заглушая фортепиано, а он в буквальном смысле слова распевал во все концы клавиатуры одновременно, не упуская ни одной нотки, и при этом как он играл! Величаво, прекрасно, с гениальной проникновенностью. Кажется, я смеялся, смеялся идиотским смехом. Но когда я попытался промямлить какие-то восторженные слова, он проворчал: „Nun, das werden Sie mir doch zutrauen, etwas von Blatt zu spielen, ich bin da ein alter gewandter Musiker" [„Полно, разве вы не представляли себе, что я умею играть с листа? Я ведь старый, опытный музыкант"]. Ну разве он не сама доброта? Ни один из великих людей, с которыми мне доводилось встречаться, не может сравниться с ним. Под конец я сыграл мой Траурный марш, который также пришелся ему по душе, а потом мы поболтали немного о разных разностях. Я рассказал ему, между прочим, что мой отец слышал его в Лондоне в 1824 г. Это доставило ему удовольствие („Ja, ja, ich habe in der Welt viel herumgespielt, zu viel" [„Да, да, я в самом деле много играл, разъезжая по белу свету, — слишком много"], — сказал он). Потом я простился с ним и побрел домой с пылающей головой, но с сознанием, что провел два интереснейших часа в моей жизни. А теперь я приглашен к нему на завтра и, конечно, очень счастлив».

Вторичная встреча Грига с Листом была не менее интересной, чем первая. На этот раз Григ захватил с собой рукопись фортепианного концерта, которую до того закончил.

«Мы с Виндингом (датский композитор, сопровождавший Грига. — *Я. М.*) с замиранием сердца гадали, будет ли Лист и впрямь играть мой концерт с листа. Я считал это невозможным, но Лист держался другого мнения. Он спросил меня: „Wollen Sie spielen?" [„Не сыграете ли Вы?"]. Я поспешил отказаться: не могу, мол (я до сих пор еще не разучил концерта). Тогда Лист взял партитуру, подошел к роялю и с ему одному присущей улыбкой сказал, обращаясь ко всем присутствующим: „Nun, das werde ich Ihnen zeigen, dass ich auch nicht kann" [„Ну, тогда я покажу вам, что я тоже не могу"]. И начал. Должен сказать, что в первой части концерта он взял слишком ускоренный темп и поэтому несколько скомкал начало, но зато потом, когда я решился указать ему темп, он стал играть так, как под силу только ему, и никому другому. Не случайно каденцию, одну из самых трудных в техническом отношении частей, он сыграл безупречно. Его мимика неподражаема. Ему мало одной игры — нет, он при этом беседует, критикует, бросает остроумные замечания то одному, то другому из присутствующих, многозначительно кивает направо и налево, когда что-нибудь особенно пришлось ему по душе. В Адажио и в особенности в финале его исполнение и похвалы достигли апогея. На всю жизнь запомню я совершенно божественную сцену. В заключительной части, как вы, наверно, помните, вторая тема повторяется в мощном *fortissimo*. В самом последнем такте, где первая нота первой триоли темы из *gis* переходит в оркестр в *g*, а на фортепиано по всей клавиатуре взвивается вверх могучая гамма, Лист вдруг остановился, поднялся во весь свой исполинский рост, отошел от рояля и огромными театральными шагами, воздев руки вверх, заходил по просторному монастырскому залу, в буквальном смысле слова рокоча тему. При упомянутом *g* он, словно император, властно простер руку, воскликнув: „*g, g,* nicht *gis*! Famos! das ist so echt schwedisches Banko!" [„*g, g,* а не *gis*! Превосходно! Настоящий шведский пунш!"] — и потом — словно в скобках на полном *pianissimo* добавил: „Der Smetana hat mir neulich etwas davon geschickt" [„Сметана недавно преподнес мне нечто в этом же роде"]. Затем он вернулся к роялю, повторил заново весь эпизод и доиграл концерт до конца. А потом, возвращая мне ноты, сказал с неподражаемой задушевностью: „Fahren Sie fort, ich sage Ihnen, Sie haben das Zeug dazu, und — lassen Sie sich nicht abschrecken!" [„Продолжайте в том же духе. Верьте мне, вы это можете, — и не давайте себя запугивать!"» (603, *219—223, 225—227*; ср. 148, *40—46*). Григ встречался с Листом и позднее — в 1880-х гг. — и отзывался о Листе все с той же неизменной теплотой. С грустью, например, пишет он в октябре 1883 г. своему ученику и другу Францу Бейеру: "Между прочим, Лист страшно постарел с тех пор, как я видел его в Риме. Больно было смотреть на него" (603, *238—239*).

[46] Колле относит время знакомства Альбениса с Листом к 1878 г. Но это не соответствует действительности. Альбенис встретился с Листом в Будапеште в августе 1880 г.

[47] Отзыв Листа о Станиславе Монюшко см. в письмах Листа к М. Калерджи (152, *24—25*); подробно о взаимоотношениях Листа и Монюшко и о посещении последним Веймара см. у Рудзинского (387, *147—153*). Отдельные небольшие произведения Монюшко Лист, по-видимому, знал с конца 1850-х гг. Впоследствии Лист познакомился и с крупными сочинениями Монюшко, в частности с его оперой "Галька", и оценил их по достоинству.

Отзыв Листа о Юлии Заремб ском, некоторое время учившемся у Листа в Веймаре, см. в письмах Листа (156а, II, *231*); подробно о взаимоотношениях Листа и Заремб ского см. у Бэлзы (564, *120—121*). Лист считал, что отдельные произведения Заремб ского "принадлежат к самым выдающимся и ценнейшим среди современной музыкальной литературы", что на них "лежит печать самобытности". Обращаясь как-то к Заремб скому, незадолго до его безвременной смерти, Лист, между прочим, сказал: "...Ты обладаешь еще одной ценной для меня чертой, так как являешься поляком! Она благородно выделяется в твоих произведениях; я с живым удовольствием вижу, что ты поистине как мастер продолжаешь серию польских произведений, успех которых будет возрастать по мере того, как с ними будут знакомиться" (там же, *121*).

Отзыв Листа о Зыгмунте Носковском и его произведениях см. у Вронского (508, *26, 46, 136*). Из произведений Носковского Лист хорошо знал его восемь фортепианных пьес (краковяков) и четыре сказки на слова И. Красицкого. С помощью Листа Носковский издал свои фортепианные краковяки в 1878 г. и в благодарность за это посвятил их Листу. Носковский встречался с Листом и лично — в Баден-Бадене в 1880 г.

Нельзя пройти и мимо поддержки, оказанной Листом молодым словацким композиторам, в частности Яну Левославу Белле, для которого он добился стипендии и премии за одну из сочиненных им месс (см. 509, *150, 159—160*).

Глава шестая

[1] «Он хотел служить человечеству, — писал Стасов, — он считал искусство одним из главных средств для того; он гнушался того искусства, которое способно быть само себе целью, он считал его недостойной игрушкой и праздной потехой; подобно Бетховену, сказавшему однажды: „Rührung ist für Weiber, die Kunst soll Feuer aus der Männerbrust schlagen" [„Чувствительность — для женщин, искусство должно высекать огонь из мужской груди"], он также думал, что его искусство назначено для дел лишь серьезных, важных — и потому отдал ему свою жизнь... Это был какой-то каменный колосс, которого никакие люди и никакие обстоятельства не властны были донять — ни крестом, ни пестом. Чудная, изумительная натура» (811, *227*). Стасов особенно высоко ценил в Листе его отзывчивость к чужим достижениям; он бесконечно любил Листа за то, что тот, уверенный в собственном художественном богатстве, жил в непрестанном ожидании новых всходов. "У этого человека натура была такая высокая, великая, глубокая, как это лишь редко бывает на свете. У него сердце было широко наполнено любовью и интересом ко всему и всем, что было великого в его искусстве, его доброжелательство и потребность выдвигать на вид целому миру все даровитое и замечательное было безмерно, он даже грешил иногда излишней терпимостью и податливостью в оценке достоинства других и во всю жизнь свою являлся таким пропагандистом музыкальных талантов, начиная от самых колоссальных и до самых умеренных, как это никогда еще не было видано на свете" (802, 3, *691*).

[2] Фамилия "Лейст" получилась в результате неправильной транслитерации при переводе на русский язык. Впоследствии в русской прессе не раз встречались и другие неправильные переводы слова Liszt (например, Листц, Литц, Лицст и т. п.).

[3] Из указанных домов Лист особенно любил бывать в салоне гр. Ю. П. Самойловой. Его, помимо красоты хозяйки салона, привлекали ее тонкая музыкальная одаренность и превосходный голос. Уже в преклонном возрасте Лист тепло вспоминал о Ю. П. Самойловой, называя ее "соловьем": "Несравненный тембр ее голоса я не встречал больше ни у кого" (см. 505, *181*).

[4] До Михаила Юрьевича Виельгорского Лист почти не встречался с русскими музыкантами. Упомянем лишь встречу его с В. Ленцем в Париже в 1828 г., подробно описанную самим Ленцем (см. 279).

[5] Сравнивая Листа с Гензельтом, которого чрезвычайно высоко ставил, Виельгорский пишет: "Но какая разница между обоими! Как больше огня и силы у Листа! Притом какая совершенная механика! " (там же, *490*; см. также главу 3).

[6] Об одном из таких банкетов, устроенном Виельгорским в своем доме в честь Листа, сохранились любопытные заметки, набросанные вторым сыном Виельгорского Михаилом на полях программы листовского концерта 16 мая 1842 г. (см. 864); более подробно об этом банкете см. в главе 3; ср. также статью Т. Трофимовой "Лист в России" (827).

[7] Скорее всего, этот романс Лист мог впервые услышать в доме Виельгорских в исполнении самого Михаила Юрьевича Виельгорского. Не исключена также возможность, что он по-

знакомился с музыкой романса по транскрипции Гензельта, которая в то время уже была достаточно широко распространена в домашнем музицировании. Во всяком случае, Лист играл его, вместе с другим известным романсом Виельгорского "Бывало", в своем четвертом петербургском концерте 28 апреля 1842 г. в обработке Гензельта. Однако не переложения Гензельта послужили поводом к пробуждению внимания Листа к романсам Виельгорского. По-видимому, таким поводом явилось истинно дружеское расположение Листа к Михаилу Юрьевичу Виельгорскому. Транскрипция романса "Любила я" была сделана Листом летом 1842 г. и, как свидетельствует надпись в автографе, предназначалась для альбома дочери М. Ю. Виельгорского А. М. Виельгорской (в замужестве Веневитиновой). Раабе ошибочно называет (в своем списке сочинений Листа) транскрипцию этого романса: "Autrefois" ["Бывало"]. "Любила я" и "Бывало" — два разных романса. Обработки "Бывало" Лист никогда не делал; он лишь играл этот романс в переложении Гензельта. Транскрипция "Любила я" уже на первых порах была оформлена в нескольких версиях. Существуют несколько автографов Листа, имеющих ряд существенных отличий. Один из этих автографов хранится в отделе рукописей Государственной публичной библиотеки им. М. Е. Салтыкова-Щедрина (фонд Зилоти), три — в веймарском архиве Листа. В более поздние годы Лист существенно переработал первоначальные версии транскрипции и опубликовал так называемое "новое издание".

[8] Знакомство Листа с Глинкой скорее всего могло состояться накануне первого концерта Листа в Петербурге, т. е. 7 апреля 1842 г., в доме Виельгорских. По поводу даты знакомства Листа с Глинкой в литературе существуют разногласия. Так, Ю. Арнольд в своих "Воспоминаниях" настойчиво относит эту дату к 1843 г., когда Лист вторично концертировал в Петербурге (521, 2, *244—245*). Однако утверждение Арнольда опровергается целым рядом фактов: 1) свидетельством самого Листа, который в известном письме к Л. И. Шестаковой от 14 июня 1879 г. (156a, II, *284*) указывает, что гений Глинки стал ему хорошо известен с 1842 г.; 2) свидетельством Глинки, который в своих "Записках" (599, *216*) указывает на 1842 г. как на год знакомства с Листом; 3) рассказом Стасова о впечатлениях от первого концерта Листа в Петербурге, где упоминается, что Глинка познакомился с Листом и его искусством до этого концерта (801, III, *412—413*).

[9] Ю. Арнольд и здесь, по-видимому, ошибается, сообщая в своих "Воспоминаниях", что Лист импровизировал на темы из "Ивана Сусанина" в своем последнем концерте в 1843 г. (521, III, *88*).

[10] Транскрипция "Марша Черномора" в том же году была издана в России (издание "Одеон") и за границей (у Шуберта и Рикорди) под характерным названием "Tscherkessen-Marsch" ["Черкесский марш"], вместе с "Большим каприсом" на мотивы из оперы Глинки "Руслан и Людмила" Фольвейлера. Общее заглавие издания гласит: "Два новых произведения для фортепиано, сочиненных Ф. Листом и К. Фольвейлером и исполненных Ф. Листом в его прощальном петербургском концерте" ("Deux nouvelles compositions pour le pianoforte composées par Fr. Liszt et C. Vollweiler... Exécuté à St. Pétersbourg dans son concert l'adieu par Fr. Liszt"). Перед титульным листом марша находится специальное посвящение: "Моему любимому другу графу А. Кутузову на память о радостных часах. *Ф. Лист.* Нонненверт, 14 июля 1843 года". В 1846 и в 1875 гг. вышли новые издания транскрипции; одно из этих новых изданий являлось второй версией транскрипции и имело ряд существеннейших отличий от первого издания.

[11] "Я ему высказывал откровенно мои взгляды на искусство и на композиторов" (599, *230*).

[12] Ю. Арнольд сообщает об отзывах Листа о других сочинениях Глинки, в частности о "Камаринской" и о "музыке к кн. Холмскому". «Да, — говорил Лист, — „Камаринская" чудно сработана и истинно национальна. Но и музыка к „Холмскому" великолепное создание (ein Prachtwerk), глубоко продумана и тонко инструментована» (см. 804, 3, *469*).

[13] В письме к П. И. Юргенсону от 15 декабря 1879 г. Лист называет эту тарантеллу "прелестной", "очаровательной" (см. 639, *77*) и высказывает пожелание издать ее для двух рук. Иногда Лист еще называет эту тарантеллу за постоянно повторяющийся бас "тик-так" (там же). Речь идет здесь о "Славянской тарантелле" Даргомыжского, написанной в декабре 1864 — январе 1865 г. в Брюсселе и изданной у М. Бернарда в Петербурге в 1866 г. под заглавием: "Славянская тарантелла для фортепиано в 3 руки для игры с теми, кто вовсе не умеет играть". Басовая партия, выдержанная в характере *ostinato*, предназначается для не умеющих играть (или плохо играющих). Лист переложил эту тарантеллу для фортепиано в 2 руки, не везде, правда, сохранив неизменную ритмическую фигуру баса. Издана была транскрипция Листа в 1880 г. у Юргенсона и Ратера: посвящена Н. Шаховской (в замужестве Гельбиг), хорошей пианистке, ученице Клары Шуман. О Шаховской-Гельбиг пишет, между прочим, из Рима М. Горький в 1907 г.: "Был я здесь на вечере у некоей m-me Гельбих, урожденной... Шаховской, — это удивительно интересная старуха, великолепная музыкантша" (628). О существовании не изданных Ла Марой писем Листа к московскому музыкальному издателю П. И. Юргенсону, связанных с

публикацией транскрипций сочинений русских композиторов, было известно еще из работы Стасова "Лист, Шуман и Берлиоз в России". В этой работе Стасов частично использовал два письма Листа к Юргенсону — от 15 декабря 1879 г. и от 18 февраля 1880 г. В. А. Киселев опубликовал эти письма полностью, причем в своих кратких примечаниях к публикации (613, *77*) указал, что в личном архиве Юргенсона имеются два письма Стасова к нему, касающиеся его переписки с Листом. Особенный интерес представляет второе письмо Стасова (от 11 апреля 1888 г.), в котором Стасов, между прочим, писал: "С величайшей благодарностью возвращаю Вам три оригинальных (и очень интересных) письма Листа к Вам. Дай Бог, чтобы Вы могли поскорее найти и три остальные письма". Из этого следует, что всего писем Листа к Юргенсону было шесть, а в настоящее время в Центральном государственном архиве литературы и искусства в фонде П. И., Б. П. и Г. П. Юргенсонов имеются лишь два письма. Поскольку одно из неизвестных писем Листа, имеющее, кстати, непосредственное отношение к письмам, опубликованным В. А. Киселевым, было мною обнаружено, считаю необходимым опубликовать его здесь полностью:

«Милостивый государь, — пишет Лист П. И. Юргенсону, — премного обязанный и благодарный Вам за точное получение гонорара (200 франков), причитающегося мне за мои концертные транскрипции „Полонеза" Чайковского и „Тарантеллы" Даргомыжского, высылаю сегодня почтой подписанные мною квитанции на имя банкиров Хееринг и Франтц в Берлине. Обычно мне посылают отпечатанные бланки издательства для подтверждения права собственности на мои сочинения во всех странах. Я охотно предоставляю Вам такое свидетельство. При этом, в соответствии с Вашим желанием, прилагаю собственноручную расписку в том, что обе названные вещи являются Вашей собственностью. Конечно, мой превосходный друг Клиндворт позаботится наилучшим образом о корректуре. Но поскольку моей скверной привычкой является желание самому исправлять текст, то я убедительно прошу Вас, милостивый государь, выслать мне перед изданием последнюю корректуру. С глубоким уважением и дружбой. *22 января [18]80. Будапешт. Ф. Лист*».

[14] Первоначально рассказ Одоевского назывался: "Фантазия Листа, переписанная с музыкального языка на житейский" (см. 877).

[15] Из современных Листу пианистов Одоевскому, по-видимому, больше всего нравился Гензельт, о котором он писал так: "...В нем возродился Фильд, обогащенный всеми тайнами новейшего искусства" (см. 682, *238*). В устах Одоевского это высшая похвала. В той же статье, посвященной Гензельту, Одоевский косвенно говорит и о своем отношении к новой фортепианной школе, к которой он имел основания причислять впоследствии и Листа: "Не ищите в его (т. е. Гензельта. — *Я. М.*) игре, — пишет Одоевский, — насмешек над природой инструмента, трудностей, выдуманных холодно, без вдохновения, изувеченных мотивов и беззаконных намерений истребить фортепиано под своими пальцами: достоинство Гензельта состоит в том наиболее, что он умеет быть увлекательным, не выходя из пределов инструмента; его фортепиано не барабан, не пушка, не гитара, — но фортепиано во всей своей полноте, сохраняющее беспрерывно свой блистательный характер..." (там же, *237—238*). В другой своей статье (777а) Одоевский отзывался о новой фортепианной школе еще более резко: "В с я з а д а ч а нынешней фортепианной музыки состоит в том, чтобы посадить за фортепиано человека с д в у м я руками, а слушатель подумал бы, что у него их ч е т ы р е".

[16] Сборник песен, подаренный Листом Одоевскому, составлен Р. Лилиенкроном и В. Штаде и называется "Песни миннезингеров последнего периода"; он издан в Веймаре на немецком языке, без указания года (118). О пребывании Одоевского в Веймаре см. у Вл. Иванова-Корсунского (626, *136*).

[17] В это время Верстовский работал над оперой "Чурова долина, или Сон наяву", которая была окончена в основном к июню 1843 г.

[18] Об участии Листа в бенефисе артиста московских театров Ф. П. Усачева см. в главе 3.

[19] Письмо Верстовского опубликовано М. Блиновой (742а, *78*).

[20] "И знаменитый Лист, в бытность свою в Москве, почти жил у Варламова; пение его приводило в восторг, так что в день отъезда он обедал у Варламова, а после так его заслушался, что опоздал на почту — дилижанс уехал, и Лист остался еще на неделю у Варламова" (515, *13*).

[21] Первая версия транскрипции "Соловья" была сделана Листом и издана в 1842 г. (у Бернарда в Петербурге, у Кранца в Гамбурге, у Ришо в Париже, у Рикорди в Милане и др.). Вторая версия, имеющая ряд существенных отличий от первой, была опубликована несколько позднее у Кранца (как "Nouvelle édition"), Аугенера (в Лондоне), Юргенсона (в Москве) и др. Петербургскому нотоиздателю М. И. Бернарду, вероятно, удалось опубликовать первую версию транскрипции "Соловья" Алябьева раньше всех других издателей. Незадолго до приезда Листа в Россию он стал единственным владельцем журнала "Нувеллист" и значительно расширил свою издательскую деятельность. Бернард сумел получить от Листа, возможно, при посредстве

Мих. Ю. Виельгорского, транскрипцию "Соловья", которую он опубликовал сразу же после отъезда Листа в седьмой тетради "Нувеллиста" за 1842 г. Оповещая в "Северной пчеле" любителей музыки о выходе в свет транскрипции Листа, Бернард указывал, что "эту прелестную пьесу сочинил г. Лист именно для сего журнала" (777). Вслед за Бернардом издал транскрипцию "Соловья" Кранц, а за ним и другие европейские издатели.

[22] О взглядах Листа на фольклор см. в главе 5. Ср. их с воззрениями на народное творчество Одоевского, Серова и др.

[23] «Цыганки Москвы, — пишет Лист в 50-е годы, — поют на русском языке и знают множество русских напевов. Одним из лучших в их репертуаре был тогда романс „Sichel" [„Серп"], популярнейший в цикле „Gänsehirtin" [букв. „гусепастушеских"]. Все [романсы] заканчиваются хоровыми припевами» (291, VI, *147*). Лист упоминает также о песнях, распеваемых цыганами Южной России и использованных в поэме "Цыганы" величайшим русским поэтом А. С. Пушкиным: «К своей поэме, структура которой напоминает поэмы, обозначаемые Байроном термином „a tale" [„рассказ", „повесть"], Пушкин присоединил песню, слышанную им у цыган Южной России и еще поныне ими распеваемую. Русский язык придал своеобразную силу этим стихам посредством богатства ассонансов, прерывистого, быстрого ритма, напоминающего учащенное дыхание» (ibid., *182*).

[24] «Для Листа, — пишет Арсеньев, — ночи, проводимые у цыган (на Патриарших прудах. — *Я. М.*), были, как он выражался, „les tourments et le repos de l'âme" [„мучением и отдыхом души"], и он приходил в восторг от симпатичного пения М а н и и бешеных танцев И л ь и С о к о л о в а под аккомпанемент хора и гитар... Лист всегда со вниманием прислушивался к характеру цыганских песен и нередко импровизировал романсы на цыганские мотивы, — романсы, которые, увы, никогда не появлялись в свет и исчезали навеки с последним звуком финального аккорда».

[25] Во всяком случае ни в одном из писем Листа нам не удалось обнаружить имени П. П. Булахова. Нет упоминания о том, что Лист знал фамилию автора песни, и в воспоминаниях о Листе.

[26] О том, что Лист слышал эти украинские народные песни (как и польскую песню, обработанную им в том же цикле) в исполнении цыган, свидетельствуют и его собственные признания (см. 291, VI, *157* и д.), и признания его современников (см. 367, II-2, *27*). Цикл состоит из трех пьес ("Украинской баллады", "Польских мелодий" и "Жалобы" — и имеет общее наименование: "Glanes de Woroninсe" ["Колосья Воронинцев"] (Воронинцы — поместье К. Витгенштейн, в котором Лист слышал обработанные им песни). В основном цикл сочинен, как уже было указано, в 1847 г.; в 1848 г. Лист лишь продолжал работу над отдельными эпизодами и деталями. Издан цикл в 1849 г. у Кистнера. Титульный редактор издания Музгиза (см. 631) пишет в комментариях по поводу этого цикла: «На Украине Лист познакомился с М. Витгенштейн (по рождению Ивановской). Не без ее влияния он пришел к решению углубленно заняться композицией и окончательно порвать с исполнительской деятельностью. Личная жизнь Листа с 1847 г. также связана с Витгенштейн, к которой он питал глубокие чувства в течение целого ряда лет. Ей Лист посвятил свои две украинские думки. Одна из них названа им „Украинской балладой", другая имеет название „Жалоба" („Complainte")». В этом рассуждении содержится ряд ошибок, проистекающих из того, что редактором спутано два лица: мать и дочь. Как известно, Лист познакомился на Украине с К а р о л и н о й Витгенштейн (урожденной Ивановской). К ней он действительно на протяжении ряда лет питал глубокие чувства. Обработки же украинских думок он посвятил дочери К. Витгенштейн М а р и и, которой в то время было всего лишь десять лет и которая, естественно, не могла оказать на Листа никакого влияния в отношении решения "углубленно заняться композицией" и т. п.

[27] Обработка песни была сделана Листом в 1885 г. и сразу же издана (у Фритча) под названием "На прощание. Русская народная песня". С оригиналом песни Лист мог познакомиться или по имевшимся у него сборникам русских народных песен, или по сообщению А. Зилоти.

[28] Критические статьи Серова, направленные против Улыбышева, Лист называет "замечательными" ("remarquables"; см. 156, I, *291*). Еще до опубликования своей статьи "Улыбышев и Серов" Лист писал Стасову, что Улыбышев не понимает Бетховена и не знает его (ibid., *267*). Не случайно, что и в полемике, возникшей по поводу Бетховена между Улыбышевым и Ленцем, Лист решительно стал на сторону Ленца, хотя и видел отчетливо многие недостатки его книги "Beethoven et ses trois styles". Точка зрения Улыбышева, пространно говорившего об общем нарастающем упадке музыки и усматривавшего в произведениях Бетховена (особенно более поздних) начало деградации, была для Листа абсолютно неприемлема.

[29] См., например, письма Серова к О. А. Новиковой (884) и к В. Е. Жуковой (883). См. также интереснейшее письмо Серова к Листу от 2/14 апреля 1859 г. (78, II, *224—228*) и письма Серова к сестре С. Н. Дютур (726).

[30] Об исполнении Листом тогда же одной из венгерских рапсодий Серов пишет в не менее восторженных тонах:

«Что это такое было!! Мне представилось, что я в 1842 году, в зале Энгельгардта или в Дворянском Собрании, — то же восхитительно-вдохновенное л и ц о „артиста из артистов", — то же электрическое, магнетическое, магическое влияние на слушателей... та же ни с чем не сравнимая виртуозность, которой все нипочем и которая между тем только с л у ж и т мысли! Я только удивляюсь всем концертным пианистам (не исключая даже самой Клары Шуман), как они с м е ю т играть в публике, когда есть на свете такой д е м о н фортепианного искусства. Если есть в ч е м разница в нынешнем Листе против прежнего, — то в наружности т о л ь к о то, что он поседел — par mèches [в прядях волос], а в искусстве — т о л ь к о то, что он еще о ч а р о в а т е л ь н е е играет и н е с р а в н и м о л у ч ш е сочиняет» (726, *463*).

[31] Это, конечно, не значит, что у Серова нельзя встретить развернутых отзывов о творчестве Листа. И в своих частных письмах, относящихся к концу 50-х годов, и в некоторых критических статьях Серов дает высокую оценку целому ряду произведений Листа. Так, в уже цитированном выше письме к сестре Серов пишет о прослушанных им в Веймаре (в исполнении Листа) эскизах к оратории "Легенда о св. Елизавете": "прелесть в простоте — мелодичность и с т и н н а я — а о всем прочем уж и говорить нечего. Оно подразумевается в произведениях т а к о й головы" (там же). В статье "Три последние вечера Русского музыкального общества" (792, 3, *1229—1241*) Серов великолепно характеризует симфоническую поэму "Прелюды" (исполнялась под управлением Ант. Рубинштейна) и вообще сочувственно пишет о музыке Листа ("Листова музыка вся — в тонких, в тончайших оттенках выразительности"). Высоко также оценивает Серов (в конце 50-х годов) "Тассо" и "Гранскую мессу", восклицая по адресу их автора: "Мастер, великий мастер и великий поэт в звуках! Теперь уже недолго ему ждать, пока пред ним преклонится весь музыкальный мир. Пора одуматься критике и публике! Вагнер победил, победит и другой, столько ему родственный гений!" (там же, *1089*). Вместе с тем уже в эти годы Серов резко критикует "Прометея", причем весьма симптоматичными доводами: "Эта пьеса, — пишет Серов, — суха и, при всем глубоком уме поворота, при всей новизне гармонических сочетаний, при всем мастерстве обработки — лишена интереса мелодического, лишена и внутреннего, собственно музыкального течения мысли" (там же, *1259—1260*). Нетрудно усмотреть в приведенных словах элементы критического отношения Серова к творческому направлению Листа.

[32] Изменение отношений между Листом и Серовым можно также проследить и по некоторым до сих пор неизданным письмам Серова. Так, в июле 1858 г., в пору расцвета их дружеских связей, Серов пишет из Дрездена одному из своих постоянных корреспондентов (В. П. Гаевскому): "...был в Веймаре, у Листа, гостил у него в доме два дня — завтра буду о п я т ь у него и останусь на второй раз подольше, с недельку. Будем много толковать и заниматься делом (я привез ему свои аранжировки Бетховенских п о с л е д н и х творений и многое из опер Глинки). Лист принял меня п о - б р а т с к и. Княгиня Витгенштейн, — с которой жизнь его неразрывна, — дама отлично-приятных свойств. Не молода, не хороша собой, но о б а я т е л ь н а, как истинная полька и как современная просвещенная женщина. Она очень любит не одну музыку, а все искусство" (908). Спустя шесть лет тон отзывов Серова о Листе заметно меняется. Особенно неприязненными становятся его высказывания в адрес Листа после откровенного суждения Листа о "Юдифи": «Вообразите себе, — пишет с обидой в сентябре 1864 г. Серов В. Ф. Одоевскому, — что Франц Л и с т, для которого нарочно — вследствие чрезвычайно милого письма, которое он мне написал из Рима... — я приехал в Карлсруэ (на Tonkünstler-Wersammlung [собрание музыкантов])..., чтобы по его просьбе познакомить его с „Юдифью" — н е р а с к у с и л моей партитуры!! Отнесся к ней легко по-французски... и не дал себе труда просмотреть все акты. Кто судит о „Юдифи" по первым двум действиям (без Олоферна и ассирийского элемента вообще), тот судит косо и криво. Признаться, что от Листа я того никак не ожидал, и приписываю такой результат только той атмосфере, в которой он находился среди штата своих придворных лизунов и поклонников» (909).

[33] Интересно отметить, что в то время, когда Лист был особенно близок с Серовым (конец 50-х и начало 60-х гг.), Стасов, безмерно увлекавшийся игрой Листа еще в 1842—1843 гг. и написавший в 1843 г. статью "О роли фортепиано в музыке и о Листе" (статья эта осталась неизданной), относился к личности великого венгерского музыканта далеко не столь восторженно, как в последующие годы. Читая его письма этого времени (например, письма к Балакиреву и к родным), трудно предположить, что через какие-нибудь пять-шесть лет он станет одним из самых горячих и убежденных поклонников Листа как человека и композитора. См., например, письма Стасова к Балакиреву от 19 июля 1858 г., от 11 августа 1858 г., от 24 июля 1861 г. и др. (715, *23, 35—36, 135* и др.). См. также письма Стасова к родным от 31 марта (12 апреля) 1854 г., от 25 июля 1859 г. и др. (813а, I-1, *261, 277—278*). Со Стасовым

был вполне солидарен и Балакирев, относившийся впоследствии к Листу с не меньшей любовью, чем Стасов. См., например, письмо Балакирева к Стасову от 15 июля 1861 г. (716, *127—128*) и ответ Стасова Балакиреву на его замечания о Листе (там же, *135—136*).

[34] Вот, например, что писал Сенковский после первых концертов Листа в Петербурге: "Истинное и великое преимущество таланта господина Листа, которое ставит его выше всех известных фортепианистов, — умственная часть его игры. Эта игра так умна, что можно назвать ее умною книгою" (см. 552а, *64*). "Если есть недостаток в игре господина Листа, так это порой — излишек умственности: в некоторых пьесах он набивает столько остроумия во все ноты, что не остается места для чувства" (там же, *65*). Далее Сенковский говорит о том, что чувство при игре на фортепиано вообще вещь весьма "проблематическая" и, "чтобы ясно выразить чувство на фортепиано, надо пособить некрасноречивому инструменту, немножко жестами и движениями лица, и господин Лист делает это в совершенстве" (там же) и т. п. Аналогичные вещи писал про Листа Сенковский и в 1843 г. (см. 552б, *24*), а в 1847 г. (см. 552г, *51—52*) дал развернутую критику "новейшего" виртуозного направления, возглавлявшегося Листом. "Когда слушаешь этих виртуозов, — резюмировал свои мысли Сенковский, — то действительно кажется несомненным, что нельзя уже извлечь из фортепиано (по крайней мере, при настоящем состоянии инструмента) ничего более полного и сильного, и можно с самодовольствием повторить за Гётевым бесом: в и ш ь д о ч е г о д о в е л и м ы д е л о... Художничество, надо сознаться, далее идти не может: но от художничества до настоящей, истинной музыки, как от земли до неба..."

[35] Вообще Афанасьев не страдает избытком доброжелательства по отношению к своим коллегам. Мочалов у него "все пьет да пьет", Вьетан — "ленив до предела", Львов — "скуп...", "завистлив и недоброжелателен", "известный Венявский" был "весьма задорным и нахалом", Серов "не внушал к себе симпатий и в нравственном отношении не был привлекателен". О братьях Виельгорских Афанасьев весьма развязно пишет так: "Нельзя сказать, чтобы графы Виельгорские (их было двое: Матвей и Михаил) были особенно хорошие музыканты" и т. п.

[36] См., например, статью Дамке "Лист и виртуозы вообще" (610). В этой статье Дамке, между прочим, пишет: "В прежние времена композитор сочинял только тогда, когда его побуждало к тому вдохновение. Нынче дух спекуляции подавил вдохновение... Единственное божество, которому поклоняются, — эффект; а под этим разумеют только то, что нравится толпе". Дамке называет Листа "великим комедиантом" и самым беззастенчивым образом относит его к разряду тех музыкантов, "у которых... ум преобладал над сердцем и которым природа дала больше таланта к спекуляциям и расчетам, чем чисто музыкальной изобретательности". А ведь было время, когда тот же Дамке писал, что гений Листа "столько же высок, как обширен, столько же блестящ, как истинен, столько же учен, как выразителен" (см. 552д), что "между виртуозами" Лист "единственный", что он "обладает необыкновенной плодовитостью воображения" и т. п. Не свидетельствует ли это о чрезвычайно быстрой "эволюции" Дамке в сторону музыкального ретроградства, а также о его явной недобросовестности? Весьма близко в своей оценке творчества Листа стоял к Дамке Ю. Арнольд, некогда восхищавшийся игрой Листа, но с годами погрязший в закоснелом филистерстве. Резко критикуя в одной из своих статей (см. 697а, *228—229*) "какофонию" Вагнера, он заодно обозвал Листа "нервозным эксцентриком" и признался, что симфоническая поэма "Мазепа" вызвала у него "одурение... нервной системы". В другой статье (см. 697б, *343*) Арнольд, нисколько не краснея, заявил про симфонические поэмы Листа, что это "гадость музыкальная". Как говорится, комментарии излишни!

[37] Ср. также письмо Листа к Ленцу от 20 сентября 1872 г. (747) и письмо Листа к Мерси д'Аржанто от 20 января 1885 г. (156а, II, *375*).

[38] Под управлением самого Балакирева в этих концертах были исполнены: "Данте-симфония", "Мефисто-вальс", "Ночное шествие", "Прометей", отрывки из оратории "Легенда о св. Елизавете", концерт *A-dur* (солист Ф. Канилле), "Пляска смерти" (солист А. Герке), "Фантазия на венгерские народные темы" (солист Г. Кросс) и др. Многие из этих произведений были исполнены в России впервые.

[39] Приезд Листа в Петербург первоначально предполагался в апреле 1886 г. Однако по каким-то соображениям он был отложен до осени. Возможно, что здесь сыграло известную роль и слабое здоровье Листа. "Мои глаза ослабевают до такой степени, — сообщал Лист Луизе Мерси д'Аржанто, — что написать три строчки мне делается утомительным. Если так будет продолжаться, буду лишен возможности пользоваться пером" (см. 696). О том же, в сущности, писал он и великому князю Константину Николаевичу в ответ на официальное приглашение посетить Петербург (158а, VIII, *418*). Но скорее всего дело заключалось в сроках приезда, оказавшихся неудобными для русского двора. От 1 до 12 апреля 1886 г. Лист должен был находиться в Лондоне, следовательно, приехать в Россию он никак не мог раньше середины апреля. "Если это не будет с л и ш к о м п о з д н о, — писал он С. Ментер 30 декабря 1885 г. из Рима, — то я мог

бы прибыть в Петербург" (156а, II, *377—378*). Намерения Листа были вполне серьезными, и он ожидал лишь официального ответа из Петербурга с подтверждением того, что сроки его приезда удобны для русского общества. По-видимому, первоначальный ответ был положительным, и Лист даже сообщал С. Ментер в своем письме от 18 марта 1886 г., что он приедет в Петербург за восемь дней до своего первого концерта, который предполагался 19 апреля ст. ст. В этот день должна была исполняться под его управлением оратория "Легенда о св. Елизавете", а через четыре дня — 23 апреля ст. ст. — должен был состояться второй концерт, в котором ожидалось и его сольное выступление как пианиста (ibid., II, *390*). Однако русский двор уехал отдыхать в Крым и сроки приезда Листа в Петербург из-за этого были отодвинуты на осень. Так случилось, что последними публичными выступлениями Листа суждено было стать его триумфальным лондонским концертам.

[40] Это письмо Балакирева приводится Тимофеевым по черновику, найденному в бумагах Балакирева С. М. Ляпуновым.

[41] Все заботы по изготовлению венка Листу взяли на себя Балакирев и Стасов. Это было делом нелегким, так как многие члены кружка кучкистов из-за летнего времени отсутствовали в Петербурге и не могли внести денег на венок. 10 августа 1886 г. Балакирев писал Шестаковой: "Письмо ваше получил и очень радуюсь, что дело подвигается... Корсинька приехал, и я с ним виделся. Он, разумеется, выразил полную готовность участвовать в венке Листу, без которого для меня в Европе сделалось пусто..." 12 августа того же года Балакирев снова пишет Шестаковой: "Мне бы казалось, что нет беды, если на венке будет всего десяток имен. Ведь венок посылается от кружка русских композиторов вкупе с вами и некоторыми знатоками, как братья В. и Д. Стасовы, т. е. от известного кружка. Пусть будет мал золотник, лишь бы был он дорог. Мне бы казалось так. Поговорите об этом с Бахом [Стасовым] и другими, желаю знать, что они скажут" (там же, *337*). К концу лета выяснилось, что, несмотря на упорные просьбы венгерских патриотических организаций, тело Листа окончательно остается в Байрейте. Об этом сообщал В. В. Стасов Балакиреву в письме от 25 августа 1886 г.: "Милий, Дмитрий приехал из-за границы вчера утром... Уже три дня тому назад он читал в газетах в Берлине официальное постановление Байрейтского Магистрата о том, что тело Листа никуда не тронется из их города и навеки должно там остаться. А так как прислано много венков и разных ценных предметов, то для хранения их возведется особое здание... Значит, можно здешний венок посылать хоть сейчас. Я бы думал не на имя Козимы, а как сделал Глазунов со своей телеграммой, посланной в первый же день получения известия о смерти Листа — на имя Байрейтского градского головы... Я в великом восхищении, что вы хотите дать концерт в память Листа. Великолепно, великолепно. Только не откладывайте" (там же, *337—338*). Венок был отправлен в Байрейт, по-видимому, 31 августа со специальным сопроводительным письмом, написанным Балакиревым; на листиках венка были выгравированы имена Балакирева, Римского-Корсакова, Бородина, Кюи, Глазунова, Лядова, Лодыженского, В. и Д. Стасовых, Шестаковой. Одновременно Балакирев писал Ментер: "Смерть дорогого Листа разрушила все наши предположения. В настоящее время я озабочен устройством концерта в память его исключительно из его произведений, который думаю дать в октябре в день его рождения или около этого дня, смотря по тому, будет ли возможность достать хороший оркестр. Ваше участие в этом концерте было бы мне особенно дорого..." (там же, *339*). В. В. Стасову, лично отправлявшему венок, Балакирев тогда же писал: «Чрезвычайно благодарен вам за перевод писем... Только вы не приложили перевода надписей на венке, а между тем в письме сказано, что он препровождается при сем же. Не упустите приложить его при самом венке. В письме я остался недоволен тем, что слово „génie“ относится только к композитору, между тем как у меня сказано „гениальному композитору и пианисту“. Жаль, что я не сказал так: „гениальному композитору и творцу нынешнего пианизма“. Это было бы вернее и в переводе вышло бы» (там же, *340*). 27 сентября 1886 г. Балакирев сообщал Стасову, что венок благополучно прибыл на место назначения и "что он помещен... вместе с другими приношениями памяти Листа в кладбищенском костеле, где и будет вечно свидетельствовать о чувствах, питаемых к покойному его русскими поклонниками" (там же).

[42] Подлинник этого письма хранится (вместе с другими письмами Балакирева к Б. Каленскому) в музее Бедржиха Сметаны в Праге. Фотокопия письма передана дирекцией музея И. Ф. Бэлзе и опубликована последним в книге "Из истории русско-чешских музыкальных связей. Переписка М. А. Балакирева и Н. А. Римского-Корсакова с Болеславом Каленским" (563, *27*).

[43] Мусоргский служил в то время чиновником Лесного департамента.

[44] В другом месте Мусоргский называет "Пляску смерти" Листа "давящей и щемящей" (там же, *152*). Как известно, "Пляску смерти" высоко ценили и другие члены "Могучей кучки". Так, Римский-Корсаков писал: «Балакирев с ужасом рассказывал мнение Рубинштейна об этой

пьесе. Рубинштейн уподобил эту музыку беспорядочному топтанию фортепианных клавишей или чему-то в этом роде. Впоследствии Рубинштейн хотя и не любил Листа, но все-таки относился иначе к этому сочинению. Помнится, что „Danse macabre" меня поразил на первый раз несколько неприятно, но вскоре я вник в него» (759, *67—68*).

[45] Бородин пишет в своих "Воспоминаниях о Листе": «Он много расспрашивал о Корсакове, о котором он очень высокого мнения: „M-r Rimsky est un très grand talent" [„Г-н Римский-Корсаков — очень большой талант!"]. Рассказывал, между прочим, как ужасно провалился „Садко" Корсакова в первый раз в Вене; как А. Рубинштейн, дирижировавший тогда „Садко", привез Листу партитуру и сказал: „Эта вещь провалилась у меня, но Вам она, наверное, понравится". И „Садко" и „Антара" Лист ставит очень высоко» (553, *9—10*). Об "Антаре" Бородин еще приводит следующее высказывание Листа: «По поводу „Антара" Лист сказал, что на первых репетициях музыкантам многое показалось смутным, ну а потом, когда на следующих репетициях поразобрались немножко, то прежде всего вошли во вкус мастерской инструментовки, оценили ее по достоинству, и тогда играли с большим интересом. „Вы знаете, у нас в Германии ведь туговато, не вдруг понимают музыку. Вот поэтому-то и необхо[димо] давать такие вещи, как „Антар" de M-r Rimsky и в возможно хорошем исполнении...» (727, 3, *170*).

[46] О Римском-Корсакове Лист с большой похвалой отзывается еще в письмах к В. Ленцу (156а, II, *176*), В. Бесселю (ibid., *195—196, 239—240, 263—264*), Л. Шестаковой (ibid., *284—285*), Л. Мерси д'Аржанто (ibid., *371, 375*), М. Тардье (ibid., *378*) и др.

[47] «По всем приемам, — писал сам Римский-Корсаков в своей „Летописи", — концерт выходил сколком с концертов Листа» (759, *215*). Однако листовское влияние здесь проявилось преимущественно в фактуре и выборе пианистических средств. Основные образы концерта, его мелодический и гармонический стиль вполне самобытны. Об отношении Римского-Корсакова к отдельным произведениям Листа, а также об известном влиянии на него этих произведений см. в "Летописи моей музыкальной жизни" (там же, *67—68, 77, 198*).

[48] Воспоминания А. П. Бородина "Лист у себя дома в Веймаре" написаны в феврале 1883 г. и в том же году напечатаны в журнале "Искусство" (555). В этих воспоминаниях Бородин использовал свои письма к жене от 1877 г. (727, 4), а также свою статью "Мои воспоминания о Листе", оставшуюся не опубликованной при его жизни и изданную только в 1949 г. в виде приложения к переписке Бородина 1878 г. (там же, III). Воспоминания "Лист у себя дома в Веймаре" были полностью перепечатаны в книге "Александр Порфирьевич Бородин. Его жизнь, переписка и музыкальные статьи. 1834—1887" (554), а также в "Письмах А. П. Бородина" (727, 4); с некоторыми сокращениями они приведены в книге: Бородин А. П. Воспоминания о Ф. Листе (Ред. В. А. Киселев, см. 1553). "Мои воспоминания о Листе" были перепечатаны полностью в кн.: Бородин А. П. Воспоминания о Ф. Листе (М., 1953). Кроме указанных писем и воспоминаний Бородина о Листе, см. также: 1) письма Бородина к жене от 1881 г., 2) рукопись от 18/30 июня — 12 июля н. ст. 1881 г., которая опубликована впервые в виде приложения к переписке 1881 г. в "Письмах А. П. Бородина" (727, 3).

[49] См., например, отзывы Бородина на исполнение в концертах Русского музыкального общества произведений Листа — двух "эпизодов" из "Фауста" Ленау (727, 4, *279—281*), — свидетельствующие о глубоком понимании Бородиным музыки Листа.

[50] Кюи сообщает в своих заметках-воспоминаниях, что в Первой симфонии Бородина Лист "удивлялся оригинальным ритмическим эффектам, мастерскому перекрещиванию тем и совершенно новым гармоническим ходам (ход басов в скерцо он мне сыграл наизусть)". "Это высокое мнение Листа о таланте г. Бородина, — продолжает Кюи, — мне было особенно приятно, так как в Петербурге он особенно усердно игнорируется власть... имеющими..."

[51] В дальнейшем все цитаты из воспоминаний Бородина приводятся по этим источникам.

[52] В своих "Воспоминаниях", подготовленных к печати, Бородин опустил некоторые интересные детали этого разговора, касавшегося произведений композиторов новой русской школы, и в частности Первой симфонии Бородина. Однако в письме к жене он не утаил ничего из восторженных отзывов Листа о Первой симфонии. Так, на замечание смущенного Бородина, что он, собственно, "воскресный музыкант" (ибо только по воскресеньям занимается музыкой), Лист остроумно возразил: "Но ведь воскресенье — это все-таки торжественный день. А вы имеете полное право торжествовать". Для Листа также было совершенной неожиданностью то, что Бородин — профессор химии. Узнав об этом, Лист поразился: "Как, когда и где же вы успели выработать себе такую громадную технику? Где вы учились? Не в Германии же?" А когда Бородин ему ответил, что ни в какой консерватории он никогда не учился, Лист рассмеялся: "Это ваше счастье, мой дорогой. Работайте, работайте всегда, работайте даже если бы ваши вещи не игрались, не издавались, не встречали сочувствия; верьте мне, они пробьют себе почетную дорогу. У вас огромный и оригинальный талант. Не слушайте никого, работайте так, как вам свойственно".

[53] Бородин, комментируя эти слова Листа, пишет: "Да ведь жизнь-то эта в тебе сидит, милый ты человек! — хотелось мне сказать ему. Он в эту минуту был очень хорош..."

В другом месте Бородин, подчеркивая простоту и отзывчивость Листа, говорит: "А Лист — это совсем Балакирев! Что это за душевный человек!" (см. 727, 3, *161*).

[54] "От души жалею на этот раз, — добавляет Бородин в скобках, — что поводом к беседе с ним служила именно моя вещь; это лишает меня возможности привести здесь его подлинные, характерные и пластические выражения".

С. А. Дианин, впервые опубликовавший "Мои воспоминания о Листе" в "Письмах А. П. Бородина" (727,.3, *13—39*), сообщает в примечаниях (там же, *281*), что в рукопись Бородина, предназначенную для печати и по неизвестной причине так и не опубликованную при жизни автора, был вложен листок, где записаны мнения Листа о Второй симфонии Бородина и его романсах. И далее он приводит часть этой записи Бородина, относящуюся ко Второй симфонии:

"2-я симфония

Laisser le [sic] tel qu'il est; la construct[ion] est tousta fait [sic] logique[.]

Andante Листу нравится; он находит его вполне логичным по построению. Перемены ритма, по его мне[нию], совсем естественны ne son pas forcès tout t'afait [sic] logiques. Нравится начало *andante* как сделано и то, что окончание взято из начала, trés ingenieux, trés poètique. На тремоло ферма [ты] скрипок нужно бы дольше останавливаться.. В finale в середине *molto meno mosso*. Басня Лафонтена об осле.

Можно было бы пожелать *amoroso* для 2-й темы I части, но против формы Лист ровно ничего не имеет: tout est parfaitemen[t] logique.

Зарембскому нравится больше 2-я симф., чем первая; *Andante* 2-й больше, чем 1-й".

[55] Эта вариация Листа была опубликована в виде автографа при втором издании "Парафраз" у Бесселя.

Как высоко ценил "Парафразы" Лист, видно хотя бы из письма его к Л. Мерси д'Аржанто от 20 января 1875 г. «Музыкальный издатель в Гамбурге Ратер... — писал он после пространного сообщения об успехе произведений русских композиторов, — пришлет Вам, в знак моего уважения, три моих русских переложения: „Полонез" Чайковского, „Тарантеллу" Даргомыжского с непрерывно повторяющимся басом *la-la* и „Романс" Михаила Виельгорского. Добавлю сюда еще „Черкесский марш" Глинки и, конечно, изумительный калейдоскоп вариаций и парафраз на одну и ту же тему:

Это одна из наиболее серьезных и увлекательнейших вещей, которую я только знаю. Она является для нас прежде всего практическим руководством музыкальных знаний. Трактаты по гармонии и композиции собраны и заключены на каких-нибудь тридцати страницах, которые учат многому, далеко выходящему за пределы обычного преподавания» (156а, II, *376*).

Примерно такое же мнение о "Парафразах" высказал он письменно и их авторам: «Уважаемые Господа! — писал он 15 июня 1879 г. Бородину, Кюи, Лядову и Римскому-Корсакову. — В форме шутки Вы создали произведение с серьезным значением. Ваши „Парафразы" восхищают меня: ничего нет остроумнее Ваших двадцати четырех вариаций и четырнадцати маленьких пьесок...

Вот, наконец, превосходное сжатое руководство науки музыкальной гармонии, контрапункта, ритмов, фугированного стиля и того, что по-немецки называется „Formenlehre" (учение о форме). Я охотно предложу профессорам композиции всех консерваторий Европы и Америки взять Ваши „Парафразы" за практическое руководство при их преподавании. Прямо с первой же страницы вариации № 2 и 3 — истинные жемчужины, так же точно и другие номера один за другим до „комической фуги" и „шествия", которое великолепно увенчивает все сочинение.

Благодарю Вас, господа, за это угощение, и когда один из Вас напечатает какое-нибудь новое сочинение, я прошу его сообщить мне. Самое живое, высокое и симпатическое уважение с моей стороны уже много лет принадлежит Вам...» (ibid., *285—286*).

Со времен Стасова принято было считать, что это письмо Листа является лишь откликом на полученные Листом ноты "Парафраз". Однако вместе с нотами авторы "Парафраз" отправили Листу (17/29 мая 1879 г.) и небольшое коллективное письмо, написанное, кстати, на французском языке рукою самого Стасова. Вот полный текст этого письма: "Милостивый государь, мы направляем Вам прилагаемое при сем маленькое музыкальное произведение, которое

мы сочинили коллективно. Зная живой интерес, который Вы проявляете к сочинениям русской музыкальной школы, мы надеемся, что Вы, может быть, не откажете в таком же интересе нашему небольшому произведению несколько шутливого характера. Соблаговолите принять, дорогой и высокочтимый маэстро, выражение нашего искреннего и глубокого уважения. Александр Бородин, Цезарь Кюи, Николай Римский-Корсаков, Анатолий Лядов".

Письмо это хранится ныне в отделе рукописей Института русской литературы Академии наук в Санкт-Петербурге; было опубликовано А. Сохором (741). Оно не вошло в трехтомное собрание писем выдающихся современников Листа, опубликованное Ла Марой (78), так как, по-видимому, осталось ей не известным.

[56] Кюи кроме фортепианной сюиты посвятил Листу свою книгу "La Musique en Russie" ["Музыка в России"], изданную в Париже в 1880 г. на французском языке.

[57] Переписка Листа с Ант. Рубинштейном была опубликована в "Русской музыкальной газете" (см. 717). В первый раз Рубинштейн провел у Листа в Веймаре несколько месяцев (в 1854 г.). Он жил там в Альтенбурге, то есть в доме Листа, и пользовался полной благосклонностью хозяина. Он присутствовал на воскресных закрытых концертах, которые Лист давал в своем доме, и на занятиях Листа с учениками. С некоторыми из них, например с Д. Прукнером, Г. Бронзартом, П. Корнелиусом, М. Сабининой, Г. Бюловом, он встречался неоднократно; познакомился он также с поэтом Г. Гофманом фон Фаллерслебеном, художником М. Швиндом, актером Э. Генастом и его дочерью певицей Эмилией Генаст (которая, кстати, была первой исполнительницей "Персидских песен" Рубинштейна), а также с часто приезжавшими в Веймар музыкальными критиками — друзьями Листа — Р. Полем и Ф. Бренделем. Естественно, что ему пришлось принимать близкое участие в жизни листовского окружения: музицировать с Листом и навещавшими Веймар музыкантами, выступать у Листа со своими произведениями и импровизациями, играть в домах учеников и друзей Листа. По заказу Листа Рубинштейн написал "Торжественную увертюру", исполненную в Веймарском театре под управлением Листа; часто бывал Рубинштейн в театре и на репетициях и на спектаклях, шедших под управлением Листа.

Надо сказать, что Лист в ту пору проявил к Рубинштейну исключительное внимание и не раз восторженно отзывался о его деятельности. Сошлемся хотя бы на письма Листа к Г. Бюлову, К. Клиндворту, Ф. Бренделю, а также на письма к Каролине Витгенштейн. Так, например, вскоре после приезда Рубинштейна в Веймар Лист писал Бюлову: «Знаете ли Вы Рубинштейна? Это образцовый труженик и из ряда вон выходящая артистическая индивидуальность. В течение 6 лет, проведенных в Петербурге, он написал несколько русских опер, полдюжины симфоний, столько же концертов для фортепиано, трио, сонат, легких пьес и т. д. и т. д. Уже неделя, как я водворил его в Альтенбурге, и хотя он высказывает систематическое предубеждение против „музыки будущего", я дорожу им как талантом и как характером. Ему 25 лет, он обладает истинным пианистическим дарованием (которым он пренебрег в по-следние годы). Было бы несправедливо мерить его общей меркой» (82, *89*). А в письме к Клиндворту, написанном некоторое время спустя, Лист решительно подтверждал свое мнение о Рубинштейне: "Это... пожалуй, наиболее значительный подлинный музыкант, фортепианный исполнитель и композитор... из тех, кого я встречал среди молодых... Он обладает огромным материалом и исключительным умением его использовать. Он притащил с собой приблизительно 40 или 50 рукописей... которые я с большим интересом просматривал в течение 4-х недель, проведенных им здесь в Альтенбурге" (156, I, *160—161*).

Известно, что летом 1854 г. Лист и Рубинштейн совершили совместную поездку по Голландии и Бельгии. Они были на хоровых концертах в Галле, затем — в Роттердаме (на юбилейных празднествах Нидерландского музыкального общества), где слушали ораторию Генделя "Израиль в Египте" и ораторию Гайдна "Времена года", а также 9-ю симфонию Бетховена. На обратном пути они посетили Брюссель, где музицировали в кругу бельгийских музыкантов (Лист сыграл один из своих этюдов и "Большой концерт-соло" и, совместно с Рубинштейном, 9-ю симфонию Бетховена; см. 158, IV, *206*) и осматривали картинные галереи. После этой поездки и кратковременного отдыха Рубинштейн снова гостил у Листа в Веймаре (почти всю осень) и лишь ненадолго отлучался в другие города Германии; в это время на сцене Веймарского театра под управлением Листа шли "Сибирские охотники". Провел у Листа (в Веймаре) Рубинштейн и начало 1855 г. Однако вследствие антипатии к музыке Берлиоза (который посетил Веймар по приглашению Листа в феврале 1855 г.) неожиданно, без объяснения причин, уехал в Берлин. Этот инцидент нашел отражение в переписке Листа и Антона Рубинштейна (см., например, 156, I, *191—192*), которая не прекратилась, а, наоборот, усилилась. В октябре 1855 г. Рубинштейн опять посетил Веймар и присутствовал на праздновании дня рождения Листа. В последующие годы Рубинштейн также бывал у Листа в Веймаре и в других местах, но уже не столь часто и продолжительно. Более подробно см. в книге Л. Баренбойма (541, 1, *166—180* и др.).

[58] "Странно, — говорит в своем курсе Рубинштейн, — что нигде Лист не пустил таких глубоких корней, как в России, и это я считаю бедственным" (764, *75*).

[59] Отзыв Листа о Второй симфонии Чайковского см. там же, с. 192.

[60] В Доме-музее Чайковского в Клину имеется только одно краткое письмо Листа к Чайковскому, по поводу посылаемого ему портрета. Возможно, что это и есть то самое "маленькое письмецо", о котором сообщает Чайковский Юргенсону.

[61] О хоре океанид из "Прометея" Чайковский пишет, что это "одна из лучших страниц Листа", о "Пляске смерти", что "здесь он сумел совокупить все богатство своей оркестровой и гармонической техники, чтобы вызвать в слушателях представление тех фантастических ужасов, какими полна средневековая пляска смерти, как назвал свою фантазию Лист", и др. Г. А. Ларош сообщает в своих воспоминаниях о Чайковском, что последний в консерваторские годы очень любил симфоническую поэму Листа "Орфей", а позднее полюбил "Фауст-симфонию" (664, II-1, *51*).

[62] Встречаются неодобрительные отзывы о сочинениях Листа и в статьях Чайковского. Сошлемся, например, на высказывание Чайковского о концерте *Es-dur*, который он характеризует как "блестящий, хотя довольно пустой по содержанию" (844, *183*) или на суждение о "Данте-симфонии", о которой он говорит: "...не из лучших произведений знаменитого пианиста-композитора" (там же, *255*).

[63] В переписке с Н. Ф. фон-Мекк содержится и отзыв Чайковского по поводу литературных сочинений Листа (книга о Шопене). Остальные суждения о личности и творчестве Листа, идущие по намеченным нами двум линиям, см. в монографии М. Чайковского (843, 1, *175, 490, 491;* 2, *56, 142, 295, 331, 407, 494—495, 499, 516—517;* 3, *78, 546—547*). См. также: Дни и годы П. И. Чайковского. Летопись жизни и творчества (по указателю). Своих произведений Чайковский Листу не посвящал. Известно лишь, что в молодые годы он инструментовал для голоса с оркестром романс (балладу) Листа "Король жил в Фуле когда-то"; эта инструментовка Чайковского до сих пор не издана.

[64] Если бы Чайковский узнал Листа ближе, то, вероятно, он бы разобрался лучше во всех оттенках его суждений и узнал цену его похвалам. Именно это имеет в виду Зилоти, когда пишет в своих воспоминаниях о Листе: «Лист почти никогда не бранился; у него было одно любимое выражение: „хорошо". Но это „хорошо" он иногда произносил с таким оттенком, что ничего обиднее нельзя было сказать. Из-за этой его манеры сложилось очень ошибочное мнение, будто Лист был фальшивый человек, т. е. что он говорил только комплименты. Это могли утверждать лишь люди, которые мимолетно видели его раз в жизни» (621, *14*).

[65] Описание приезда в Веймар и первого посещения Листа (вместе с М. П. Беляевым) содержится в письме Глазунова к Балакиреву от 3 июня 1884 г.: "Ему (т. е. Листу. — *Я. М.*) отделен небольшой домик в придворной оранжерее. Окна с одной стороны выходят на улицу, другой стороной примыкает он к соседнему дому (домик Листа самый последний в этой улице, затем начинается парк). Остальные две стороны выходят одна в оранжерею, другая в парк. Вход к нему через калитку с улицы и через оранжерею. Когда мы подошли к его домику и взошли через калитку в оранжерею, то из растворенных окон слышались звуки его Waldesrauschen. Кто-то играл, и притом довольно скверно. На крыльце нас встретила его кухарка Pauline, очень расторопная, и сказала, что у Листа столько народу, что стульев не хватает и что если мы хотим видеть его самого, то лучше нам прийти через час. Мы немного погуляли и пришли к назначенному часу. В это время от Листа уходили. Мы поднялись по лестнице во второй этаж и обратились к его слуге, который, как оказалось, действительно понимает по-русски. Он попросил у нас карточки. У нас оказались только русские. Слуга сказал, что карточки предъявляются для порядку только. Затем мы вошли сначала в первую комнату и на пороге кабинета его (соседней комнаты) он показался, спросил наши фамилии и когда услыхал мою, то очень любезно протянул мне руку, сказал, что играл мой квартет, и тотчас потом заговорил с сочувствием о нашей группе музыкантов, упомянул Вас, Николая Андреевича, Бородина, Кюи и меня тоже. Я попросил его позволить мне прийти к нему в другой раз и распростился. Он обещал даже послать за мной в случае нужды и записал мой адрес" (цит. по: 546, I-1, *74—75*; ср. 598, *52—53*).

[66] См. письмо Ляпунова к Балакиреву от 31 декабря 1899 г., хранящееся в архиве С. М. Ляпунова (ГПБ им. М. Е. Салтыкова-Щедрина). Цит. это письмо, как и другие письма из архива, по книге М. Шифмана (737).

[67] "Начал я работать над *e-moll*'ным этюдом, — сообщает Ляпунов Балакиреву в письме от 24 июля 1904 г., — но до сих пор результаты мало меня удовлетворяют. Так как этот этюд должен представлять в некотором роде характеристику Листа, то я хочу, чтобы первая тема имела венгерский характер. Если бы мне это удалось, этюд этот явился бы с совершенно новым характером в ряду прочих и внес бы значительное разнообразие" (там же). Работа над этюдом

была крайне напряженная; обычная у Ляпунова повышенная требовательность к себе возрастала ввиду значительности поставленной задачи. Лишь по истечении нескольких месяцев упорного труда, 29 января 1905 г., Ляпунов мог с удовлетворением написать Балакиреву: "Я был занят окончанием 12-го этюда, который наконец вчера окончил... По крайней мере характеристика Листа мне здесь удалась, что составляло мою задачу" (там же).

[68] Характерно, что личные отношения, симпатии и антипатии не играли в этой высокой оценке Листа сколько-нибудь существенной роли. Так, например, Огарев, не любивший Листа как человека, неизменно отзывался об искусстве его с восторгом. "Он репетировал Гуммелев Септет, — пишет Огарев из Берлина своей жене. — Чудесно! Я был в восторге. Черт знает, как в этом человеке гениальное перемешано с пошлою аффектацией..." Или: "Он играл фугу Баха превосходно".

[69] См., например, письмо Ю. Ф. Самарина к К. С. Аксакову (749, 2, *309*).

[70] Приводим стихотворение Е. П. Ростопчиной "После концерта" (761, *3—4*):

Ему шлют лавры и цветы...
Его возносят, прославляют...
В чаду восторга, красоты
Сердца к ногам его бросают...
Вокруг него почет, привет
И львиный говор искушенья...
При н е м наш хладный, чинный свет,
Растая, понял увлеченье...
Меж дилетантов только я
Смирна, безмолвна, недвижима:
Нет выражений у меня
Для бездны чувств невыразимой!
Без слов, без гласа, без похвал
Я слушаю, благоговею...

Слеза дрожит в моих глазах, —
Слеза дороже роз мгновенных!
В ней больше правды, чем в речах,
В рукоплесканьях исступленных!
Уедет он... чрез день, другой
О н е м забудет город шумный...
Но песнь его слилась с душой
Многотревожной, многодумной!

Или стихотворение П. А. Вяземского "Листу" (550):

Когда в груди твоей созвучий
Забьет таинственный родник
И на чело твое из тучи
Снисходит огненный язык;
Когда, исполнясь вдохновенья,
Поэт и выспренный посол!
Теснишь души своей виденья
Ты в гармонический глагол:
Молниеносными перстами
Ты отвергаешь новый мир
И громозвучными волнами
Кипит как море твой клавир,
И в этих звуках скоротечных,
На землю брошенных тобой,
Души бессмертной, таинств вечных
Есть отголосок неземной.

В последние годы, впрочем, Вяземский несколько охладел к Листу, особенно критически относясь к его литературно-публицистической деятельности.

[71] См., например, в книге Н. Барсукова "Жизнь и труды М. П. Погодина" (542, 7, *275*), а также в "Былом и думах" А. И. Герцена (592, 1, *218—219*).

[72] См., например, характерную запись в "Воспоминаниях" С. Я. Елпатьевского, относящуюся к одной из шестидесятниц: "...Ее любимцами были Бетховен и Лист. И должно быть, великий Бетховен и бурный Лист напоминают ей о том большом и бурном, что было в шестидесятых годах..." (618, *53*).

[73] Здесь Лист пишет о поэме А. С. Пушкина "Цыганы".

К. Витгенштейн, несомненно, расширила познания Листа и в области славянской, в частности польской, литературы. Через нее, например, Лист познакомился более широко с творчеством Мицкевича, которого он высоко чтил и называл "северным Данте" (помимо поэм "Дзяды", "Гражина", "Конрад Валленрод", Лист хорошо знал многие баллады, сонеты, стихотворения Мицкевича).

[74] "Да хранит Вас Господь, дорогой господин Лист, — пишет в заключение письма Толстой, — от всей души обнимаю Вас. Напомните обо мне княгине Витгенштейн. Всецело Ваш *Алексей Толстой*".

[75] Задержка с переводом текста баллады (более чем на год) произошла потому, что Толстого вначале не удовлетворил перевод Павловой: "Я сперва было отослал ей его обратно, — пишет он в том же письме К. Витгенштейн, — в припадке кокетства, так как я его нашел довольно хорошим, т. е. довольно достойным ее. С моей стороны это было Hochmut [высокомерие], так как перевод недурен, и иные строфы, первые, переведены великолепно; но я так привык видеть одни шедевры из-под ее пера, что я к ней придрался... и просил более точного перевода, который она не сделала, и теперь я буду у нее с повинной головой просить обратно перевод, как он есть, и Вам его доставлю, как только получу" (там же). 26 февраля 1875 г. Толстой обратился с "повинной" к Павловой: «Теперь — о самом существенном и неотложном. В течение этого горестного периода моей жизни (Толстой тяжело болел. — *Я. М.*) я несколько раз получал письма от Листа, который просит у меня Ваш перевод моего „Слепого", чтобы написать музыку на его слова. Я не могу себе простить, что отослал его Вам обратно, и чем больше я о нем думаю, тем более убеждаюсь, что мои придирки в немецком языке были не что иное, как плод моей болезни. То, что я могу припомнить из Вашего перевода, — замечательно... Я приношу Вам свое покаяние, признаю себя не только несправедливым, но и сварливым. После того как мне попался другой немецкий перевод этой маленькой поэмы, я особенно оценил Ваш перевод. Так как Листу не терпелось получить стихотворение, он дал его перевести некоему лицу, имени которого я не хочу называть, и когда мне прислали перевод, я чуть было не лишился чувств и воскликнул: v e t o [запрещаю]... Пришлите мне, умоляю Вас, Ваш *прекрасный, отличный* перевод, все равно в каком виде, я его разберу и перепишу. Если бы Вы этого не сделали, это было бы преступлением против искусства» (823, 4, *439—440*).

[76] В этом письме Толстой сообщает К. Витгенштейн, что он наконец-то выслал ей перевод баллады, но, к сожалению, в черновом виде: "Третьего дня я решился разрезать Гордиев узел и послать Вам рукопись карандашом — г-жи Павловой; я должен был бы это сделать давно, но тут, как и в других случаях, я некстати заупрямился, т. е. я хотел сам переписать, но это оказалось мне не по силам. У меня бывало по нескольку невыносимых припадков удушья ежедневно, и я себе сказал, что это было бы слишком сильным наказанием и что Вы, пожалуй, увидите неохоту там, где было желание доставить Вам что-нибудь разборчивое. Действительно рукопись г-жи Павловой не может быть послана Листу в таком виде; надеюсь, что Вы найдете в Риме какого-нибудь хорошего немца, который возьмется сделать приличную копию" (там же, *446—447*). Чувствуя себя виноватым перед Листом за столь длительную задержку перевода баллады и всеми силами стремясь к творческой близости с ним, Толстой, через К. Витгенштейн, послал Листу имевшийся у него в хорошем виде перевод другой своей баллады ("Алеша Попович"), "которая, — как он писал, — тоже может интересовать Листа и которую, может быть, он положит на музыку" (там же, *445*). К. Витгенштейн сразу же ответила Толстому, что баллада хотя и интересна, но не подходит для Листа "из-за быстрого изменения и разнообразия сюжета", а затем, уже после получения от Толстого перевода "Слепого" (успокаивая Толстого, решившего, что его "другая баллада" и в самом деле "слишком разбита на кусочки"), еще раз подчеркнула, что "другая баллада" тоже "хороша", "нисколько не отрывиста в стихах", но просто "не подходит к характеру музыки Листа" (см. 743, *169—170, 173—174*). О том, как высоко ценил Ал. Толстой художественное сотрудничество с Листом, свидетельствует также следующее письмо его к самому Листу: "Мой дражайший г-н Лист! Ваше вчерашнее предложение слишком прекрасно и слишком лестно, чтобы я не ухватился за него на лету! Итак, вот два маленькие стихотворения А и В, которые, может быть, послужат глиной для Микельанджело, или два камешка, которые сделаются драгоценными, когда Бенвенуто удостоит отделать их" (78, III, *73*).

[77] К Софье Андреевне Толстой (урожд. Бахметевой) Лист всегда относился с особенной теплотой и сердечностью. Еще в мае 1866 г. он писал К. Витгенштейн из Парижа: "Я очень рад, что мадам Толстая произвела на Вас хорошее впечатление. Эта супружеская пара — действительно крайне редкое исключение..." (158, VI, *118*). А в июле того же года он посвятил Толстой свой романс *As-dur* для голоса с фортепиано, причем русские слова романса (стихотворение Ал. К. Толстого "Не брани меня, мой друг") были вписаны в автограф карандашом рукой самой Толстой. В конце автографа значится надпись (на французском языке): "Мадам графине Софии Толстой. Ф. Лист. Рим, 3 июля 66" (см. 876).

[78] Ф. Шнапп, посвятивший истории "Забытого романса" специальную статью (406), сообщает о нем ряд неточных сведений, которые в силу авторитета Шнаппа были приняты другими исследователями без достаточной проверки и привели к досадным заблуждениям. Так, например, Шнапп относит сочинение романса на слова Каролины Павловой к началу 1848 г. На самом же деле этот романс был сочинен Листом в 1843 г. во время пребывания Листа в Москве и оставлен им (в рукописи) у Павловых для издания. В одном из неопубликованных писем Н. Ф. Павлова (от 3 апреля 1844 г.) к брату известного русского поэта Дмитрия Веневитинова Алексею Владимировичу Веневитинову содержится упоминание об отсылке Павловым "музыки" романса Листа графу Мих. Ю. Виельгорскому: "Любезнейший друг Алексей Владимирович, сделай одолжение, прилагаемую посылку — музыку Листа на слова жены моей — отдай от нас графу Михаилу Юрьевичу" (сообщено литературоведом Б. В. Смиренским).

Это подтверждается, во-первых, пометкой цензора на печатных нотах романса ("Печат. позв. Цен. Н. Крылов, марта 17, 1844"), во-вторых, самим фактом издания романса в Москве весной 1844 г. у издателя К. Гротриана под названием "Женские слезы" ("Les pleurs des femmes"). Вот полный текст титульного листа романса: "Les pleurs des femmes". Romance. Parole de Madame Caroline Pavloff! Musique de Fr. Liszt dediée a Madame Caroline Pavloff. Propriété de l'Editeur. Moscou chez C. Grotrian au pont des marechaux maison Gagarine ci devant Dolgorucki ["Женские слезы". Романс. Слова госпожи Каролины Павловой. Музыка Ф. Листа, посвященная госпоже Каролине Павловой. Собственность издателя. Москва у К. Гротриана...]. Далее, Шнапп, зная о романсе на слова Каролины Павловой лишь по рукописной копии (написанной, как говорит сам Шнапп, "женским почерком на нарядной нотной бумаге — четыре страницы in octavo поперек — в духе альбомов того времени") нигде не сообщает нам об издании этого романса и тем самым относит его к числу неизданных сочинений Листа (что, как мы видели выше, не соответствует действительности). Не считает Шнапп опубликованными и сами стихи Каролины Павловой; а между тем они полностью напечатаны на последней странице изданного Гротрианом в 1844 году романса (автограф стихотворения на французском языке, помеченный датой 22 мая 1840 г., см. 879). Затем Шнапп относит к неизданным сочинениям Листа и фортепианное переложение романса, сделанное для Жозефины Кощельской в июле 1848 г. Он сообщает, между прочим, следующее: «Музыкальное сочинение, написанное Листом в его юношеские годы, то есть первоначальный вариант „Забытого романса", оставалось ненапечатанным и неизвестным... Но в конце 1920-х гг., приводя в порядок и каталогизируя музыкальную коллекцию Ферруччо Бузони в Берлине, я нашел рукописный экземпляр ми-минорной фортепианной пьесы Листа, названной „Романс", с пометкой в конце „Веймар 8 июля 48" и „написано для г-жи Жозефины Кощельской". К моему удивлению, это оказалось ранним вариантом „Забытого романса". Я немедленно сообщил о моем открытии тогдашнему куратору Музея Листа в Веймаре Петеру Раабе, который в то время работал над большой биографией Листа (изданной в 1931 г.). Он включил это сочинение в свой каталог, указав, что это „листок, взятый из альбома", посланный Симоном шестидесятидевятилетнему Листу». Раабе действительно поверил Шнаппу и в своем списке сочинений Листа, обнародованном в 1931 г., указал, что фортепианная версия романса осталась неизданной. А между тем еще в 1909 г. она была издана Р. Строблем у Гофмейстера (в Лейпциге) и Венде (в Варшаве). Непонятно, как эта публикация осталась не известной и Шнаппу и Раабе, жившим в Германии и имевшим достаточно надежные связи с немецкими издательскими фирмами. Наконец, Шнапп не смог точно установить, "кто такая была г-жа Жозефина Кощельская". А ведь она является довольно известной польской мемуаристкой, и ее родственные связи (она была родной сестрой Марии Водзиньской) приближают ее к определенным кругам польского общества, в частности к кругам, связанным с Шопеном.

В заключении своей статьи Шнапп кратко, но содержательно анализирует "Забытый романс" Листа и сообщает ряд интересных соображений о творчестве позднего Листа и об отношении к этому творчеству Бузони и Бюлова. «Всякому, — пишет, например, Шнапп, — кто подобно Бузони имеет склонность ко „второй наивной простоте", находящей свое выражение в сочинениях позднего Листа и являющейся „плодом опыта", „Забытый романс" сразу понравится. Бузони всегда обращал внимание своих учеников на „позднего Листа"; он называл его

„пророком" и сам публично исполнял такие сочинения, как 19-ю венгерскую рапсодию, „La lugubre gondola", „Забытые вальсы" и сборник „Рождественская елка"... С другой стороны, Ганс фон Бюлов, после своей "чрезвычайно быстрой перемены тестей" и своей привязанности к Брамсу, нашел только слова презрения для сочинений своего учителя; но будучи благородным, говорил их только своим ближайшим ученикам».

Нам представляется оценка Бузони куда более проницательной, чем оценка Бюлова. При всех отдельных несовершенствах формы и изложения сочинения позднего Листа являют нам такое огромное количество новых выразительных средств — интонационных, гармонических, фактурных, — что невольно склоняешься перед силой художника, столь далеко "метнувшего свое копье в будущее".

[79] Некоторые интересные подробности о взаимоотношениях Листа и Тургенева содержатся в письмах Тургенева к П. Виардо (465, ср. 829).

[80] После премьеры "Последней колдуньи" Тургенев отправил П. Анненкову специальную рецензию, которая была опубликована в "С.-Петербургских ведомостях" 23 апреля ст. ст. (№ 110) под названием "Первое представление оперы г-жи Виардо в Веймаре" (828).

[81] Тургенев пишет, между прочим, о блестящем matinée, устроенном в Веймаре П. Виардо в апреле 1870 г. (разумеется, с участием Листа), наподобие тех музыкальных matinées, которые она устраивала на протяжении ряда лет по воскресеньям в Баден-Бадене и на которых, кстати, часто присутствовали и Лист и Тургенев.

[82] Памятник М. А. Оболенской изображает девушку с распущенными волосами в костюме христианки первых веков, сидящую у ступеней склепа. Поэт Голенищев-Кутузов посвятил этому памятнику стихотворение "У могилы девушки" (602, 1, *150*).

[83] Речь идет о статье "Венгерец и венгерка о Листе".

[84] Здесь содержится ряд интересных сведений об отношении Листа к Антокольскому, а также к В. Верещагину.

[85] См. неизданное письмо скульптора Н. А. Рамазанова П. А. Смирнову из Рима от 14 июня 1845 г. (906). В этом письме Н. А. Рамазанов, описывая свои впечатления от посещения Мюнхена, между прочим сообщает: "Как-то раз после обеда нам с Климченкой стало ужасно грустно; мы спросили бутылку шампанского. В это самое время явился на другом конце зала Лист, давший здесь свой последний концерт; около [н]его обедали в большой толпе его поклонники. Наполнив бокал шампанским, я написал на своей визитной карточке: l'usage de Petersbourg, прикрыл ею бокал и отправил на подносе с прислужником к Листу. Последний немедленно вскочил со своего места, приветствовал меня, расспрашивал о Брюллове, называя его гением живописи. Расспрашивал, чем он занят в настоящее время. Я назвал *Осаду Пскова*. Я также быстро отпустил ему несколько фраз в удивление его искусству и сожалел, что мало его слышал. А сколько раз, — спросил он. — Пять раз. — Ну, этого довольно, — заметил он. Узнавши, что я еду через Флоренцию в Рим, он просил поклониться скульптору Бартолини и мадам Солнцевой, в которую, как я после узнал, он влюблен. Недаром он просил отыскать ее и даже сделать с нее медальон, даже переслать ему в Кёл[ь]н, — что я обещал, если будет возможно. — Во Флоренции Вы должны остаться дольше, чем в других городах, поживите в Неаполе... Я не люблю севера, — заметил он. — А Вас, напротив того, так там любили, — ответил я. Потом несколько фраз еще, которые мы перебросили друг другу, мы расстались и простились, — и он просил также, если я буду писать к Брюллову, то чтобы от него ему поклониться".

Далее Н. А. Рамазанов пишет о своем посещении мастерской известного баварского скульптора Шванталера, где он снова встретился с Листом. Интересны отдельные факты, свидетельствующие еще раз о живом интересе Листа к скульптуре.

[86] Письмо от 26 января 1883 г. из Будапешта. За жизненность и реализм Лист ценил также картины русского художника-передвижника Ефима Волкова; он считал Волкова "большим знатоком акварельного жанра" (ibid., *194*). К сожалению, Листу, по-видимому, так и не удалось познакомиться с произведениями Репина, о котором он не мог не знать от русских друзей, а также от своей ученицы Софии Ментер. Репин еще в 1882 г. задумал писать портрет Листа и тогда же сделал карандашный и пастельный эскизы. В 1886 г. портрет был закончен. Узнав о концерте, который давали кучкисты 22 ноября 1886 г. в память великого венгерского композитора, Репин написал еще один портрет и сам предложил поместить его перед эстрадой во время концерта. На портрете Лист изображен в сутане, облокотившимся на рояль, с длинными седыми волосами, с книгой в руках, задумчиво глядящим вдаль; на заднем плане можно различить силуэты, символизирующие "Пляску смерти", — это произведение Листа Репин особенно любил (оно было включено и в программу концерта). Стасов находил портрет Репина одним из крупнейших созданий русского живописца и называл его первым портретом Листа во всей Европе. Ныне этот портрет находится в фойе Большого зала Московской государственной консерватории им. П. И. Чайковского.

[1] "Робким аккомпанементом, — продолжает Лист, — плохим распределением вокальных партий, тощими аккордами было совершено скорее надругательство над идеями Моцарта или Бетховена, нежели осуществлено их переложение". И далее добавляет: "...имевшие до сих пор место переложения было бы гораздо лучше назвать разложениями" (игра слов: arrangements — derrangements. — *Я. М.)*.

[2] "Мы особенно обязаны и должны быть благодарны Листу, — говорит Сен-Санс, — за самое полное в пределах возможностей рояля введение оркестровых звучаний" (391, *24.* и д.).

[3] Известно, что Шуман никогда не принадлежал к числу искренних почитателей Листа. До конца дней своих он так и не понял существа его гения. Пианизм Листа, несмотря на весь свой чарующий блеск, был чужд ему. "Как же он необыкновенно играет, — пишет он своей невесте о Листе, — и смело, и бешено, и все же нежно и ароматно, — этого я никогда не слыхал. Но, Клара, этот мир больше не мой мир. Искусство, как ты его практикуешь и как я часто практикую его за роялем при сочинении, ту прекрасную уютность (diese schöne Gemütlichkeit) я все же не отдал бы за все его великолепие; и при этом у него еще имеется нечто мишурное (und auch etwas Flitterwesen ist dabei)" (419, *310*). Нет никаких сомнений в том, что Шуман проводил резкую грань между своими пианистическими идеалами и пианизмом Листа. Немецкому романтику был ближе иллюзорный мир "Давидсбюндлеров", чем грандиозность, великолепие, широта жеста Листа. Та позиция, которую Шуман занял при разборе двух редакций (первой и второй) больших этюдов Листа, отнюдь не случайна: она полностью основывается на общем, в сущности, отрицательном отношении его к пианистическим нововведениям Листа. Сравнивая эти две редакции, Шуман находит менее ценной вторую: "...мы весьма часто колеблемся, — пишет он, — не следует ли в большей степени завидовать отроку, чем зрелому мужу..." (418, II, *195*). Примеры, приводимые им в доказательство своих положений, выбраны так, что по ним невозможно составить ясное представление о действительном значении второй редакции этюдов: он берет для сравнения только начальные такты, и как раз такие, которые меньше всего выявляют сущность второй редакции (ibid., *197—200*). Бузони справедливо замечает об этой редакции, что "внешний и внутренний рост дарования Листа выявляется не из начальных тактов, а главным образом из совершенно изменившегося изложения этюдов и из нового духа, который веет из более поздней редакции" (92, *116*). Блестящая величественная техника Листа представлялась Шуману всего лишь "проявлением распущенных виртуозных приемов и уловок". В творчестве Листа он видел чрезмерное преувеличение, натянутость: пафос и аффектация казались ему чем-то неестественным и чрезмерным, искусство больших и ярких контрастов — "вдохновенной карикатурой". Он дошел даже до того, что всерьез ставил под сомнение величину творческой одаренности Листа. Зная исключительную чуткость шумановской критики, мы можем объяснить подобное суровое отношение к молодому, еще не сформировавшемуся композитору только тем, что Шуман не понял до конца чуждой ему творческой натуры Листа. Это подтверждается и некоторыми интимными признаниями Шумана об обработках Листа. Если в своих критических статьях Шуман, как уже указывалось выше, не раз хвалил транскрипции Листа, то в частных письмах он отзывался о них совсем иначе. Так, в письме к К. Рейнеке из Дрездена от 30 июня 1848 г. (416, *283—284*) Шуман писал: "По существу, как Вы и догадываетесь, я не любитель транскрипций песен, и переложения Листа иной раз для меня — настоящий ужас". Шуман даже отдавал предпочтение (как транскриптору песен) вполне "добропорядочному" Рейнеке: "...в Ваших руках, дорогой Рейнеке, я чувствую себя хорошо, и это оттого, что Вы понимаете меня, как немногие, — Вы только как бы переливаете музыку в другой сосуд и при этом без перца и других приправ à la Лист" (ibid., *284*).

В связи с этим становится понятно отношение к Листу последователей Шумана (группа Брамс — Иоахим — Клара Вик); здесь противоречия двух различных художественных направлений выявляются еще резче. Если Шуман, при всей своей внутренней неприязни к Листу, был все же достаточно объективен, чтобы признать за ним огромное самобытное художественное дарование (см., например, отзывы о переложениях "Фантастической симфонии" Берлиоза и песен Шуберта), то последователи его видели в искусстве Листа только технику и ничего больше. Так, Клара Вик в своей недоброжелательности к Листу доходила подчас до тупой придирчивости и мелочности; она радовалась каждому неуспеху его произведений, открыто причисляла его к разряду "плохих композиторов" и т. п. Она даже пыталась при редактировании сочинений своего мужа перечеркнуть посвящение Листу, сделанное Шуманом в автографе Фантазии *C-dur*. Иоахим считал, что "в каждой ноте Листа можно слышать ложь", что его музыка "недоступна для разумного понимания". Он, который некогда преклонялся перед Листом (см., например, 226, I, *21—24*), пытался резко осудить

"вредную деятельность" новонемецкой школы, возглавляемой Листом ("Я произнес слово Лист, — писал он в письме к Р. Францу, — как ни грустно мне соединять это имя, с которым у меня связано столько дорогих воспоминаний и столько заслуживающих уважения блестящих дел, с публичным протестом против разделяемых им художественных взглядов"; ibid., II, *79—81*). Брамс полагал, что произведения Листа "с каждым годом становятся все ужаснее (immer schrecklicher)", и заявлял, что у него "часто чешутся руки писать что-нибудь против Листа" (см. 119г, *50*).

Отношение Листа к Шуману и его последователям труднее выявить, ибо он всегда менее открыто и резко выражал свои мнения о музыкантах, да и по натуре своей, — натуре неутомимого агитатора-пропагандиста, — был более восприимчив к пониманию чуждых ему направлений в искусстве. Так, его отзывы о Шумане неизменно восторженны: "Шуман — великий поэт и великий музыкант...", "Наш гениальный Шуман..." и т. д. Он был одним из первых музыкантов, кто сумел понять и по достоинству оценить творческую деятельность Шумана, и не только оценить для себя, но и публично заявить об этом (в "Gazette musicale de Paris"). Он всеми силами содействовал исполнению оперных, симфонических, камерных и вокальных сочинений Шумана. Под его эгидой в Веймаре были исполнены: "Сцены из Фауста" (в связи с празднованием столетия со дня рождения Гёте), "Манфред" и "Геновева"; не раз звучали в Веймаре и симфонии Шумана, увертюры, ансамбли, вокальные циклы.

Однако это не мешало ему в годы виртуозной деятельности проявить "некоторую робость" по отношению к сочинениям Шумана и свести исполнение их в своих концертах к минимуму. Было ли это данью капризам публики, предпочитавшей бравурные фантазии поэтическим произведениям, или здесь крылось нечто другое — решить трудно. Во всяком случае, у Листа в его частных высказываниях не раз проскальзывали критические нотки, особенно тогда, когда речь вообще шла о близкой и дорогой Шуману "лейпцигской школе". Можно, например, сослаться на известное "столкновение" Листа с Шуманом, имевшее место вечером 9 июня 1848 г. в Дрездене. Дело обстояло так. Шуман, идя навстречу пожеланиям Листа, пригласил его к себе прослушать новое трио *d-moll*. После исполнения трио Лист сказал, что оно ему нравится больше, нежели квинтет, который он назвал "лейпцигской музыкой". Потом Лист сам сыграл несколько пьес Шумана и, по отзывам присутствовавших на вечере близких Шуману лиц, весьма небрежно. Шуман выжидал только повода, чтобы излить свое негодование, — и когда Лист сделал несколько критических замечаний о Лейпциге и Мендельсоне, Шуман не мог больше сдерживать своих чувств. Он вскочил, схватил своего гостя за плечи и сказал, находясь в сильнейшем возбуждении: "Сударь, кто вы такой, что смеете так говорить о таком мастере, как Мендельсон!" С этими словами он вышел из комнаты. Лист вскоре вежливо распрощался с Кларой Вик, как с хозяйкой дома, причем добавил: "Передайте вашему мужу, что только от одного человека в мире я спокойно принял такие слова, какие он мне бросил" (см. 416, *522—523*).

Через некоторое время после этого инцидента Шуман, сообщая о своей музыке к "Фаусту", писал Листу в письме от 31 мая 1849 г.: «Но, милый друг, не покажется ли Вам эта музыка, быть может, чересчур „лейпцигской"? Или Вы все же признаете, что Лейпциг — своего рода Париж в миниатюре, где также можно кое-что сделать. Серьезно, от Вас — человека, знающего столько моих сочинений, — я ожидал бы чего-нибудь другого, а не такого отзыва гуртом о целой жизни художника. Если Вы рассмотрите мои сочинения более пристально, то Вы должны будете найти в них как раз достаточное разнообразие воззрений, ибо я всегда стремился к тому, чтобы в каждом из моих сочинений выявлять что-нибудь другое, притом не только в отношении формы. И по правде, эти люди, собравшиеся в Лейпциге, были не так уж плохи — Мендельсон, Гиллер, Беннет и др. ... Все это по поводу Вашего выступления, которое было несправедливым и оскорбительным. В общем, забудем этот вечер. Слово — не стрела. Самое главное — это стремление вперед» (ibid., *305*). Лист со свойственным ему тактом отвечал Шуману (письмо от 5 июня 1849 г.): "Высокоуважаемый друг! Прежде всего позвольте мне повторить Вам то, что Вам, в сущности, уже давно должно быть прекрасно известно, а именно, что никто более искренне не уважает и не почитает Вас, нежели я. Однако мы можем при случае дружески дискутировать о значении того или другого произведения, человека или города" (156, I, *78*).

Что касается отношения Листа к последователям Шумана, то оно было гораздо более ясным и определенным. К Кларе Вик он относился с учтивой снисходительностью, Брамса не любил и ни в какой степени не симпатизировал его творческим начинаниям. Это с достаточной яркостью выражено в двух его афоризмах о Брамсе: "не возбуждает и очень гигиеничен", "он много думает, но имеет мало музыкальных мыслей" (см. 184, *12*; 386, *47*). Даже о значительных произведениях Брамса он был невысокого мнения. Так, об одной из вариаций на тему

Паганини он сказал: "...это безотрадно бедное картофельное поле"; об *Andante* из сонаты *f-moll*: "ему недостает торжественности и величия" (см. 437, *113*); о скерцо из той же сонаты: "Скерцо, как и интермеццо, — реминисценция о Мендельсоне"; о финале: "...здесь является дедушка Гайдн" и т. п. (ibid.). Кажется, лишь об одном *B-dur*'ном фортепианном концерте он был иного мнения и признавал его художественную значимость. Впрочем, и это обстоятельство не помешало Листу высказать непосредственно самому Брамсу критические замечания по поводу концерта. "Высокочтимый маэстро, — писал Лист Брамсу, получив ноты концерта *B-dur*. — Прошу простить, что с опозданием благодарю за любезную присылку Вашего концерта. Откровенно говоря, при первом прочтении этого сочинения оно показалось мне несколько серым по колориту, но постепенно я нашел в нем ясность и свет. Оно обладает выразительностью превосходного художественного произведения, в котором мысли и чувства отличаются благородной соразмерностью" (см. 590, *164*).

С годами Лист стал проявлять меньше симпатий и к деятельности Иоахима, к которому относился с большой любовью. Он не мог пройти мимо более чем сдержанного отношения Иоахима к его творчеству и не преминул как-то с обидой заметить ему в разговоре: "Да, мой любимый друг, теперь я вижу, что мои произведения перестали доставлять вам радость".

В свете этих, казалось бы, незначительных фактов вырисовывается во всей ясности глубокая пропасть, которая отделяет искусство Листа от искусства Шумана и его последователей. Здесь дело не только в коренной противоположности их натур, личных симпатиях и антипатиях: в конечном счете речь идет здесь о двух направлениях в романтизме — немецком и французском, как известно, существенно отличающихся друг от друга. Если пианистическое искусство Шумана нельзя понять вне связи с немецкими художниками, в частности с Ж.-П. Рихтером и Э. Т. А. Гофманом, то многие особенности листовского пианизма коренятся во французском романтизме.

[4] См., например, следующую запись Глинки: "Хотя я слышал его (т. е. Фильда. — *Я. М.*) не много раз, но до сих пор хорошо помню его сильную, мягкую и отчетливую игру. Казалось, что не он ударял по клавишам, а сами пальцы падали на них, подобно крупным каплям дождя, и рассыпались жемчугом по бархату. Ни я, ни другой искренний любитель музыкального искусства не согласится с мнением Листа, сказавшего однажды при мне, что Фильд играл вяло (endormi); — нет, игра Фильда была часто смела, капризна и разнообразна, но он не обезображивал искусства шарлатанством и не рубил пальцами котлет, подобно большей части новейших модных пьянистов" (599, *75*).

[5] Интересно сравнить с этим явно консервативным отзывом Шиндлера восторженные отзывы Стасова и Серова, которые слышали Бетховена в исполнении Листа двумя годами позже, в 1842 году. Именно страстность и взволнованная выразительность (то, что Шиндлер называет "неистовством") вызывает у них полное сочувствие (см., например, 801, 2, *381*).

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

[7] Глинка указывает, что Поллини, "а не кому другому, принадлежит изобретение нового способа играть на фортепиано" и что "в этом согласен и Лист..." (599, *125*).

[8] "Чтобы достичь красивого певучего звука, Лист требовал (до мельчайших подробностей) художественного обращения с педалью..." (436, *159*).

[9] См. "Etude pour le pianoforte en quarante-huit exercices dans tous les tons majeurs et mineurs..." ("Этюд для фортепиано в форме сорока восьми упражнений во всех мажорных и минорных тональностях..."). Как показывает название, Лист задумал сочинить (в 1826 г.) сорок восемь этюдов. Однако написано и издано было лишь двенадцать: *C-dur, a-moll, F-dur, d-moll, B-dur, g-moll, Es-dur, c-moll, As-dur, f-moll, Des-dur, b-moll.* Остальные тридцать шесть этюдов написаны не были.

[10] См. "24 grandes études pour le piano" ("24 больших этюда для фортепиано"). Вместо предполагавшихся (в конце 1837 г.) двадцати четырех этюдов Лист также написал только двенадцать.

[11] См. "Études d'exécution transcendente" ("Этюды высшего исполнительского мастерства"), написанные в 1851 г.

[12] То, что Лист "пошел по дорогам", действительно доступным для других, показывает хотя бы то, что введенные им способы фортепианного изложения, распределение рук, фактурное облегчение и т. п. очень быстро вошли в пианистическую практику (см. об этом подробно 643).

[13] Обычно еще указывают на влияние Берлиоза и Шопена. Забывают при этом Нурри и Малибран, общение с которыми несомненно благотворно отразилось на Листе.

[14] "Он презирал, — вспоминает М. д'Агу, — буржуазную монархию [Луи Филиппа] и правительство juste milieu [золотой середины]; всем своим существом он взывал к царству

справедливости, т. е. к республике, созданной им в своем воображении... Он содрогался под ненавистным ярмом аристократии... Он взывал к неподчинению" (9, *25* и д.).

[15] "...Если это новая школа, — пишет Лист об искусстве Тальберга, — то я к такой новой школе не принадлежу... если господин Тальберг избрал это новое направление, то я не чувствую призвания идти по тому же пути, ибо не вижу в его идеях никаких зародышей будущего, над развитием которых должно было бы трудиться другим" (291, II, *143—144*; ср. 294, *124—125*).

[16] Поразительно, как много людей не смогло понять этой глубоко принципиальной позиции Листа. Фетис, говоря не только от себя, пишет, что нападки Листа на Тальберга были продиктованы скрытой враждой, ревностью и завистью (см. 147//291, II, *74—87*). Да и сам Тальберг, по-видимому, не почувствовал принципиальности критики Листа. В разговоре с одним художником он заявил, что Лист, при всей своей "непартийности", осрамил себя, написав против него статью в газете, и что он, Тальберг, рассматривает этот поступок как "акт зависти коллеги" (см. 221, *209—210*). А ведь дело обстояло совсем иначе. Ни личной зависти, ни тем более вражды Лист к Тальбергу никогда не испытывал. Он болезненно реагировал на все подобные разговоры. "В действительности, — писал он, — между нами не было ни вражды, ни примирения. Если один артист отрицает в другом значение, преувеличенно присуждаемое толпой, то разве они в р а г и? И разве они п р и м и р и л и с ь, если вне вопросов искусства ценят и уважают друг друга?" (291, II, *144*; ср. 294, *125*).

[17] "Влияние Листа на судьбы рояля, — говорит Сен-Санс, — было огромно. Я могу сравнить с этим влиянием лишь революцию, произведенную Виктором Гюго в механике французского языка" (см. 391, *22*).

[18] Таким образом, никак нельзя возводить восторженное восприятие Листом искусства Паганини (которое несомненно сыграло большую роль в становлении и утверждении листовского пианизма) в первопричину и единственную, по существу, вдохновляющую силу листовского виртуозно-концертного творчества.

Глава восьмая

[1] Репродукция этой картины помещена в академическом издании музыкальных сочинений Листа (Franz-Liszt-Stiftung; 154, IX).

[2] См. также у Стасова об исполнении Листом "Лесного царя" Шуберта (801, 2, *380*).

[3] Более подробно об использовании Листом образных ассоциаций в педагогической работе см. главу 10.

[4] О методике занятий Листа с учениками подробнее см. главу 10.

[5] "Не надо полагать, — пишет Сабинина о Листе, — что он был преподавателем по обыкновенному покрою: он не учил, как нужно играть, какой палец ставить, как связывать или стаккировать и т. д.; нет, он вселял дух и жизнь в сыгранную вами вещь..."

[6] Лина Раман сообщает, что, согласно собственным высказываниям Листа, слово ennui следует понимать в глубоком смысле, как "печаль бедных людей" ("Trübsal der armen Menschen"; 367, I, *212*).

[7] Гюго, например, пишет: "...в современной поэзии всё стремится к драме"; "...в ней одной есть бездны и бушуют бури..." (там же, *25*). Он хочет перенести "драматический интерес" даже в оду, одну из наименее драматических литературных форм. Бальзак говорит в 1840 г.: "...наша эпоха, влюбленная в драму". И сам он также во всем видит драму: любовь — это "возвышенная и патетическая драма", жизнь — тоже драма, потому что жизнь — борьба и т. п. (23, II, *189, 66*).

[8] Отзыв Стасова относится к исполнению Листом сонаты *cis-moll* ор. 27 Бетховена.

[9] Бальзак и в своих беллетристических произведениях (см., например, "Кузен Понс"; 537) говорит о "пыле и Дантовом величии Листа".

[10] "Он враг выражений аффектированных, судорожных, напыщенных, натянутых, — пишет Буасье. — Он прежде всего хочет правды в музыкальном чувстве" (ibid., L. VII, *17*). "Он ненавидит всё жесткое, вычурное, он хочет... свободной, естественной, так сказать, непринужденной выразительности" (ibid., L. VIII, *23*). «Он играл нам сочинения Вебера и Бетховена, и такова естественная выразительность и страстность, придаваемые им всему исполняемому, что забываешь обо всем, захваченный звуками, живешь ими. Его девиз — „непринужденность и страстность". Его исполнение никогда не бывает претенциозным и светским; в нем отражается его душа, горячая, независимая и пылкая до последней степени; в нем откровение всех его мыслей и излияние его сердца; цель лишь одна — передать благородные и пылкие образы своего воображения. Эта необыкновенная музыка, полная жара, юности, воодушевления, естественности, обладает необычайной силой; она вас уносит, увлекает в иной

мир; она вас подавляет, заставляет задыхаться, волнует, поднимает от земли» (ibid., *26—27*). "Он действует на вас непосредственно от сердца к сердцу" (ibid., L. X, *32*). "Надо выражать только то, что чувствуешь; в этом он видит всю тайну музыкальной декламации" (ibid., L. XV, *47*). "Будьте наивны, будьте просты, — повторил он Валерии, — не надо ничего наигранного, ничего вычурного, никакой аффектации, освобождайте звук, не нужно никакого напряжения" (ibid., L. XXV, *87*).

[11] Отзыв Страдаля относится к тому времени, когда Листу уже было 72 года.

[12] См., например, у Буасье: "Он [Лист] посещает больницы, игорные притоны, дома умалишенных; он спускается в темницы; он видел даже осужденных на смерть!" (62, L. XII, *39—40*).

[13] См., например, трактовку сонаты *cis-moll* ор. 27 Бетховена (437, *87—89*), фантазии-сонаты "После чтения Данте" (ibid., *49—50*), пьесы "Благословение Бога в одиночестве" (293, S. 1), "Вариаций на тему Баха" (ibid.) и др.

[14] Этой удивительной способностью распределять свое внимание отчасти объясняется и то, что Лист при занятиях на фортепиано мог включать в орбиту своего внимания очень многое, подчас и не относящееся непосредственно к делу. Его внимание при этом, по-видимому, не распылялось; оно было сосредоточено на главном; все остальное происходило как бы автоматически, не мешая основному. Вообще в процессе работы на одних этапах решающая роль принадлежала у него распределению внимания, на других — полной сосредоточенности и связанному с последней сужению круга внимания.

[15] "Это, — добавляет Буасье, — должно касаться главным образом современной музыки, которая вся романтична, старинные же классики исполняются с большей точностью". Зависимость музыкального ритма от художественного содержания, равно как и аналогия ритма музыки с ритмом стиха, подчеркивались Листом неоднократно на протяжении всей жизни. Впервые эти мысли были высказаны им в начале 1830-х годов. Смотри, например, у Буасье: "Ритм определяется содержанием музыки, подобно тому как ритм стиха заключается в его смысле, а не в тяжеловесном и размеренном подчеркивании цезуры" (62, L. XI).

[16] Характерно, что Лист нередко прибавлял к термину *tempo giusto* такие обозначения темпа, как *Andante, Moderato, non troppo Allegro* и др. Этим он хотел облегчить исполнителю осознание необходимости движения, скрытого в *tempo giusto*, и, главное, подчеркнуть, что *tempo giusto* обозначает не только ту или иную скорость движения (как правило, умеренную), но и определенный способ, манеру исполнительства.

[17] *Rallentando* у Листа означает постепенное и сравнительно небольшое замедление, как бы ослабление, убавление движения; *ritardando* — также постепенное замедление, но, по-видимому, более значительное и несколько иного характера (задержка, опаздывание, отставание); *ritenuto* обычно означает более медленный, сдержанный темп (как бы своеобразное *meno mosso*) и лишь изредка употребляется им в понятии постепенного замедления. Характерно, что Лист отдает предпочтение *rallentando* перед *ritardando*; последнее у него нередко следует за первым, означая лишь продолжение замедления (см. "Альбом путешественника", "24 больших этюда", "Этюды трансцендентного исполнения" и др.).

[18] "Он, — добавляет Буасье, — презирает систематическую чувствительность и никогда не следует этим рутинным правилам... Он стремится воспроизвести большие и правдивые эмоции, сильные страсти и влечения: страх, ужас, отвращение, возмущение, отчаяние, любовь, доходящую до ненависти; за этими бурными чувствами следуют изнеможение, усталость, вялость, какое-то успокоение, полное мягкости, беспомощности, утомления; затем изнеможенная душа снова набирается сил, чтобы страдать и гореть".

[19] Старые воззрения в области динамики, против которых решительно возражал Лист, сформулированы весьма четко хотя бы у Калькбреннера: "...восходящие пассажи должны исполняться *crescendo*, нисходящие — *diminuendo*, так, чтобы самая высокая нота была бы самой сильной, а самая низкая — самой слабой по звучанию" (235, *10*).

[20] "Вы не поверите, мой друг, — признается Лист Ж. Санд, — как глубоко я сожалею о сделанных мною подобного рода уступках дурному вкусу, являющихся святотатственным нарушением как духа, так и буквы. В дальнейшем глубочайшее благоговение перед шедеврами наших великих гениев целиком заменило названное стремление моей юности, еще столь близкой к годам детства, к оригинальности и к личному успеху".

[21] Ср. у Стендаля: "Каждый художник должен смотреть на природу по-своему. Что может быть нелепее взгляда на природу, заимствованного у другого человека с совершенно иной раз противоположным характером" (817, 8, *124*).

[1] Подавляющее большинство этих рисунков и литографий собрано в книге Р. Бори "Жизнь Франца Листа в картинах" (65).

[2] Лист был убежден, что расположение пальцев на клавиатуре не должно быть "застывшим"; пальцы должны быть то закругленными, то плоскими, то мягкими и гибкими, то фиксированными: "Они сгибаются во всех направлениях, переходят с одной клавиши на другую, вытянуты, лежат на клавишах" (ibid., L. XXVI).

[3] См. примечания к исполнению "Ave maris stella".

[4] Добавим к этому, что взгляд на решающую роль кисти при игре октав и аккордов Лист высказывал еще в годы молодости (см. 62, L. XVI). Тогда же пришел он и к осознанию огромного значения кисти при игре кантилены — особенно эластичного движения кисти от запястья, опускания кисти на клавиши при взятии звука, с помощью которого достигается полнокровное и ясное звучание (ibid., L. XV).

[5] См., например, одно из писем Листа к М. д'Агу, относящееся к 1834 г.: "Я играю так много каденций, октав и трелей, что это доводит мою голову до обалдения" (108, I, *82*). Или: "Я играю массу каденций и трелей. Надеюсь, что Вы заметите успехи с моей стороны..." (ibid.).

[6] "Каждый палец, — продолжает Шопен, — имеет силу, которая соответствует его природе... Большой палец имеет наибольшую силу, будучи сильнейшим и свободнейшим. Затем пятый палец — как опора внешней стороны руки. Средний палец — главная опора с содействием второго. Наконец, четвертый палец, слабейший из всех. Это сиамский близнец, который связан с третьим пальцем одной и той же связкой и которого пытаются со всей силой сделать независимым: дело невозможное и, слава Богу, ненужное" (см. 244, *5*).

Таким образом, Шопен имел свои твердые убеждения насчет выработки ровности пальцев. "Никто, — по его мнению, — не заменит неровности звука в очень быстрой гамме, если она будет сыграна ровно по времени. Играть всё ровным звуком вовсе не является главной целью. Мне кажется, что хороший механизм — это умение хорошо нюансировать при хорошем качестве звука. Долгое время шли против природы, заставляя пальцы действовать с одинаковой силой".

[7] "Самые плохие пальцы, — по мнению Листа, — четвертый, пятый и третий; на них следует обращать особое внимание. Надо упражнять также и другие пальцы" (ср. 62, L. XVIII).

[8] Скольжение первым пальцем, как и скольжение другими пальцами, Лист применял охотно еще с молодых лет. Вспомним, например, свидетельство Буасье: "Иногда он скользит одним и тем же пальцем с одной клавиши на другую" (62, L. X).

[9] Слепок был сделан с правой руки. Длина пальцев измерялась от середины пальце-запястного сустава до середины конца пальцев. Для сравнения можно привести соответствующие показатели руки Бюлова: 6 1/2, 10, 10 1/2, 9 3/4, 7 3/4. Клиндворт говорит о руке Листа так: "Длинный большой палец, точеные пальцы, которые опускались как молотки".

[10] У Буасье (62), например, встречаются такие выражения: "...его маленькая тонкая рука..."; "его пальцы очень длинны, а руки маленькие".

[11] Брейтгаупт полагает, что растяжение между первым и пятым пальцами у Листа примерно составляло дуодециму (73).

[12] Характерно, что этими же свойствами (т. е. исключительной растяжимостью и подвижностью сухожилий и связок) обладала и рука Паганини. "Рука Паганини, конечно, большая, но не чрезмерно; однако он сумел ее так растянуть (подобно выдающимся пианистам, которые с юности приучают свою руку к широким растяжениям), что она может одновременно взять расстояние в три октавы" (см. 188).

[13] Характерно, что свидетельство Раппольди-Карер, учившейся у Листа в поздние годы, — о взаимосвязи различных видов листовского туше с различными положениями пальцев, перекликается с известной записью Буасье, относящейся к годам молодости Листа: "пальцы берут звуки всякими способами, но всегда, однако же, без напряженности и сухости" (ibid., *16*).

[14] У Листа в эти годы была даже вполне разработанная система игры *legato*. Сошлемся хотя бы на некоторые из его технических рекомендаций: 1) "никогда не следует задерживать пальцы на звуках, если на то нет особого предписания"; 2) "никогда не следует задерживать пальцы на звуках, образующих диссонанс"; 3) "когда ряд звуков образует консонанс, связывать их можно, ибо звучание тогда будет более мягким..." (см. 62, L. VII).

[15] Л. Раман замечает, что этот вид туше в мелодических местах "возвышенного" и "религиозного" характера (как, например, в речитативах "Легенды № 1", в теме "Обручения") должен быть принят за норму.

[16] Примечания к исполнению "Ave maris stella".

[17] Соотв. примечания к исполнению "Ave maris stella", 5-й венгерской рапсодии и пьесы "Погребение Мошони".

[18] Примечание к исполнению "Колыбельной".

[19] Н. Гельбиг (урожд. Шаховская), встречавшаяся с Листом в Риме, сообщает: "Как часто мы поражались его колоссальным познаниям в вопросах, относящихся к истории и политике... Однажды мой муж спросил его, когда он имел время приобрести столь многосторонние знания. Лист отвечал нам, что он в то время, когда играет пальцевые упражнения, прилежно читает энциклопедический словарь". Однако возможно, что, говоря это, Лист попросту иронизировал над своими собеседниками (см. 363, I, *233—234*).

[20] Вот еще одно суждение Листа о технике упражнения, которое, правда, относится к вокальному искусству, но которое в известной степени может быть отнесено и к искусству пианизма: "Опираясь на необдуманную практику и смешение в одну кучу разнообразнейших стилей, достигнуть голосовой виртуозности, то есть превращения глотки в гибкий, податливый инструмент, послушно воспроизводящий все движения нашей души, еще труднее, чем достигнуть такой виртуозности в чем бы то ни было. Этот чувствительный инструмент не выносит, в противоположность клавишам и скрипичному грифу, никаких погрешностей в профессиональном образовании, никаких сумасбродств каприза. Если этот инструмент не обработан с сугубым старанием на основе прочно установленных принципов, то спустя непродолжительный срок он огрубеет, одеревенеет, высохнет и захромает, так сказать, на обе ноги. Если он и теперь все же служит, то только частично, звучит тускло, устало, безжизненно, и не потому, что на него возлагалась непосильная нагрузка, но потому, что задачи были бесконечно разнообразны, бесконечно противоположны, потому что выполнялись без предварительной подготовки, без тех упражнений, которые соответствовали бы современным потребностям, потому что было полностью забыто важнейшее положение: в преобладающем большинстве случаев поют хорошо и долго лишь те, кто хорошо и долго у ч и л и с ь петь" (291, III-2, *244—245*). Но разве это относится только к "виртуозности горла"? Разве нельзя говорить с одинаковым правом о вреде "необдуманной практики" в технической работе пианиста? То, что клавиши выдержат любое "ошибочное воспитание" и любые "сумасбродства", не вызывает, конечно, сомнений. Но "ошибочного воспитания" может не выдержать двигательный аппарат пианиста, требующий к себе не меньшего внимания, чем горло вокалиста. Если двигательный аппарат "не охраняют с самого начала", "если его не развивают" на основе прочно установленных принципов, то он так же скоро "одеревенеет", "высохнет" и откажется служить дальше.

[21] "Его голова, — пишет Буасье, поясняя требования Листа к пианистам, — замечательно хорошо устроена; во всем, что он изучает, он доискивается до основания, и это дает ему правильное и точное представление о вещах. Я считаю его чрезвычайно логичным и оригинальным, потому что он не склонен ни к преувеличениям, ни к предубеждениям; он видит то, что есть на самом деле, и для того, чтобы достигнуть знания, он проходит по всем ступеням лестницы поочередно, не пытаясь перескочить сразу через несколько ступеней" (ibid., L. XVI, *52*; запись от 17 февраля 1832 г.). "Совершенно очевидно, что он всё в музыке делает по определенной системе: в и с п о л н е н и и — заранее овладевая всеми возможными последованиями, в отношении э к с п р е с с и и — разнообразными нюансами, в ч т е н и и с л и с т а — всеми основными пассажами и модуляциями. Этот обычай изучать свои и чужие впечатления и запечатлевать их на клавиатуре, подобно тому как это делают на полотне и в речи, все страсти, их игру, их развитие, их контрасты — работа скорее психологического свойства..." (ibid., L. XXVII, *91*; запись от 23 марта 1832 г.). "Он все обдумывает, исследует; он ничего не забывает, все углубляет..." (ibid., L. XIV, *43*; запись от 11 февраля 1832 г.).

[22] "Он хочет, чтобы всевозможные пассажи были приведены к известным фундаментальным формулам, от которых идут все встречающиеся комбинации; если вы имеете ключ к ним, то не только легко исполняете их, но и играете все..." (ibid., L. XXIII; *78*; запись от 13 марта 1832 г.).

[23] Лист, по-видимому, не внес в свои "Технические упражнения" многого из того, что составляло предмет его собственных упражнений в годы виртуозной деятельности. Он ставил своей целью, создавая эти упражнения, принести пользу другим (см. VI, *185*) и фиксировал на бумаге только то, что имело общезначимый характер.

Несомненно, гораздо большее значение для познания технических основ листовского пианизма имел бы "Фортепианный метод" ("Méthode de Piano"), над которым Лист ревностно работал в годы молодости в Женеве. Но, к сожалению, до сих пор этот "Метод", несмотря на поиски исследователей, так и не удалось обнаружить. Известно лишь, что он был частично подготовлен Листом к печати и что гравировка его была поручена одному лионскому издателю.

Известно также, что Лист собирался посвятить свой труд Женевской консерватории, где он 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 уехал из Женевы и, отвлеченный другими замыслами, перестал думать о "Методе"; нотоиздатель неудачно поместил доски на хранение, и они были со временем уничтожены, рукопись же бесследно исчезла (подробнее см. 67, *44* и д., а также главу 3).

[24] Буасье особенно подчеркивает значимость октавных упражнений, которые выполняются с помощью особого энергичного *staccato*. Именно это *staccato* развивает "свободу, гибкость и силу". Более подробно о последовательности упражнений при изучении октав и аккордов см. главу 10.

[25] Лист писал о занятиях Фильда: "Во время упражнений, — а им он вплоть до последних лет ежедневно посвящал несколько часов, — он, чтобы избежать даже минимальной подвижности, пользовался приемом, к сожалению, совершенно забытым в наши дни, а именно всегда клал на тыльную сторону кисти руки большую монету, которая не должна была соскальзывать от резкого движения. Эта черта дает наиболее полное представление о спокойствии и характере его игры" (291, IV, *266*).

[26] Этюд *H-dur* № 22, Gradus ad Parnassum в ред. К. Таузига.

[27] Этот принцип ввел Л. Годовский (см. 181). Ср. "Технические упражнения" Листа, тетр. 5 и 7, а также этюд *f-moll* ("La leggierezza").

[28] Как сообщает Буасье, из упражнений, предназначенных непосредственно для развития силы и независимости пальцев, Лист особенно любил пятипальцевые упражнения. Он рекомендовал при этом класть свободно и определенно все пять пальцев на клавиши и "ударять поочередно каждым из них, оставляя прочие пальцы в неподвижном положении" (62, L. XVIII).

[29] Укажем, например, на коллективный труд Л. Раман, А. Страдаля, Б. Келлермана, А. Гёллериха и др., вышедший под названием "Liszt-Pädagogium" (5 серий), брошюру А. Юхаса "Ференц Лист и проблема современной фортепианной техники" (см. 232), статьи А. Страдаля "О фортепианной игре Листа", "Технические упражнения Франца Листа" (441; 435) и др. Значительный интерес представляет собой и так называемая "Листиана" ("Listiana"), содержащая извлечения из неизданного дневника Л. Раман. Опубликование полностью этого своеобразного добавления к основному трехтомному труду Л. Раман несомненно даст исследователям листовского творчества еще ряд ценных фактических материалов. Много существенных деталей можно обнаружить и при вдумчивом ознакомлении с исполнительской, педагогической и редакторской деятельностью Г. Бюлова, Г. Таузига, К. Клиндворта, Ф. Кролля, А. Винтербергера, К. Анзорге, Э. д'Альбера, Э. Зауэра, А. Зилоти, Б. Ставенхагена, А. Фридгейма, И. Томана, Ф. Лямонда, Хосе Вианы да Мотты, А. Рейзенауэра, М. Розенталя и других учеников Листа.

[30] «Сочинения Листа, — писал Бузони, — стали моим путеводителем и открыли мне доступ к самому широкому познанию его необыкновенного искусства; из его „фактуры" я конструировал свою технику: благодарность и восхищение сделали Листа тогда моим другом» (ibid.).

[31] Высказывания Листа и Бузони взяты соответственно из 62; 293; 91.

Глава десятая

[1] О преподавательской деятельности, которую Лист вел в юности в Париже, сохранилось немного сведений. Известно лишь, что он уже в 16-летнем возрасте систематически давал уроки фортепианной игры — и не только в частных домах, но и в пансионе для молодых девиц. В 1829—1831 гг. он приобрел в Париже достаточно широкую известность как педагог. Во всяком случае в справочно-адресной книге Парижа за 1832 г. он уже значится как "преподаватель музыки", проживающий по адресу: "Rue de Provence, 61" ["улица Прованс, д. 61"]. Да и весь уклад его жизни в ту пору свидетельствует о весьма напряженном педагогическом труде. Он сам признается в одном из писем, относящихся к концу 1829 г.: "Я так загружен уроками, что каждый день с половины девятого утра до десяти часов вечера и вздохнуть некогда..." (156, I, *4—5*). Приходится лишь поражаться его выдержке и терпению: ведь среди его тогдашних учеников (чаще всего девиц из состоятельных семей) хороших почти не было. И от своей преподавательской работы Лист, естественно, не мог получить удовлетворения. Не изменилось существенно положение и в последующие годы, когда Лист, переехав в Швейцарию, стал преподавать в Женевской консерватории. Судя по записям самого Листа, сохранившимся в архиве Женевской консерватории (см. 67, *43—44;* ср. также 65, где репродуцированы отдельные

листы педагогических записей Листа), талантливых учеников у него по-прежнему было крайне мало. Что, например, можно сказать после таких характеристик Листа: "Амели Калям — красивые пальчики, работает прилежно и очень тщательно, чуть ли не слишком тщательно; сможет преподавать. Мари Демелейер — порочный метод (если он вообще есть), крайнее усердие, посредственные данные; гримасы и конвульсии... Жозефина Вальнер — вялая и ленивая; хорошо читает с листа; очень небрежна в занятиях; мало будущего". Или таких: «Ида Миллике — женевская артистка; вялая и посредственная; довольно хорошая постановка руки, довольно хорошо держится за роялем; довольно всяких „довольно", которые, в общем, мало чего стоят... Женни Гамбини — красивые глаза!..» И все же Лист со всеми занимался исключительно добросовестно, заслужив любовь и признательность учеников. О широком размахе преподавательской деятельности Листа в Веймаре и Будапеште можно судить как по его собственным письмам, так и по многочисленным воспоминаниям его учеников, в частности А. Зилоти, А. Страдаля, А. Гёллериха, М. Сабининой, И. Томана, А. Юхаса, Б. Келлермана, Э. Фэй и др.

[2] Из сведений, сообщенных А. Буасье в своих записях уроков Листа (62), мы знаем, что в одном случае Лист, имея в виду этюд Мошелеса, читал ученице оду Гюго "К Женни" (ibid., L. VIII), в другом, — имея в виду октавный этюд Кесслера, — отрывки из "Ада" Данте (ibid., L. XVII; "...сравнение справедливо, — комментирует А. Буасье, — ...характер этого этюда — ярость, ужас, негодование, мстительность, безумие"), в третьем, имея в виду экзерсис Калькбреннера, рассказывал о "весеннем утре" (ibid., L. VII); ср. 24, I, *180* et autres; ср. также 644.

[3] Напомним, например, свидетельство Зилоти: "Никаких пьес Лист не задавал; всякий мог учить что ему вздумается. Приходя на урок, мы клали наши ноты на рояль, и Лист выбирал то, что ему хотелось слушать" (621, *49—50*).

[4] Вообще Лист был весьма самокритичен в оценке своих достижений. В молодости, например, он не раз заявлял, что "играет он плохо, что хочет он многого, но ничего-то ему не удается" (ibid., L. XVIII).

[5] Проблеме октавной игры посвящены многие записи А. Буасье (см., например, уроки VII, VIII, XVI, XVIII, XXI).

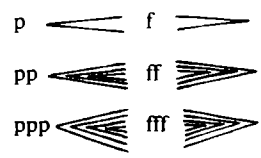
[6] Взгляд Листа на первый, третий и пятый пальцы как на своеобразную опору руки весьма симптоматичен. Лист придерживался его на протяжении всей жизни. Особенно поражало всех удивительное владение первым пальцем, а также широчайшее применение третьего пальца, который всегда был для Листа пальцем первостепенным (главной точкой опоры) и явно преобладал, скажем, над вторым.

[7] "Заниматься не машинально" для Листа было равнозначно "играть с выражением". Одно из его требований к ученикам гласит: "Выражайте всё, что вы чувствуете, и не зажимайте рук".

[8] Но количество времени, отводимого на чисто техническую работу (помимо того времени, которое отдается изучению пьес), должно быть все же достаточно большим. См., например, совет, данный Листом Валерии Буасье и зафиксированный А. Буасье: "Он настаивает, чтобы Валерия ежедневно посвящала два часа техническим упражнениям; помимо всего остального". Причем над упражнениями "следует работать настойчиво и систематически, без перерыва".

[9] Главную заслугу Л. Раман Лист видит в том, что она сумела в своем труде (имеющем, по его словам, "теоретическую и практическую ценность"), "сконцентрировать вместе и методически использовать технические средства, которые современное образование дает пианистическому искусству" (ibid.).

[10] Поясняя свою систему динамических упражнений с помощью графических знаков, Лист еще в годы молодости прибегал к следующим схемам:



Эти схемы предусматривали нарастание с помощью ряда последовательно набегающих и возрастающих волн. В поздние годы ("Технические упражнения") Лист остался верен принципу динамических изменений, но значительно упростил его.

[11] Количество свидетельств подобного рода, разумеется, можно было бы умножить. Мы сошлемся еще лишь на те из них, которые исходят от авторов произведений, прочитанных с листа Листом; эти свидетельства особенно ценны. Общеизвестны признания на этот счет Глинки и Шумана, не скрывавших своего восторга. К тому же роду свидетельств относится

сообщение А. Буасье о том, как Лист сыграл с листа ее фортепианный концерт: "Он ужасно труден, — признается Буасье, — и прямо-таки нацарапан, так как я ни разу не переписывала его начисто. Этот чародей сыграл мне его с начала до конца так, будто выучил его заранее наизусть, и к тому же с безупречной выразительностью, быстротой, легкостью и совершенством" (62, L. XV).

[12] Характерно, что когда А. Буасье, потрясенная умением Листа, спросила у него, как он научился читать ноты, Лист ответил ей, что "в детстве, прежде чем развивать его музыкальное дарование в каком бы то ни было отношении, в течение трех-четырех лет его заставляли читать с листа по четыре часа в день". И далее Буасье сообщает о твердом убеждении Листа, что каждый может достичь того же результата, что он, Лист, вовсе не обладает какими-то сверхъестественными способностями" (24, *179—180*; см. также 644, *129*). Подобная вера Листа в силу и действенность практики читки нот с листа глубоко симптоматична. Но все же многое здесь зависело и от редких природных способностей Листа: "Достаточно знать его, — комментирует та же Буасье, — чтобы понять, что он сделан из особого теста".

[13] Характерно, что Калькбреннер, оправдывая свою рекомендацию "читать, пока пальцы получают свою ежедневную пищу", пишет: "Жизнь слишком коротка, чтобы подлинный артист сумел приобрести необходимые ему знания, не прибегая к каким-либо хитроумным уловкам, дабы обмануть время..."

[14] "Ему свойственно, — замечает Буасье, — сначала живо и глубоко чувствовать и стремиться с присущей ему пытливостью выразить то, что он чувствует". Задача, стоящая перед учеником, — сначала почувствовать и осознать, что надо выразить, затем понять, как надо выразить, иными словами, найти нужные средства выражения и овладеть ими. Всё это требует осознанного представления, размышления на всех этапах работы, органического сочетания естественности выражения с трезвым расчетом, обдумыванием и мотивировкой деталей.

Глава одиннадцатая

[1] В своем первом публичном концерте в Москве 11/23 июля 1839 г. Антон Рубинштейн наряду с произведениями Гуммеля, Фильда, Гензельта и Тальберга играл "Большой хроматический галоп" Листа. Галоп этот был написан Листом лишь в 1838 г., и исполнение Антона Рубинштейна, вероятно, было одним из первых после авторского исполнения.

[2] В отношении исполнительского искусства Ант. Рубинштейн, несомненно, находился под непосредственным влиянием Листа. Начиная с того дня, когда он впервые, еще мальчиком, 15/27 марта 1841 года услышал Листа в Париже и испытал всё "баснословное" очарование его игры, и кончая последними встречами с Листом в Будапеште, он неизменно восхищался художественными прозрениями и гениальным пианистическим мастерством великого венгра.

Маленький Рубинштейн не просто был ошеломлен игрой Листа, а смотрел на него как на какое-то чудо; впечатление было тем более сильное, что в программу парижского концерта Листа входили многие из тех произведений Листа, с которыми Рубинштейн постоянно выступал в юности, — "Лючия", транскрипция "Серенады" Шуберта, "Большой хроматический галоп". Спустя много лет Ант. Рубинштейн с глубоким волнением вспоминал ни с чем не сравнимое чувство, испытанное им на концерте Листа. "Антон Григорьевич говорил, — свидетельствует Н. Д. Кашкин, — что во всю свою жизнь он никогда не испытал впечатления столь сильного, как в концерте Листа... наслаждение, испытанное им, дошло до чувства страдания, вызвавшего страшный нервный припадок, длившийся несколько часов, так что пришлось прибегнуть к помощи врачей, и сам Лист не отходил от взволнованного и восхищенного ребенка, пока тот не успокоился и не миновал припадок, грозивший, по мнению врачей, серьезной опасностью" (634, *973*; ср. также 635, *153—154*).

[3] Об отношении Шопена к Калерджи можно судить по его письмам, например: "Я учу пани Калергис (Калерджи), которая действительно очень хорошо играет..." (853, *305*). Как известно, Лист всегда относился к Калерджи с глубоким уважением и любовью (см., например, 152); он называл ее своей "придворной пианисткой" и "музой"; памяти ее он посвятил свою первую элегию; бюст Калерджи постоянно стоял в его рабочей комнате в Веймаре.

[4] "Время все рассудит, — не без горечи писал Лист в одном из своих писем, относящихся к 1860 г., — и я могу с полным спокойствием ожидать, когда больше станут рассматривать, узнавать и слушать мои произведения, чем швырять их прочь и освистывать" (156, I, *348*).

[5] "Никогда, — издевательски пишет Ганслик, — мне не приходилось слышать такое дикое бушевание, такую кровавую борьбу против всего, что является истинно музыкальным" (583).

[6] Вот это разъяснение в том виде, как оно было зафиксировано одним из внимательных слушателей Балакирева, музыкальным критиком Г. Тимофеевым: «Короткое мрачное вступление к сонате — басы октавами — это то же самое, говорил Балакирев, что главная тема „Ада" из его же „Divina Commedia". Затем идет тема демонического характера. Ее можно разделить на две части (*он тут же проигрывал ее*). Первая часть темы порывистая, но потом Лист делает из нее очень нежную, в шопеновском духе (*он проигрывал*), и тема демонического характера превращается в чудесную райскую тему. Это одна из особенностей манеры Листа, что одна и та же тема является у него в разном освещении. Так и здесь. Эта же тема еще дальше идет фугато, причем она является в обращении, математически обернута (*Балакирев проигрывал тему прямую и обращенную*). В конце сонаты та же тема идет *Allegro trionphante* (*проигрывал*). Средняя часть *Andante* слита с остальным в одно сплошное неразрывное целое. В сущности, по форме вся соната — это обычное сонатное allegro (первая часть сонатной формы), но только расширенное и со вставкой *Andante*. Такая форма была новизною. В заключительных тактах сонаты является опять тема вступления — нисходящие мрачные басы, но заключительные аккорды, как будто орган, звучат примирительно» (820, *302—303*).

[7] Особенно часто играл Балакирев сочинения Листа в 80—90-е годы в доме академика А. Н. Пыпина (причем исполнение свое сопровождал интереснейшими толкованиями). Об этом свидетельствуют как его переписка с А. Н. Пыпиным и его женой Ю. П. Пыпиной, хранящаяся в Институте русской литературы Академии Наук СССР (Пушкинский Дом, архив А. Н. Пыпина, фонд 250), так и ряд воспоминаний. О концертах у Пыпиных пишет и Г. Тимофеев в названной выше работе. В частности, Тимофеев вспоминает один из листовских вечеров у Пыпиных, устроенный Балакиревым в день рождения Листа 10/22 октября 1895 г. по следующей программе: 1) Вторая баллада; 2) Полонез *c-moll*; 3) Ноктюрн по стихотворению Уланда "Seliger Tod"; 4) "Il Pensieroso"; 5) "Сонет Петрарки № 47"; 6) Этюд *f-moll*; 7) "Забытый вальс"; 8) "Скерцо и марш" (820, *303*). Программа другого листовского вечера (19 июля 1890 г.) сохранилась в одном из писем Балакирева к Ю. П. Пыпиной (см. 904, № 665); она написана рукой самого Балакирева на французском языке:

"19 Juillet 1890

Liszt-Soirée

1) Sonate [*h-moll*]
2) Il Pens[i]eroso
3) Sposalizio
4) Etudes: a) Paysage, b) Feux Follets, c) Harmonies du soir, d) *f-moll*
5) Première ballade".

На вечерах у Пыпиных Балакирев играл в четыре руки и симфонические произведения Листа; его партнерами обычно были С. Ляпунов и Ф. Блуменфельд (там же, № 661, 664).

С течением времени эти вечера стали называть "веймарскими", а наиболее активные из слушателей, в частности сама Ю. П. Пыпина, С. К. Булич, Г. Н. Тимофеев, В. В. Ястребцев, С. Н. Лалаева и другие, составили так называемый "веймарский кружок". О собраниях этого кружка интересные воспоминания оставила С. Н. Лалаева (отдел рукописей Государственной публичной библиотеки им. М. Е. Салтыкова-Щедрина). В них она, между прочим, пишет: «Листа, которому Балакирев поклонялся, он исполнял чудно: „Danse macabre", Sonate *h-moll*, Баллады, из „Années de Pèlerinage", „Pens[i]eroso", „Sposalizio", сонеты, „Consolations"; этюды. В 4 руки с С. М. Ляпуновым играл „Dante-Symphonie", „Faust-Symphonie" и др., как рапсодии, „Венгерскую фантазию"» (см. 660, *369—376*). Инициатива названия кружка "веймарский", по-видимому, принадлежала Ляпунову.

[8] Из листовских произведений для фортепиано с оркестром Ник. Рубинштейн играл еще концерт *Es-dur* (второе исполнение в России), "Фантазию на венгерские народные темы" и "Большую фантазию" (Шуберт). Из других произведений в его исполнении следует отметить "Мефисто-вальс", «Бравурную тарантеллу из оперы „Немая из Портичи"» (Обер), "Музыкальные вечера" (Россини), "Лесного царя" и "Серенаду" (Шуберт), "У родника", а также мелодекламацию "Слепой" (по балладе А. Толстого).

[9] "Если Рубинштейн, — продолжает Лист, — приедет в этом году в Германию, то я буду приветствовать его здесь с величайшим удовольствием. Я отблагодарю его самым дружественным образом за ту пластичность, с которой он исполняет мои произведения, играя их на рояле или дирижируя ими в оркестре, и таким образом окажу честь его собственным успехам и заслугам".

[10] См. также письмо Листа к К. Витгенштейн от 5 декабря 1883 г., где он еще раз возвращается к этому вопросу: «И все же приговоры госпожи Критики не непреложны. Она окончательно осудила мою „Пляску смерти", и в течение пятнадцати лет эта вещь после

бурного фиаско, которое она потерпела во время первых двух исполнений, была, казалось, совсем похоронена. Но вот Николай Рубинштейн своим дивным талантом вновь воскресил ее в Москве, Варшаве и Петербурге» (ibid., *393*).

О своей неизменной благодарности Николаю Рубинштейну и столь же неизменном высоком уважении к нему Лист пишет и П. И. Юргенсону (при отсылке ему почтой 14 февраля 1881 г. корректуры транскрипции "Полонеза" Чайковского): "Я Вас прошу передать мою сердечную благодарность Николаю Рубинштейну за то художественное расположение, которое он годами оказывает моим сочинениям. Его прекрасная поражающая виртуозность придает каждому сочинению блеск и успех" (см. 748, *77*). В этом же письме Лист сообщает Юргенсону, что его очень обрадует, если Николай Рубинштейн возьмет в свои руки транскрипцию "Полонеза" Чайковского. Николай Рубинштейн сразу же внял просьбе Листа и уже 14 марта 1881 г., т. е. меньше чем через месяц, исполнил листовскую транскрипцию "Полонеза" в своем концерте в Москве.

[11] В концертный репертуар Рахманинова входили следующие произведения Листа: концерт *Es-dur*, фантазия-соната "После чтения Данте", 2-я венгерская рапсодия (с каденцией Рахманинова), 11, 12, 14, 15-я (Ракоци-марш) венгерские рапсодии, "Венеция и Неаполь", "Сонеты Петрарки", "Погребальное шествие", "Забытый вальс", "Liebesträume", "Вальс-экспромт", ряд этюдов, вальс из оперы "Фауст" (Гуно), "Песня прях" из оперы "Летучий голландец" (Вагнер), фантазия "Скиталец" (Шуберт), транскрипции песен Шуберта ("Форель", "Серенада"), Шопена ("Желание девушки", "Возвращение на родину"), Шумана ("Посвящение") и др.

Известно, что Рахманинов особенно любил программы, включавшие наряду с другими классическими произведениями и произведения Листа. Отвечая как-то на вопрос В. Р. Вильшау, Рахманинов писал: "Что играю?! Много программ переиграл! Любимые мои программы — это концерт из двух отделений: в первом Шопен, во втором Лист. В таких программах и себя не надо прибавлять" (755, *535*; письмо от 15 апреля 1936 г.).

[12] Среди этих произведений крупные шедевры фортепианной литературы, такие, как соната *h-moll*, "Мефисто-вальс", концерт *A-dur*, "Вариации на тему Баха"; ряд сочинений на народные темы (Венгерские рапсодии № 5, 11, 12, 14, Испанская рапсодия); целая серия поэтических картин, впечатлений и переживаний ("Часовня Вильгельма Телля", "На Валленштадтском озере", "Пастораль", "У родника", "Гроза", "Долина Обермана", "Эклога", "Тоска по родине", "Женевские колокола" — из "Первого года странствий"; "Обручение", "Il Pensieroso", "Канцонетта Сальватора Розы", "Сонет Петрарки № 47", "Сонет Петрарки № 104", "Сонет Петрарки № 123" — из "Второго года странствий"; "Гондольера", "Канцона" и "Тарантелла" из цикла "Венеция и Неаполь"; "У кипарисов виллы д'Эсте", "Фонтаны виллы д'Эсте", "Sursum corda" — из "Третьего года странствий"; "Благословение Бога в одиночестве", "Погребальное шествие", "*Andante lagrimoso*", "Гимн любви" — из "Поэтических и религиозных гармоний"; "*Senza Lentezza quasi Allegretto*" из цикла "Видения"; "Утешения" № 1—6, "Грезы любви" № 1—3, несколько пьес из цикла "Рождественская елка" и др.); две легенды; две баллады — № 1 *Des-dur* и № 2 *h-moll*; ряд этюдов ("Пейзаж", "Мазепа", *f-moll*, "Вечерние гармонии" — из цикла "Этюды высшего исполнительского мастерства"; "Il lamento", "La leggierezza", "Un sospiro" — из цикла "3 концертных этюда", "Шум леса", "Хоровод гномов"); пьесы в танцевальной форме ("3 забытых вальса", "Вальс-экспромт", "Меланхолический вальс", "Мефисто-полька", два полонеза — № 1 *c-moll* и № 2 *E-dur*); миниатюры (экспромт *Fis-dur*, "En rêve" и др.), сравнительно мало известные широкому слушателю; разные произведения вроде "Колыбельной", "Траурной гондолы", "Ave Maria". Добавьте сюда целый ряд транскрипций песен Шуберта ("Баркарола", "Маргарита за прялкой", "Утренняя серенада", "Скиталец", "Серенада", "Покойной ночи", "Мельник и ручей", "Куда?", "Весенние упования", "Голубиная почта", "В селе", "Приют"), Шумана ("Посвящение", "Весенняя ночь"), Мендельсона ("На крыльях песни", "Новая любовь"), Рубинштейна ("Азра"), Листа ("Миньона", "Лорелея", "Баллада о фульском короле"), а также обработки инструментальных и оперных сочинений (прелюдия и фуга *a-moll* Баха, вальс из оперы "Фауст" Гуно, "Вальсы-каприсы" Шуберта и др.).

Систематический список произведений

Следующий ниже список произведений Листа составлен на основе двух тематических каталогов-указателей, изданных в Лейпциге еще при жизни Листа (см. Thematisches Verzeichnis der Werke von F. Liszt. Leipzig, 1855; Thematisches Verzeichnis der Werke. Bearbeitungen und Transkriptionen von F. Liszt. Leipzig, 1877), хронологического перечня музыкальных сочинений Листа, составленного Л. Фривитцером (*Friwitzer L.* Chronologisch-systematisches Verzeichnis sämtlicher Tonwerke Franz Liszts // Musikalische Chronik. Wien, 1887. Bd. 5), словаря концертной литературы Т. Мюллера-Рейтера (*Müller-Reuter Th.* Lexikon der deutschen Konzertliteratur. Leipzig, 1909. Bd. 1), списков произведений Листа, составленных Л. Раман (*Ramann L.* Franz Liszt. Als Künstler und Mensch. Leipzig, 1894. Bd. 3), А. Гёллерихом (*Göllerich A.* Franz Liszt. Berlin, 1908), П. и Ф. Раабе (*Raabe P.* Franz Liszt. Stuttgart und Berlin, 1931. Bd. 2) и другими биографиями Листа, списка сочинений, помещенного в музыкальном словаре Грова (см.: Grove's Dictionary of Music and Musicians. London, 1954. Vol. 5), а также на основе многолетнего непосредственного изучения листовского творчества и соприкасающихся с ним литературных и эпистолярных материалов. Были просмотрены и использованы все доступные издания сочинений Листа, в частности издания, собранные в государственных библиотеках СССР и в частных коллекциях — Н. С. Жиляева, Б. Л. Яворского, Р. Ф. Валлашека (впоследствии А. М. Нижнего и А. Н. Чистякова), К. С. Сорокина и, наконец, в коллекции самого автора. Были приняты во внимание и ценные разыскания в области листианы Ф. Шнаппа, Э. Харасти, З. Гардони, Э. Майора, И. Селени, О. Гольдхаммера и др.

Поскольку систематизация по опусам у Листа невозможна (как известно, Лист, за исключением нескольких сочинений и транскрипций раннего периода, не помечал номеров сочинений[1]), а хронологическая систематизация из-за частой переработки произведений (вторые и третьи редакции, варианты, версии), подчас растягивавшейся на десятилетия, нехарактерна и непоказательна (ее можно рассматривать лишь как систематизацию подсобную), мы придерживались принципа распределения произведений по определенным группам и подгруппам. Принцип этот не нов и по отношению к Листу был применен еще в упомянутых выше тематических каталогах; в данном издании он лишь несколько уточнен и усовершенствован.

Все произведения Листа разбиты на два больших основных отдела: инструментальные сочинения и вокальные сочинения, — в свою очередь распадающиеся на ряд групп и подгрупп.

В первый отдел входят:

I. Произведения для оркестра (№ 1—40);

II. Произведения для фортепиано с оркестром (№ 41—49);

III. Произведения для фортепиано в 2 руки — а) оригинальные сочинения в различных жанрах (№ 50—149), б) сочинения на народные темы (№ 150—172), в) обработки и транскрипции собственных произведений (№ 173—212), г) обработки и транскрипции чужих произведений (№ 213—356);

IV. Произведения для фортепиано в 4 руки (№ 357—415);

V. Произведения для двух фортепиано (№ 416—440);

VI. Произведения для органа (№ 441—468);

VII. Произведения для разных инструментов (№ 469—495).

---

[1] Да и там, где мы встречаем у Листа номер сочинения, трудно бывает решить, насколько он соответствует действительности. Обозначение opus'ов в юношеских произведениях Листа крайне запутано; одно и то же произведение фигурирует у различных издателей под различными opus'ами, и какое обозначение соответствует желанию Листа — подчас так и остается неизвестным. (Об этом см.: *Busoni F.* Die Ausgabe der Lisztschen Klavierwerke // Allgemeine Musikzeitung. 1900. № 30—31, 35, 40.)

Во второй отдел входят:

VIII. Опера (№ 496);

IX. Духовные произведения для хора (№ 497—558);

X. Светские произведения для хора (№ 559—586);

XI. Песни и баллады для голоса с оркестром (№ 587—595);

XII. Песни и романсы для голоса с фортепиано (№ 596—671);

XIII. Песнопения для голоса с сопровождением органа, гармониума или фортепиано (№ 672—676);

XIV. Мелодекламации (№ 677—682).

К этим двум большим отделам примыкает небольшой заключительный отдел, включающий неоконченные произведения Листа (№ 683—703).

К списку приложены три добавления: первое включает в себя перечень произведений утраченных и до сих пор не обнаруженных (эти произведения имеют свою отдельную порядковую нумерацию и снабжены номером со звездочкой), задуманных и почему-либо не получивших осуществления, а также приписываемых Листу; два других — редакции Листа и список всех его литературных работ, как вошедших в шеститомное Собрание сочинений (*Liszt F.* Gesammelte Schriften. Leipzig, 1880—1883. Bde. I—VI), так и не вошедших в него и оставшихся разбросанными в различных журналах и среди музыкальных произведений (в виде предисловий).

В список и в добавления к нему не включены переложения и обработки произведений Листа, сделанные не им самим, а другими лицами.

Заглавия произведений, как правило, даны на языке оригинала и в переводе на русский язык. Сочинения оригинальные расположены по жанрам, обработки и транскрипции (включая и оперные фантазии) — в алфавитном порядке авторов. Те произведения, которые по характеру своему подходят к каким-либо двум рубрикам, фигурируют в списке дважды, причем в одном случае дается лишь ссылка на порядковый номер произведения. Циклы произведений, как, например, "Альбом путешественника" ("Album d'un voyageur"), "Годы странствий" ("Années de pèlerinage"), "Поэтические и религиозные гармонии" ("Harmonies poétiques et religieuses"), обозначены одним общим номером, внутри которого отдельные произведения имеют свой порядковый номер.

Описания каждого произведения или цикла произведений располагаются по следующей схеме:

1) порядковый номер в данном списке, заглавие на том языке, на котором оно было написано автором;

2) подзаголовок, название частей цикла, а также переводы названий на русский язык;

3) порядковый номер произведения в цикле и его название, указание (там, где это необходимо) темпа и тональности;

4) документально засвидетельствованная или предположительная дата написания, перечень различных редакций и версий (с указанием года их возникновения), ссылка на поэтические или живописные подосновы (если таковые имелись в виду автором), дата и место первого исполнения (и фамилия исполнителя), документально засвидетельствованная или предположительная дата первого издания, фамилия нотоиздателя, ссылка на предисловие, ссылка на новые переработанные автором издания (с установлением года публикации), имя и фамилия лица, которому посвящено произведение, и, наконец, в отдельных случаях необходимые комментарии, касающиеся творческой истории произведения (с ссылками на порядковые номера родственных произведений).

Указания на последующие издания произведений полностью не приводятся, так как это значительно увеличило бы объем списка. По той же причине, как правило, опущены ссылки на нотоиздателей, у которых переиздавались произведения Листа после его смерти, ссылки на музыкантов, перекладывавших или оркестровавших произведения Листа, а также подробное описание автографов Листа.

Отсутствие нумерации опусов, постоянные переделки и стилистические изменения послужили поводом к тому, что до сих пор исследователи и редакторы сочинений Листа колеблются в датировке ряда его произведений. Поэтому не все приведенные в списке даты можно считать окончательно установленными и не следует бояться их возможного уточнения. Точно так же не следует опасаться того, что некоторые из считающихся утраченными произведений окажутся найденными, и на этом основании отказываться от какой-либо порядковой нумерации произведений. Порядковые номера в списке необходимы хотя бы для сравнения между собой родственных сочинений; не говорим уже об удобствах, которые они вообще создают на пути систематизации.

В тех случаях, когда датировка произведений (годы сочинений и издания) представлялась сомнительной или совсем неизвестной, поставлены знаки вопроса; в тех же случаях, когда

произведение оказывалось неопубликованным, — пометка н е и з д. Естественно, что последнее указание имеет ограничение во времени, и его, в сущности, следует понимать так: не издано до 1968 года.

Таким образом, помимо заглавия произведения в списке даны годы его сочинения и издания, перечень различных версий и редакций, указания на поэтические и музыкальные источники, авторские переложения и обработки и т. д. Этого, полагаем, вполне достаточно, чтобы внимательный читатель воспользовался им не только как обычным перечнем произведений, но и как сжатым комментарием к сочинениям Листа, комментарием, до известной степени воссоздающим творческую историю каждого произведения.

Первый отдел

ИНСТРУМЕНТАЛЬНЫЕ СОЧИНЕНИЯ

I. ПРОИЗВЕДЕНИЯ ДЛЯ ОРКЕСТРА

Симфонические поэмы

1. *Ce qu'on entend sur la montagne.* [*Bergsymphonie*]. *Что слышно на горе.* [*Горная симфония*]. С о ч.: 1847—56, по Гюго, 1—4 ред. И с п.: перв. ред. — февр. 1850, Веймар, п/у Листа; оконч. ред. — 7 янв. 1857, Веймар, п/у Листа. И з д.: 1857, Брейткопф и Гертель, с предисловием Листа. П о с в.: Каролине Витгенштейн. См. 359 и 418.
2. *Tasso. Lamento e Trionfo. Тассо. Жалоба и Триумф.* С о ч.: 1849, к празднованию столетия со дня рождения Гёте, перераб. 1850—54, 1—4 ред. И с п.: перв. ред. (как увертюра к "Тассо" Гёте) — 28 авг. 1849, Веймар; оконч. ред. — 19 апр. 1854, Веймар, п/у Листа. И з д.: 1856, Брейткопф и Гертель, с предисловием Листа. П о с в.: Каролине Витгенштейн. См. 360 и 419; ср. также 18_3 и 63_1.
3. *Les Préludes* (*d'après Lamartine*). *Прелюды* (*по Ламартину*). С о ч.: не позже 1848, как вступление к мужскому хору "Четыре стихии" ("Les quatre Elémen[t]s") на слова Ж. Отрана; перераб. 1850—54, 1—4 ред. И с п.: 23 февр. 1854, Веймар, п/у Листа. И з д.: 1856, Брейткопф и Гертель, с предисловием Листа. П о с в.: Каролине Витгенштейн. См. 361 и 420; ср. также 570 и 56.
4. *Orpheus. Орфей.* С о ч.: 1854. И с п.: перв. ред. (как вступление и заключение к "Орфею" Глюка) — 16 февр. 1854, Веймар, п/у Листа; оконч. ред. — 10 ноября 1854, Веймар, п/у Листа. И з д.: 1856, Брейткопф и Гертель, с предисловием Листа. П о с в.: Каролине Витгенштейн. См. 362 и 421.
5. *Prometheus. Прометей.* С о ч.: 1850, по Гердеру; перераб. 1855. И с п.: перв. ред. (как увертюра к "Освобожденному Прометею" Гердера) — 28 авг. 1850, Веймар; оконч. ред. — 18 окт. 1855, Брауншвейг, п/у Листа. И з д.: 1856, Брейткопф и Гертель, с предисловием Листа. П о с в.: Каролине Витгенштейн. См. 363 и 422; ср. также 562.
6. *Mazeppa. Мазепа.* С о ч.: 1851, по Гюго. И с п.: 16 апр. 1854, Веймар, п/у Листа. И з д.: 1856, Брейткопф и Гертель. П о с в.: Каролине Витгенштейн. См. 364 и 423; ср. также 51_4, 52_4 и 53.
7. *Festklänge. Праздничные звуки.* С о ч.: 1853. И с п.: 9 ноября 1854 (как вступление к "Huldigung der Künste" Шиллера), Веймар, п/у Листа. И з д.: 1856, Брейткопф и Гертель. П о с в.: Каролине Витгенштейн. См. 365 и 424.
8. *Héroïde funèbre.* С о ч.: 1850—54, по перв. части "Революционной симфонии". И с п.: 13 ноября 1857, Бреслау, п/у М. Шёна. И з д.: 1857, Брейткопф и Гертель, с предисловием К. Витгенштейн. П о с в.: Каролине Витгенштейн. См. 425; ср. также 683.
9. *Hungaria. Венгрия.* С о ч.: 1854, как ответ на патриотическое стихотворение ("Ференцу Листу") Вёрёшмарти. И с п.: 8 сент. 1856, Будапешт, п/у Листа. И з д.: 1857, Брейткопф и Гертель. П о с в.: Каролине Витгенштейн. См. 366 и 426; ср. также 104.
10. *Hamlet. Гамлет.* С о ч.: 1857, по Шекспиру. И с п.: 1858, на неофициальной репетиции, Веймар, п/у Листа; в публ. концерте 2 июля 1876, Зондерхаузен, п/у М. Эрдмансдёрфера. И з д.: 1861, Брейткопф и Гертель. П о с в.: Каролине Витгенштейн. См. 367 и 427.
11. *Hunnenschlacht. Битва гуннов.* С о ч.: 1857, по фреске Каульбаха. И с п.: 29 дек. 1857, Веймар, п/у Листа. И з д.: 1861, Брейткопф и Гертель. П о с в.: Каролине Витгенштейн. См. 428.

12. *Die Ideale. Идеалы.* Соч.: 1857, по Шиллеру. Исп.: 5 сент. 1857, Веймар, п/у Листа. Изд.: 1858, Брейткопф и Гертель. Посв.: Каролине Витгенштейн. См. 429; ср. также 563 и 21.
13. *Von der Wiege bis zum Grabe. Du berceau jusqu'à la tombe. От колыбели до могилы.* Соч.: 1881—82, по рисунку М. Зичи. Исп.: 27 февр. (ст. ст.) 1884, Петербург, п/у Балакирева. Изд.: 1883, Боте и Бок, с оттиском рисунка Зичи на титульном листе. Посв.: Михаю Зичи. См. 173 и 368.

Симфонии

14. *Eine Faust-Symphonie in drei Charakterbildern (nach Goethe). Симфония "Фауст" в трех характерных картинах (по Гёте). 1. Faust. Фауст. 2. Gretchen. Гретхен. 3. Mephistopheles. Мефистофель. Shlusschor: "Alles Vergängliche ist nur ein Gleichnis". Заключительный хор: "Все быстротечное — символ, сравненье".* Соч.: 1854, заключительный хор 1857. Исп.: 5 сент. 1857, Веймар, п/у Листа (в торжественном концерте по случаю открытия памятников Гёте, Шиллеру и Виланду; в том же концерте исп. "К художникам", "Идеалы", "На горных вершинах покой", "Веймарская народная песня" и песни Шуберта в обр. для мужского хора. Изд.: 1861, Шуберт, 2 изд. 1866. Посв.: Гектору Берлиозу. См. 430 и 174.
15. *Eine Symphonie zu Dantes "Divina Commedia". Симфония к "Божественной комедии" Данте. 1. Inferno. Ад. 2. Purgatorio. Чистилище.* Соч.: 1855—56. Исп.: 7 ноября 1857, Дрезден, п/у Листа. Изд.: 1859, Брейткопф и Гертель, с предисловием Р. Поля и К. Витгенштейн. Посв.: Рихарду Вагнеру. См. 431.

Небольшие произведения в "поэмной" и танцевальной формах

16. *Zwei Episoden aus "Lenaus "Faust". Два эпизода из "Фауста" Ленау. 1. Der nächtliche Zug. Ночное шествие. 2. Der Tanz in der Dorfschenke (Mephisto-Walzer). Танец в деревенском кабачке (Мефисто-вальс).* Соч.: ок. 1860. Исп.: 8 марта 1861, Веймар, п/у Листа (только Мефисто-вальс). Изд.: 1865 (*1*), 1866 (*2*), Шуберт. Посв.: Карлу Таузигу. См. 175 и 369.
17. *Zweiter Mephisto-Walzer. Второй Мефисто-вальс.* Соч.: 1880—81. Исп.: 9 марта 1881, Будапешт. Изд.: 1881, Фюрстнер. Посв.: Камилю Сен-Сансу. См. 176 и 370.
18. *Trois Odes funebres. Три траурные оды. 1. Les Morts. Oraison par F. Liszt pour grand orchestre (et choeur d'hommes ad lib.). Мертвые. Ода Ф. Листа для большого оркестра (и мужского хора по желанию).* Соч.: 1860, по Ламенне, в память об умершем сыне Даниэле; мужской хор *ad libitum* добавлен 1866. Исп.: 21 мая 1912, Веймар, п/у П. Раабе. Изд.: 1916, Брейткопф и Гертель. Посв.: дочери Листа Козиме. См. 177, 371 и 451. *2. La Notte. Ночь.* Соч.: не позже 1864, по скульптуре Микеланджело; переработка "Il Pensieroso". Исп.: 6 дек. 1912, Веймар, п/у Раабе; Лист выражал желание, чтобы пьеса "Ночь" была исполнена вместе с пьесой "Мертвые" на его похоронах. Изд.: 1916, Брейткопф и Гертель. См. 692 и 372; ср. также 64—II$_2$. *3. Le Triomphe funebre du Tasse. Epiloque du poeme symphonique "Tasso. Lamento e Trionfo". Торжественное погребение Тассо. Эпилог к симфонической поэме "Тассо. Жалоба и триумф".* Соч.: 1866. Исп.: март 1877. Брейткопф и Гертель. Посв.: Леопольду Дамрошу. См. 178 и 373; ср. также 2.
19. *Salve Polonia. Interludium aus dem Oratorium St. Stanislaus. Слава Польше. Интерлюдия из оратории "Св. Станислав".* Соч.: 1863; набросок сделан в 1850. Исп.: май 1884, Веймар, п/у Листа (на собрании членов Всеобщего немецкого музыкального союза). Изд.: 1883, Кант. См. 701; ср. также 179 и 374.

Торжественные увертюры и марши

20. *Festvorspiel. Торжественная увертюра.* Соч.: 1857, инструментовка 98. Исп.: 4 сент. 1857, Веймар, п/у Листа (как пролог к праздничному представлению по случаю открытия памятников Гёте и Шиллеру). Изд.: 1857, Хальбергер. Ср. 98.
21. *Künstlerfestzug zur Schillerfeier 1859. Торжественное шествие артистов к юбилею Шиллера 1859.* Соч.: 1857, с использованием тем из мужского хора "К художникам" ("An die Künstler") и из симфонич. поэмы "Идеалы". Исп.: 8 ноября 1860, Веймар. Изд.: 1860, Кюн (Кант). См. 181 и 375; ср. также 12 и 563.

22. *Festmarsch zur Goethejubiläumfeier. Торжественный марш к юбилейному чествованию Гёте.* С о ч.: 1849, для ф.-п. (см. 99); инструментовано Конради, затем Раффом; переработано и заново инструментовано Листом 1857. И с п.: ред. Конради — 28 авг. 1849 (как музыкальный антракт при праздничном представлении "Тассо" Гёте), Веймар; ред. Листа — 3 сент. 1857 (при праздничном представлении по случаю открытия памятников Шиллеру и Гёте). И з д.: 1859, Шуберт, нов. просм. изд. 1870. См. 99; ср. также 376.
23. *Huldigungsmarsch. Приветственный марш.* С о ч.: 1853, по случаю праздника в честь герцога Саксен-Веймарского Карла Александра; инструментовано Раффом; переработано и инструментовано Листом 1857. И с п.: оконч. ред. — 9 апр. 1859, Веймар. И з д.: 1859, Боте и Бок. См. 100.
24. *Vom Fels zum Meer. Deutscher Siegesmarsch. От скалы и до моря. Немецкий триумфальный марш.* С о ч.: ок. 1855; перераб. 1860. И з д.: 1865 (?), Шлезингер. См. 101.
25. *Festmarsch nach Motiven E. H. z. S. — C. — G. Торжественный марш на мотивы Э[рнста] г[ерцога] С[аксен]-К[обург]-Г[отского].* С о ч.: не позже 1859. И з д.: 1860, Шуберт. См. 102 и 377.

Венгерские марши и рапсодии

26. *Magyar induló. Ungarischer Sturmmarsch. Венгерский штурмовой марш.* С о ч.: 1 ред. 1843, для ф.-п. (см. 105); 2 ред. 1875. И з д.: 1876, Шлезингер, как "Новая обработка". П о с в.: Шандору Телеки. См. 105 и 378.
27. *Magyar induló az 1867. jun 8.-i budapesti koronázási ünnepség alkalmára. Ungarischer Marsch zur Krönungsfeier in Ofen-Pest am 8. Juni 1867. Венгерский марш к коронационному празднику в Офен-Пеште 8 июня 1867.* С о ч.: 1870 (а не 1867, как указано на титульном листе). И з д.: 1871, Шуберт. См. 106 и 379.
28. *Rákóczi-induló. Rákóczi-Marsch, symhonisch bearbeitet. Ракоци-марш, обработанный для симфонического оркестра.* С о ч.: 1865. И з д.: 1871, Шуберт. См. 153_{15}; ср. также 380.
29. *Magyar rapszódiák. Ungarische Rhapsodien, bearbeitet vom Komponisten und F. Doppler. Венгерские рапсодии, обработанные автором и Ф. Доплером. 1. f-moll. 2. d-moll. 3. D-dur. 4. d-moll. 5. e-moll. 6. D-dur.* И з д.: ок. 1870, Шуберт. См. $153_{14, 12, 6, 2, 5, 9}$; ср. также 388.

Обработки собственных произведений

30. *Zwei Legenden. Две легенды. 1. San Francesco d'Assisi (Vogelpredigt). Св. Франциск Ассизский (Проповедь птицам). 2. San Francesco di Paola (Auf den Wogen schreitend). Св. Франциск из Паолы (Идущий по волнам).* О б р.: 1863. Н е и з д. См. 69.
31. *Vexilla regis prodeunt. Kreuzeshymne. Крестный гимн.* С о ч.: 1864. Н е и з д. См. 127.
32. *Der Papsthymne. Папский гимн.* О б р.: ок. 1865. Н е и з д. См. 498; ср. также 452, 184, 397 и 523.
33. *Benedictus aus der Ungarischen Krönungsmesse. "Benedictus" из Венгерской коронационной мессы.* О б р.: 1875. И з д.: 1877, Шуберт. П о с в.: Августу Кёмпелю. См. 507; ср. также 186, 399, 472 и 479.

33a. *Grosses Konzertsolo. Большой концерт-соло.* О б р.: ок. 1850 (возможно, что не самим Листом). И с п.: 10 февр. 1950, Лондон. Н е и з д. См. 74.

Обработки (инструментовки) чужих произведений

34. *A la chapelle Sixtine. "Miserere" d'Allegri et "Ave verum corpus" de Mozart. В Сикстинской капелле. "Miserere" Аллегри и "Ave verum corpus" Моцарта.* О б р.: 1862. Н е и з д. См. 213; ср. также 407 и 461.
35. *Mazurkafantasie von Hans von Bülow. Мазурка-фантазия Ганса Бюлова.* О б р.: 1865. И з д.: после 1865, Леукарт.
36. *Danses galiciennes von J. Zarembski. Галицийские танцы Ю. Заремского.* О б р.: 1881. И з д.: ок. 1883, Зимрок.
37. *Der Zaubersee. Ballade für Tenor-Solo und Orchester von Graf Géza Zichy. Волшебное озеро. Баллада для тенора и оркестра графа Гезы Зичи.* О б р.: ок. 1885. Н е и з д. (?).
38. *Peter Cornelius: Zweite Ouvertüre zum Barbier von Bagdad. Петер Корнелиус: Вторая увертюра к "Багдадскому цирюльнику".* О б р.: 1877, по наброску Корнелиуса. Н е и з д. (?).

39. *Franz Schuberts Märsche. Марши Франца Шуберта. 1. Marsch h-moll. Марш си минор. 2. Trauer-Marsch b-moll. Траурный марш си-бемоль минор. 3. Reiter-Marsch C-dur. Кавалерийский марш до мажор. 4. Ungarischer Marsch c-moll. Венгерский марш до минор.* Обр.: 1859—60, марши для ф.-п. в 4 р. ор. 40, 54 и 121. Изд.: после 1860, Фюрстнер. Ср. 344 и 414.

40. *Szózat und Hymnus. Zwei vaterländische Dichtungen von Vörösmarty und Kölcsey komponiert von Béni Egressy und F. Erkel. Призыв и гимн. Два патриотических стихотворения Вёрёшмарти и Кёльчеи, положенные на музыку Бени Эгреши и Ф[еренцем] Эркелем.* Обр.: между 1870 и 1873. Изд.: 1878, Рожавёльдьи. Посв.: графу [Юлиусу] Андрашши. См. 351.

II. ПРОИЗВЕДЕНИЯ ДЛЯ ФОРТЕПИАНО С ОРКЕСТРОМ

Оригинальные сочинения

41. *[Malédiction]. [Проклятие].* Соч.: 1827; перераб. не позже 1848. Исп.: в первонач. виде 9 июня 1827, Лондон. Изд.: 1915, Брейткопф и Гертель (под сомнительным названием "Malédiction", не принадлежащем Листу). См. 6*.

42. *Erstes Konzert Es-dur. Первый концерт ми-бемоль мажор.* Соч.: перв. главная тема и маршеобразная тема финала ок. 1830, весь концерт не позже 1849; перераб. 1853 и 1856. Исп.: 17 февр. 1855, Веймар (солист Лист, дирижер Берлиоз). Изд.: 1857, Гаслингер, Шлезингер. Посв.: Анри Литольфу. См. 432.

43. *Zweites Konzert A-dur. Второй концерт ля мажор.* Соч.: 1839; перераб. 1849, 1853, 1857 и 1861. Исп.: 7 янв. 1857, Веймар (солист Бронзарт, дирижер Лист). Изд.: 1863, Шотт. Посв.: Гансу Бронзарту. См. 433.

44. *Totentanz. Paraphrase über "Dies irae". Пляска смерти. Парафраза на "Dies irae".* Соч.: перв. наброски 1838 (под впечатлением фрески "Триумф смерти" Орканья), закончено не позже 1849; перераб. 1853 и 1859. Исп.: 15 апр. 1865, Гаага (солист Бюлов, дирижер Верхульст). Изд.: 1865, Зигель. Посв.: Гансу Бюлову. См. 434 и 182.

Сочинения на народные темы

45. *Fantasie über ungarische Volksmelodien. Фантазия на венгерские народные темы.* Соч.: 1852, по Венгерской рапсодии № 14. Исп.: 1 июня 1853, Будапешт (солист Бюлов, дирижер Эркель). Изд.: 1864, Гейнце (Петерс). Посв.: Гансу Бюлову. См. 153.

Обработки чужих сочинений

46. *Grande Fantaisie symphonique. Большая симфоническая фантазия (на две темы из „Лелио" Берлиоза).* Соч.: 1834, на две темы из "Лелио" Берлиоза ("Рыбацкая песня" и "Разбойничья песня"). Исп.: 1835, Париж. Не изд.

47. *Fantasie über Motive aus Beethovens "Ruinen von Athen". Фантазия на мотивы из "Афинских развалин" Бетховена.* Соч.: между 1848 и 1852. Исп.: 1 июня 1853, Будапешт (солист Бюлов, дирижер Эркель). Изд.: 1865, Зигель. Посв.: Николаю Рубинштейну. См. 435 и 235; ср. также 234.

48. *Polonaise brillante (op. 72) von Weber. Блестящий полонез (соч. 72) Вебера.* Соч.: ок. 1851. Исп.: 13 апр. 1851, Веймар (солист Ядассон, дирижер Лист). Изд.: между 1851 и 1853, Шлезингер; ок. 1875 Лист намеревался сделать новую обработку. Посв.: Адольфу Гензельту.

49. *Franz Schuberts Fantasie C-dur (op. 15). Большая фантазия Франца Шуберта до мажор (соч. 15).* Соч.: не позже 1851. Исп.: 14 дек. 1851, Вена (солист Эгхард, дирижер Гельмесбергер). Изд.: 1857 или 1858, Шпина (Шрейбер); нов. изд. 1874. См. 436.

III. ПРОИЗВЕДЕНИЯ ДЛЯ ФОРТЕПИАНО В 2 РУКИ

А. Оригинальные сочинения в различных жанрах

Этюды

50. *Etude pour le Pianoforte en quarante-huit Exercices dans tous les Tons Majeurs et Mineurs... par le jeune Liszt. Этюд для фортепиано в форме сорока восьми упражнений во всех мажорных и минорных тональностях... юного Листа. 1. Allegro con fuoco (C-dur). 2. Allegro non molto (a-moll). 3. Allegro sempre legato (F-dur). 4. Allegretto (d-moll). 5. Moderato (B-dur). 6. Molto agitato (g-moll). 7. Allegretto con molto espressione (Es-dur). 8. Allegro con spirito (c-moll). 9. Allegro grazioso (As-dur). 10. Moderato (f-moll). 11. Allegro grazioso (Des-dur). 12. Allegro non troppo (b-moll).* Соч.: ок. 1826, только 12 этюдов (остальные 36 этюдов, которые, как показывает заглавие, Лист задумал сочинить, никогда им написаны не были). Изд.: 1826 или 1827, Буасело (как ор. 6), позднее Гофмейстер (Петерс) (как ор. 1, под названием "Etudes pour le piano en douze exercices"). Посв.: Лидии Гарелла.
51. *24 Grandes Etudes pour le Piano. 24 больших этюда для фортепиано. 1. Presto (C-dur). 2. Molto vivace (a-moll). 3. Poco adagio (F-dur). 4. Allegro patetico (d-moll). 5. Egualmente (B-dur). 6. Largo patetico (g-moll). 7. Allegro deciso (Es-dur). 8. Presto strepitoso (c-moll). 9. Andantino (As-dur). 10. Presto molto agitato (f-moll). 11. Lento assai (Des-dur). 12. Andantino (b-moll).* Соч.: не позже 1838, только 12 этюдов (вопреки заглавию), преобразование ранних этюдов-упражнений (см. 50); вступление к седьмому этюду заимствовано из "Экспромта на темы Россини и Спонтини" (см. 110). Изд.: 1839, Шлезингер, Рикорди, Гаслингер. Посв.: Карлу Черни (у Рикорди вторая тетрадь этюдов — с № 8 по № 12 — посв. Фридерику Шопену).
52. *Etudes d'exécution transcendante. Этюды трансцендентного исполнения [Этюды высшего исполнительского мастерства]. 1. Preludio. Прелюдия. 2. Molto vivace (a-moll). 3. Paysage. Пейзаж. 4. Mazeppa. Мазепа (по Гюго). 5. Feux follets. Блуждающие огни. 6. Vision. Видение. 7. Eroica. Героика. 8. Wilde Jagd. Дикая охота. 9. Ricordanza. Воспоминание. 10. Allegro agitato molto (f-moll). 11. Harmonies du soir. Вечерние гармонии. 12. Chasse-neige. Метель.* Соч.: 1851, преобразование Больших этюдов (см. 51). Изд.: 1852, Брейткопф и Гертель; варианты к 9 этюду см. Liszt-Padägogium, цит. изд., серия 4. Посв.: Карлу Черни ("в знак благодарности, уважения и дружбы").
53. *Mazeppa. Mazepa.* Соч.: между 1838 и 1847, по одноименному стихотворению Гюго. Изд.: 1847, Шлезингер, Гаслингер. Посв.: Виктору Гюго. Ср. 51_4 и 52_4; ср. также 6.
54. *Bravourstudien nach Paganinis Capricen. Etudes d'exécution transcendante d'apres Paganini. Бравурные этюды по каприсам Паганини. Этюды трансцендентного исполнения по Паганини. 1. g-moll. 2. Es-dur. 3. Campanella (as-moll). 4. E-dur (Andante quasi Allegretto) (1-я и 2-я версии). 5. E-dur (Allegretto). 6. a-moll (тема с вариациями).* Соч.: 1838, по 5, 6, 17, 1, 9 и 24 каприсам Паганини из цикла "24 каприса для скрипки соло" ("24 Capricci per il Violino solo dedicati agli artisti"); 3 этюд по теме рондо из второго скрипичного концерта *h-moll* Паганини. Первые опыты Листа над переложением сочинений Паганини относятся к 1831—32 гг., когда Лист, находясь под непосредственным впечатлением игры Паганини, приступил к созданию «Большой бравурной фантазии на „Колокольчик" („Кампанелла") Паганини» („Grande Fantaisie de Bravoure sur la Clochette de Paganini"), т. е. фантазии на ту же тему, на которую впоследствии был написан один из этюдов ("Кампанелла"). По-видимому, к этому же времени (или годом позже) относится самое начало работы Листа над каприсами Паганини, получившими, однако, законченное воплощение лишь в 1838 г. Изд.: ок. 1840, Гаслингер, Шоненбергер; к 1 этюду приложена (по просьбе Листа) шумановская обработка соответствующего каприса Паганини. Посв.: Кларе Шуман.
55. *Grandes Etudes de Paganini. Большие этюды по [каприсам] Паганини. 1. g-moll. 2. Es-dur. 3. La Campanella (gis-moll). 4. E-dur (Vivo). 5. E-dur (Allegretto). 6. a-moll.* Соч.: 1851, преобразование бравурных этюдов по каприсам Паганини (см. 54). Изд.: 1851, Брейткопф и Гертель. Посв.: Кларе Шуман.
56. *Morceau de salon. Etude de perfectionnement. Салонная пьеса. Этюд для усовершенствования.* Соч.: 1840, по предложению Фетиса, для ф.-п. школы Мошелеса и Фетиса («„Méthode des Méthodes" pour le Piano»); во второй половине этюда уже намечена главная тема симфонич. поэмы "Прелюды" (см. 3). Изд.: 1841, Шлезингер. Ср. 57.
57. *Ab irato. Etude* perfectionnement *de la "Méthode des Méthodes". В гневе. Этюд для усовершенствования из "Метода методов".* Соч.: ок. 1852, Шлезингер: преобразование "Morceau de salon" (см. 56). Изд.: 1852.

58. *3 Etudes de Concert. 3 концертных этюда. 1. As-dur (Il Lamento. Жалоба). 2. f-moll (La leggierezza. Легкость). 3. Des-dur (Un sospiro. Вздох).* С о ч.: ок. 1848; в обоих тематич. каталогах и у Гёллериха значатся как "3 Grandes Etudes de Concert". И з д.: 1849, Кистнер; в одном из последующих изданий (Мейсонье) озаглавлены как "Поэтические каприсы. 1. Жалоба. 2. Легкость. 3. Вздох" ("Caprices poétiques. 1. Il Lamento. 2. La leggierezza. 3. Un sospiro"); варианты и каденции к 3 этюду см. Liszt-Pädagogium, цит. изд., IV. П о с в.: Эдуарду Листу.

59. *Zwei Konzertetüden. Два концертных этюда. 1. Waldesrauschen. Шум леса. 2. Gnomenreigen. Хоровод гномов.* С о ч.: 1862 или 1863, для ф.-п. школы Леберта и Штарка. И з д.: 1863, Котта (в школе Леберта и Штарка и отдельным изданием), позднее Траутвейн, Бан, Гейнрихсгофен. П о с в.: Дионису Прукнеру.

60. *Technische Studien. Технические упражнения. 1. Упражнения для развития силы и независимости каждого пальца при неподвижной (stillstehender) руке. Упражнения в аккордах. 2. Подготовительные упражнения к мажорным гаммам. 3. Гаммы в положении терции и сексты. Гаммы с попеременным чередованием рук (springende oder durchbrochene Skalen). 4. Хроматические гаммы и упражнения. Гаммы в противоположном движении. 5. Повторяющиеся (repetierende) терции, кварты и секты с различной аппликатурой. Гаммообразные упражнения в терциях в прямом и противоположном движениях. Упражнения в квартах и секстах. 6. Мажорные, минорные и хроматические гаммы терциями и секстами. 7. Гаммы секстаккордами с различной аппликатурой. Гаммы с попеременным чередованием рук — в терциях, секстах и секстаккордах. Хроматические гаммы терциями, квартами, секстами и октавами. 8. Ломаные октавы. Гаммы октавами с попеременным ударом рук. Упражнения в аккордах. Трели терциями, секстами, квартами и октавами. 9. Уменьшенные септаккорды. Упражнения при неподвижной руке. Арпеджио или ломаные аккорды. 10. Ломаные аккорды с различной аппликатурой во всех мажорных и минорных тональностях. 11. Арпеджио терциями и секстами с различной аппликатурой и упражнения в аккордах.* С о ч.: 1868—79. И з д.: 1886 (вскоре после смерти Листа), Шуберт, под ред. А. Винтербергера в 12 тетр., позднее под ред. М. Краузе в сокращ. виде. См. 44*.

Циклы впечатлений, поэтических переживаний и музыкальных зарисовок

61. *Album d'un voyageur. Альбом путешественника. I. Impressions et Poésies. Впечатления и поэтические переживания. 1. Lyon. Лион* (с эпиграфом "Жить работая или умереть сражаясь"). *2а. Le lac de Wallenstadt. Валленштадтское озеро* (с эпиграфом из Байрона). *2б. Au bord d'une source. У родника. 3. Les cloches de G... Колокола Ж[еневы]* (с эпиграфом из Байрона). *4. Vallées d'Obermann. Долина Обермана* (с фрагментом и двумя цитатами из романа Сенанкура). *5. La chapelle de Guillaume Tell. Часовня Вильгельма Телля* (с эпиграфом "Один за всех, все за одного"). *6. Psaume. Псалом* (с эпиграфом из 42 псалма). *II. Fleurs mélodiques des Alpes. Цветы альпийских мелодий. 7а. Allegro (C-dur). 7б. Lento (e-moll — G-dur). 7в. Allegro pastorale (G-dur). 8а. Andante con sentimento (G-dur). 8б. Andante molto espressivo (g-moll,* по мелодии Ф. Губера). *8в. Allegro moderato (Es-dur). 9а. Allegretto (As-dur). 9б. Allegretto (Des-dur,* по мелодии Ф. Губера). *9в. Andantino con molto sentimento (G-dur). III. Paraphrases — Trois moris morceaux suisses. Парафразы — Три пьесы на швейцарские мелодии. 10. Rans de vaches. Montée aux Alpes. Improvisata. Пастораль. Восхождение на Альпы. Импровизация* (по мелодии Ф. Губера). *11. Un soir dans les montagnes. Nocturne pastorale. Вечер в горах. Ноктюрн-пастораль* (по мелодии Э. Кнопа). *12. Ranz de chevres. Пастушеская пляска* (по мелодии Ф. Губера). С о ч.: больш. часть 1835—36. И з д.: "Парафразы" (*№ 10—12*) 1836, Кноп, Латт, Шпер (как ор. 10), позднее Хейгель (как "3 airs suisses"), нов. изд. 1877, Кант (как "3 morceaux suisses"); "Впечатления и поэтические переживания" (*№ 1—6*) ок. 1840, Ришо (как "1-er Année de Pelerinage, Suisse"); "Цветы альпийских мелодий" (*№ 7а—9в*) ок. 1840, Латт, Гаслингер, Кноп, Мори (как "2-me Année"); весь цикл 1842, Гаслингер, Шлезингер (с общим предисловием Листа и с эпиграфами к отдельным пьесам из Байрона, Сенанкура и др.). П о с в.: *1* — Фелисите де Ламенне, *2а* — Мари д'Агу, 2б — Фердинанду Дени, *3* — старшей дочери Бландине, *4* — Этьену Сенанкуру, *5* — Виктору Шёльхеру, *7а—9в* — жене Г. Рейсе, *10* — жене Адольфа Пикте, *11* — Марии Потоцкой, *12* — Теобальду Вальшу. Ср. 64; см. также примечания и комментарии к "Годам странствий" (изд. Музгиза, 1952).

62. *Fantaisie romantique sur deux mélodies suisses. Романтическая фантазия на две швейцарские темы.* Соч.: 1835 или 1836, на швейцарские народные темы, использованные в "Альбоме путешественника" (61_{76}) и "Годах странствий" ($64—I_8$). Изд.: 1836, Латт, Кноп отдельно (как ор. 5 № 1), позднее Гофмейстер (как ор. 5 № 2), Крамер, Гаслингер, Рикорди — вместе с "Парафразами" под общим названием "Альбом путешественника, первый год, Швейцария" (Album d'un voyageur, 1-re Année, Suisse)*; изд. также вместе с "Фантастическим рондо на испанскую тему" и «Большой фантазией на мотивы из „Ниобеи" Пачини» у Рикорди под общим заглавием "Три салонные пьесы" ("3 morceaux de salon"). Посв.: Валерии Буасье. Ср. 61_{76} и $64—I_8$; см. также $61_{10—12}$, 161 и 313.

63. *Venezia e Napoli. Венеция и Неаполь. 1. Lento. 2. Allegro. 3. Andante placido. 4. Tarantelles napolitaines. Неаполитанские тарантеллы.* Соч.: ок. 1840; главной темой *1* пьесы является песня венецианского гондольера (впоследствии использованная Листом в "Тассо"); *2* пьеса, по-видимому, является обработкой итальянской народной песни; *3* и *4* пьесы см. *64—II б.* Изд.: 1917, Брейткопф и Гертель, по корректурным оттискам, найденным Бузони (пьесы были отосланы Листом Гаслингеру ок. 1840 для издания, тогда же награвированы, но в свет не вышли). См. *64—II б*; ср. также 2.

64. *Années de Pèlerinage. Годы странствий. I. Premiere Année. Suisse. Первый год. Швейцария. 1. Chapelle de Guillaume Telle. Часовня Вильгельма Телля* (с эпиграфом "Один за всех, все за одного"). *2. Au lac de Wallenstadt. На Валленштадтском озере* (с эпиграфом из "Чайльд Гарольда" Байрона). *3. Pastorale. Пастораль. 4. Au bord d'une source. У родника* (с эпиграфом из Шиллера). *5. Orage. Гроза* (с эпиграфом из "Чайльд Гарольда" Байрона). *6. Vallée d'Obermann. Долина Обермана* (с эпиграфами из Сенанкура и Байрона). *7. Eglogue. Эклога* (с эпиграфом из "Чайльд Гарольда" Байрона). *8. Le mal du pays. Тоска по родине* (с фрагментом из Сенанкура). *9. Les cloches de Geneve. Женевские колокола* (с эпиграфом из "Чайльд Гарольда" Байрона). Соч.: *1, 2, 4, 6* и *9* пьесы между 1848 и 1854 (преобразование одноименных пьес из "Альбома путешественника"); *3* и *8* пьесы между 1848—1854 (преобразование *7б* и *7в* из "Альбома путешественника"); *7* пьеса 1835—36. Изд.: 1855, Шотт, с эпиграфами и специальными рисунками художника Г. Кречмера на титульных листах. См. $612_{a,\ 26,\ 3,\ 4,\ 5,\ 6,\ 7в}$; см. также комментарии к "Годам странствий" (изд. Музгиза, 1952). *IIa. Deuxieme Année. Italie. Второй год. Италия. 1. Sposalizio. Обручение (к картине Рафаэля). 2. Il Pensieroso. Мыслитель* (по статуе Микеланджело, с эпиграфом из Микеланджело). *3. Canzonetta del Salvator Rosa. Канцонетта Сальватора Розы. 4. Sonetto del Petrarca № 47. Сонет Петрарки № 47 (Des-dur). 5. Sonetto del Petrarca № 104. Сонет Петрарки № 104 (E-dur). 6. Sonetto del Petrarca № 123. Сонет Петрарки № 123 (As-dur). 7. Après une lecture du Dante. Fantasia quasi Sonata. После чтения Данте. Фантазия-соната.* Соч.: *1* пьеса 1838—39, по одноименной картине Рафаэля; *2* пьеса 1838—39, по одноименной статуе Микеланджело, находящейся в гробнице Медичи (Флоренция); *3* пьеса 1849, по мелодии Сальватора Розы; *4, 5* и *6* пьесы 1838—39 (1 ред.), по сонетам Петрарки, после 1846 переработаны (2 ред.); *7* пьеса 1837—38, переработана 1849. Изд.: *4, 5* и *6* пьесы 1846, Гаслингер, Рикорди, Латт (1 ред.), 1858, Шотт (2 ред.); весь том 1858, Шотт, с рисунками Г. Кречмера и К. Витгенштейн на титульных листах. См. 520, 18_2, 692, 372, 198, 651; см. также примечания и комментарии к "Годам странствий" (изд. Музгиза, 1952). *N. B.* Переложение *1* для двух ф.-п. в 4 руки сделано А. К. Глазуновым. *II б. Venezia e Napoli. Supplément aux Années de Pèlerinage 2-de volume. Венеция и Неаполь. Добавление ко второму тому "Годов странствий". 1. Gondoliera. Гондольера. 2. Canzone. Канцона. 3. Tarantella. Тарантелла.* Соч.: *1* пьеса 1859, преобразование третьей пьесы из раннего цикла "Венеция и Неаполь" (см. 63_3)[2]: *2* пьеса 1859, по песне гондольера "Никакой большой печали" ("Nessum maggior dolore") из оперы "Отелло" Россини; *3* пьеса 1859, преобразование чет-

[2] Главная тема пьесы обозначена Листом как "Блондинка в гондоле. Песня Перукини" ("La Biondina in gondoletta, Canzone del Cavaliere Peruchini"). По-видимому, эта тема была заимствована Листом в одном из сборников песен и ариетт Перукини, изданных в свое время у Рикорди. Песня "Блондинка в гондоле" ("La Biondina in gondoletta") является, в сущности, народной венецианской песнью. Еще в 1810 г. она была обработана Бетховеном для голоса в сопровождении фортепиано, скрипки и виолончели и впоследствии помещена в одном из его сборников обработок народных песен (см.: Ludwig van Beethoven's Werke. Serie 24. Lieder mit Pianoforte, Violine und Violoncell. Leipzig. Breitkopf und Härtel).

вертой пьесы из раннего цикла "Венеция и Неаполь" (см. 63_4)[3]. Изд.: 1861, Шотт. См. комментарии к "Годам странствий" (изд. Музгиза, 1952). *III. Troisième Année. Третий год. 1. Angelus! Priere aux anges gardiens. Ангелюс! Молитва ангелам-хранителям. 2. Aux Cyprés de la Villa d'Este. Thrénodie (Andante 3/4). У кипарисов виллы д'Эсте. Тренодия. 3. Aux Cyprés de la Villa d'Este. Threnodie (Andante non troppo lento 4/4). У кипарисов виллы д'Эсте. Тренодия. 4. Les jeux d'eaux à la Villa d'Este. Фонтаны виллы д'Эсте. 5. "Sunt lacrimae rerum". En mode hongrois. В венгерском стиле. 6. Marche funebre. En memoire de Maximilien I, Empereur du Mexique, 19 Juin 1867. Траурный марш. Памяти Максимилиана I, императора Мексики, 19 июня 1867. 7. "Sursum corda". "Ввысь сердца".* Соч.: *1, 2, 3* и *4* пьесы 1877; *5* пьеса 1872; *6* пьеса 1867; *7* пьеса не позже 1877. Изд.: 1883, Шотт, с рисунком Павла Жуковского к *1* пьесе, с рисунками кипарисов виллы д'Эсте к *2* и *3* пьесам, с эпиграфами к *4* (из Библии) и *6* пьесам. Посв.: *1* — внучке Листа Даниэле Бюлов, *5* — Гансу Бюлову. См. 450 и 488 (обр. *1* для орг. и стр. квартета); см. также комментарии к "Годам странствий" (изд. Музгиза, 1952).

65. *Apparitions. Видения. 1. Senza lentezza quasi allegretto 6/4. 2. Vivamente 6/8. 3. Molto agitato ed appassionato 4/4, 3/4* ("Фантазия на вальс Ф. Шуберта"). Соч.: 1834; *1* и *2* пьесы основаны на оригинальном муз. материале, *3* — сделана по одному из вальсов Шуберта (вероятно, это первая по времени создания листовская обработка произведений Шуберта). Изд.: 1835, Шлезингер, Гофмейстер, Вессель; заглавие, по-видимому, навеяно Х. Ураном, с которым Лист в молодости часто встречался и музицировал. Посв.: *1* — герцогине Кларе Розан, *2* — виконтессе Ларошфуко, *3* — маркизе де Караман.

66. *Consolations. Утешения. 1. Andante con moto (E-dur). 2. Un poco più mosso (E-dur). 3. Lento placido (Des-dur). 4. Quasi adagio (Des-dur). 5. Andantino (E-dur). 6. Allegretto sempre cantabile (E-dur).* Соч.: ок. 1849, по одноименному циклу стихов Сент-Бёва; *4* пьеса по мелодии герцогини Веймарской Марии Павловны. Изд.: 1850, Брейткопф и Гертель; варианты и указания Листа к исполнению цикла см. Liszt-Pädagogium, цит. изд., серия *2; 3, 4, 5* и *6* пьесы обработаны для органа, видимо, не Листом (эти обработки лишь просмотрены Листом). *N. B.* Имеется ранняя (неопубликованная) версия 5-й пьесы под названием "Мадригал". Эта версия, сочиненная в 1844 г., длиннее окончательной версии на 10 тактов и более сложна по фактуре (см.: Helm E. A newly discovered Liszt Manuscript, в сб. "Studia Musicologica", цит. изд. T. V. C. 101—106).

67. *Harmonies poétiques et religieuses. Поэтические и религиозные гармонии.* Соч.: 1834, по одноименному поэтическому циклу Ламартина; первоначально задумано для ф.-п. и орк. Изд.: 1835, как приложение к "Gazette musicale de Paris", Шлезингер, Гофмейстер, Вессель, с предисловием из Ламартина. Посв.: Альфонсу Ламартину. Ср. 68_4.

68. *Harmonies poetiques et religieuses. Поэтические и религиозные гармонии. 1. Invocation. Призыв* (с эпиграфом из одноименной "гармонии" Ламартина). *2. Ave Maria. 3. Bénédiction de Dieu dans la solitude. Благословение Бога в одиночестве* (с эпиграфом из одноименной "гармонии" Ламартина). *4. Pensée des morts. Размышление о смерти. 5. Pater noster. Отче наш. 6. Hymne de l'enfant à son réveil. Гимн ребенка при пробуждении. 7. Funérailles. October 1849. Погребальное шествие. Октябрь 1849. 8. Miserere, d'après Palestrina. Miserere, по Палестрине. 9. Andante lagrimoso* (с эпиграфом из Ламартина). *10. Cantique d'amour. Гимн любви.* Соч.: между 1845 и 1852; *1* по одноименному стихотворению Ламартина; *2* по Ave Maria для хора с орг. (см. 518); *3* по одноименному стихотворению Ламартина; *4* по одноименному стихотворению Ламартина (преобразование ранней ред. "Поэтических и религиозных гармоний", см. 67); *5* по Pater noster для мужск. хора и орг. (см. 540); *6* по одноименному стихотворению Ламартина (переложение "Гимна ребенка при пробуждении" для женского хора, гармониума и арфы, см. 530); *7* как отклик на трагические события в Венгрии (подавление революции 1848—1849); *8* по Miserere Палестрины; *9* по стихотворению Ламартина "Слеза или утешение" ("Une larme ou consolation"). Изд.: 1853, Кистнер, с общим предисловием (из Ламартина) и эпиграфами к *1, 3* и *9* пьесам; указания Листа к исполнению *3* и *7* пьес см. Liszt-Pädagogium, цит. изд., I, II. Посв.: Каролине Витгенштейн.

69. *Légendes. Легенды. 1. St. François d'Assise. La predication aux oiseaux. Св. Франциск Ассизский. Проповедь птицам. 2. St. François de Paule marchant sur les flots. Св. Франциск из Паолы, иду-*

[3] В качестве основного музыкального материала Лист использовал в этой пьесе неаполитанские тарантеллы, записанные, по-видимому, им самим во время пребывания в Италии. В основу средней части пьесы положена неаполитанская песня, заимствованная, по всей видимости, у Гийома Луи Котро, популярного композитора неаполитанских песен.

щий по волнам. Соч.: не позже 1863; *1* по шестнадцатой главе "Фиоретти св. Франциска Ассизского", с использованием темы из "Cantico del Sol di San Francesko d'Assisi" (см. 499); *2* по тридцать пятой главе жизнеописания св. Франциска из Паолы ("Vita di San Francesco di Paola, descritta da Giuseppe Miscimarra") и по рисунку Э. Штейнле, с использованием (в коде) мелодии из мужск. хора "An den heiligen Franziskus von Paula" (см. 516). Исп.: 29 авг. 1865, Будапешт, Лист. Изд.: 1866, Рожавёльди, с предисловием к каждой легенде и с рисунком Э. Штейнле на титульном листе второй легенды. Посв.: дочери Листа Козиме. См. 499 и 516; ср. также 30.

70. *Weihnachtsbaum. Arbre de Noël. Рождественская елка. 1. Psalite (Altes Weihnachtslied). Старая рождественская песня. 2. O heilige Nacht! (Weihnachtslied nach einen alter Weise). Святая ночь! (Рождественская песня на одну старую тему). 3. Die Hirten an der Krippe ("In dulci jubilo"). Пастухи у яслей. 4. Adeste Fideles. Поклонение волхвов. 5. Scherzoso ("Man zündet die Kerzen des Baumes an"). Скерцозо ("Зажигают елку"). 6. Carillon. Колокольный перезвон. 7. Schlummerlied. Колыбельная песня. 8. Altes Provençalisches Weihnachtslied. Старая провансальская рождественская песня. 9. Abendglocken. Вечерний звон. 10. Ehemals. В старину. 11. Ungarisch. Венгерский марш. 12. Polnisch. Полонез.* Соч.: 1874—76 (1 версия). Изд.: 1882, Фюрстнер, Лукка. Посв.: внучке Листа Даниэле Бюлов. См. 386 и 557.

71. *Magyar történelmi arcképek. Historische ungarische Bildnisse. Венгерские исторические портреты. 1. Széchényi István. Иштван Сечени. 2. Deák Ferenc. Ференц Деак. 3. Teleky László. Ласло Телеки. 4. Eötvös József. Йожеф Этвёш. 5. Vörösmarty Mihály. Михай Вёрёшмарти. 6. Petőfi Sándor. Шандор Петефи. 7. Mosonyi Mihály. Михай Мошони.* Соч.: 1870—86; *6* и *7* по ф.-п. пьесам "Погребение Мошони" (см. 146) и "Памяти Петефи" (см. 147); *3* — аналогична Траурному маршу (см. 142); задуманная Листом оркестровая редакция всех пьес, по-видимому, не была осуществлена. Изд.: 1956 (как приложение к журналу "Uj Zenei Szemle". 1956, № 1). См. 146, 147 и 391; ср. также 141, 142 и 680.

Баллады, концерт-соло, соната, фантазия и фуга

72. *Ballade. [Первая] баллада.* Соч.: начато 1845, закончено не позднее 1848. Изд.: 1849, Кистнер; в некоторых изд. (Мейсонье, Ледюк) под назв. "Chant du Croisé" ("Песнь крестоносцев"). Посв.: Евгению Витгенштейну. Ср. 123.

73. *Deuxième Ballade. Вторая баллада.* Соч.: 1853. Изд.: 1854, Кистнер; вариант заключения см. изд. Franz Liszt-Stiftung, отд. 2, т. 8. Посв.: Карлу Лейнингену.

74. *Grosses Konzertsolo. Большой концерт-соло.* Соч.: 1849, под назв. "Grand Solo écrit pour le concours de piano (Conservatoire de Paris, 1850)". Изд.: 1851, Брейткопф и Гертель; позднее обработано (и изд.) для 2 ф.-п. как "Concerto pathetique" (см. 417); для ф.-п. и орк. обработано Раффом и Рейсом. Посв.: Адольфу Гензельту. См. 33a.

75. *Sonate. Соната.* Соч.: 1852—53. Исп.: 22 янв. 1857, Берлин, Бюлов (этим исполнением был освящен первый рояль, построенный Бехштейном). Изд.: 1854, Брейткопф и Гертель; варианты и указания к исполнению см. Liszt-Pädagogium, цит. изд., 5; см. также комментарии к "Сочинениям для ф.-п.". Т. 1 (изд. Музгиза, 1960). Посв.: Роберту Шуману (в знак благодарности за посвящение Шуманом Фантазии C-dur Листу).

76. *Fantasie und Fuge über das Thema B — A — C — H. Фантазия и фуга на тему B — A — C — H.* Соч.: 1871, переложение 2 ред. "Прелюдии и фуги" для орг. (см. 442). Изд.: 1871, Зигель; нов. изд. 1872.

77. *"Weinen, Klagen, Sorgen, Zagen". Präludium (nach J. S. Bach). "Плач, Жалобы, Заботы, Сомнения". Прелюдия (по И. С. Баху).* Соч.: 1850-е годы. Изд.: 1863, Шлезингер (отд.). Посв.: Антону Рубинштейну.

Вариации

78. *Variationen über das Motiv von Bach. Вариации на тему Баха.* Соч.: 1862, на *"Basso ostinato"* из первой части кантаты Баха ("Weinen, Klagen, Sorgen, Zagen") и "Круцификсуса" мессы *h-moll;* обозначение *"Basso continuo"*, содержащееся в заглавии, неправильно: должно быть "Basso ostinato". Исп.: 28 апр. 1875, Ганновер, Лист. Изд.: 1864, Шлезингер; указания Листа к исполнению пьесы см. Liszt-Pädagogium, цит. изд., 1; см. также комментарии к

"Сочинениям для ф.-п.". Т. 1 (изд. Музгиза, 1960). Посв.: Антону Рубинштейну. Ср. 77 и 443 (для орг.).

79. *Sarabande und Chaconne aus dem Singspiel "Almira" von Händel. Сарабанда и Чакона из оперы "Альмира" Генделя.* Соч.: 1879; у Генделя взята только тема, на которую написаны вариации. Изд.: 1880, Кистнер. Посв.: Вальтеру Бахе.
80. *Variationen über einen Walzer von Diabelli. Вариации на вальс Диабелли.* Соч.: 1822, по предложению Диабелли. Изд.: 1823, Диабелли, как 24 вариации в сб. "Vaterländischer Künstlerverein". См. гл. 1 наст. изд.
81. *Huit variations. Восемь вариаций.* Соч.: ок. 1824. Изд.: 1824 или 1825, Эрар, как ор. 1. Посв.: Себастьяну Эрару.
82. *Variations brillantes sur un air de Rossini. Блестящие вариации на арию Россини.* Соч.: 1824 (?). Изд.: 1824 (?), Бусей (Boosey) как ор. 2. *N.B.* П. Раабе относит это сочинение к 1824. Однако, как сообщает З. Гардони (см. *Gardonyi Z.* Nationale Thematik in der Musik Liszt bis 1848, в сб. "Studia Musicologica", цит. изд. Т. 5. Ср. 77 и д.), единственный сохранившийся экземпляр нот (в Британском музее) датирован 1833.

Пьесы в танцевальной форме
(вальсы, польки, галопы, мазурки, полонезы, чардаши)

83. *Grande valse di bravura. Большой бравурный вальс.* Соч.: 1 ред. ок. 1836, 2 ред. 1852. Изд.: 1 ред. 1836 (в "Музыкальном альбоме" у Брейткопфа и Гертеля), затем (с незначительными изменениями) у Гофмейстера, Шлезингера, Гаслингера (как ор. 6), Рикорди, Латта, Весселя; 2 ред. 1852, Гаслингер, Шлезингер, как № 1 из цикла "3 Caprices-valses" (вместе с "Меланхолическим вальсом" и «Вальсом-каприсом на два мотива из „Лючии" и „Парижины"». Посв.: (1 ред.) Петеру (Пьеру) Вольфу. См. 381.
84. *Valse mélancolique. Меланхолический вальс.* Соч.: 1 ред. 1839; 2 ред. 1852. Изд.: 1 ред. начало 1840-х годов, Гаслингер, Шлезингер; 2 ред. 1852, Гаслингер, Шлезингер, как № 2 из цикла "3 Caprises-valses" (вместе с "Большим бравурным вальсом" и «Вальсом-каприсом на два мотива из „Лючии" и „Парижины"». Ср. 1201.
85. *Ländler As-dur. Лендлер ля-бемоль мажор.* Соч.: 1843, для Амалии Донауэшинген. Изд.: 1921, как приложение к Штутгартскому музыкальному журналу; 1958, Кэрвен, Ширмер.
86. *Petite valse favorite. Маленький любимый вальс.* Соч.: 1842, согласно копии автографа, хранящейся в Центральном государственном историческом архиве в Москве. Изд.: 1843, Шуберт (как "Воспоминание о Петербурге"), затем Шуден; позднее переработано и изд. как "Valse-Impromptu". См. 87.
87. *Valse-Impromptu. Вальс-экспромт.* Соч.: ок. 1850; переработка 86. Изд.: 1852, Шуберт; позднее (Петерс) облегч. изд. (возможно, не принадлежит Листу); указания Листа к исполнению см. Liszt-Pädagogium, цит. изд., 4; см. также комментарии к "Сочинениям для ф.-п.". Т. 4 (изд. "Музыка", 1967).
88. *Trois valses oubliées. Три забытых вальса. 1. Fis-dur, 2. E-dur, 3. Fis-dur.* Соч.: 1881, 1882, 1883. Изд.: *1* вальс 1881, Боте и Бок; *2* и *3* вальсы 1884, Боте и Бок. Посв.: (*2* и *3*) Ольге фон Мейендорф (урожд. Горчаковой).

88a. *Quatrième valse oubliée. Четвертый забытый вальс.* Соч.: 1885. Изд.: 1954, Прессер (несколько ранее — как приложение к журналу "Etude").

89. *Dritter Mephisto-Walzer. Третий Мефисто-вальс.* Соч.: 1883. Изд.: 1883, Фюрстнер. Посв.: Марии Яёлль.
90. *Mephisto-Polka. Мефисто-полька.* Соч.: 1883. Изд.: 1883, Фюрстнер. Посв.: Лине Шмальгаузен.
91. *Galop a-moll. Галоп ля минор.* Соч.: 1841. Изд.: 1928, Брейткопф и Гертель.
92. *Drand galop chromatique. Большой хроматический галоп.* Соч.: 1838. Изд.: 1838, Гроссер; позднее Гофмейстер (также "Nouvelle édition" и "Troisième édition"), Латт, Ледюк, Мори и Лавеню, Рикорди; облегч. изд., вероятно, не принадлежит Листу. Посв.: Рудольфу Аппони. См. 382.
93. *Galop de bal. Бальный галоп.* Соч.: ок. 1840. Изд.: 1840-е годы (?), Бернард.
94. *Mazurka brillante. Блестящая мазурка.* Соч.: 1850. Изд.: 1850, Зенф, Брандю, Юргенсон. Посв.: Антону Кочуховскому. *N. B.* Новая кода к мазурке написана М. А. Балакиревым.
95. *2 Polonaises. Два полонеза. 1. c-moll. 2. E-dur.* Соч.: 1851. Изд.: 1852, Зенф, позднее Зимрок.

96. *2 Csárdás. Два чардаша. 1. Allegro. 2. Csárdás obstiné. Навязчивый чардаш.* Соч.: 1884. Изд.: 1886, Таборски и Парш, Гофмейстер. См. 383.
97. *Csárdás macabre. Чардаш смерти.* Соч.: 1881—1882. Изд.: 1951, Шотт (публикация Листовского общества в Лондоне). См. 384.

Торжественная увертюра

98. *Festmarsch-Prélude. Торжественная увертюра-прелюдия.* Соч.: 1856, как "величественная прелюдия" ("Prelidio pomposo"). Изд.: 1857, Хальбергер, в сб. "Das Pianoforte". Ср. 20.

Марши

99. *Festmarsch zur Saecularfeier von Goethes Geburtstag. Торжественный марш по случаю празднования столетия со дня рождения Гёте.* Соч.: 1 ред. 1849; 2 ред. 1857. Изд.: 1 ред. 1849, Шуберт, в торжественном альбоме по случаю празднования столетия со дня рождения Гёте (вместе с хорами "На горных вершинах покой", "Света, больше света", "Rosen, ihr blendenden " и песней "Покойники Веймара"; см. 567, 576, 577 и 669); 2 ред. 1859, Шуберт, в "полном" ("vollständigen") и "сокращенном" ("gekürzten") изд. Посв.: герцогу Саксен-Веймарскому Карлу Фридриху. Ср. 22 и 376.
100. *Huldigungsmarsch. Приветственный марш.* Соч.: 1853, до оркестровой ред. Изд.: 1858, Боте и Бок. Посв.: герцогу Саксен-Веймарскому Карлу Александру. Ср. 23.
101. *Vom Fels zum Meer. Deutscher Siegesmarsch. От скалы и до моря. Немецкий триумфальный марш.* Соч.: между 1853 и 1856, скорее всего до оркестровой ред. Изд.: 1865, Шлезингер. Посв.: Вильгельму I, королю Прусскому. Ср. 24.
102. *Festmarsch nach Motiven von E. H. z. S.-C.-G.* Торжественный марш на мотивы Э[рнста], г[ерцога] С[аксен]-К[обург]-Г[отского]. Соч.: ок. 1859; переложение 25. Изд.: 1860, Шуберт. Ср. 377.
103. *Bülow-Marsch. Бюлов-марш.* Соч.: 1883. Изд.: 1884, Шлезингер. Посв.: Мейнингенскому придворному оркестру (которым руководил Бюлов). Ср. 385.
104. *Heroischer Marsch im ungarischen Styl. Героический марш в венгерском стиле.* Соч.: 1840. Изд.: 1840, Кранц, позднее Шлезингер. Ср. 9.
105. *Seconde marsch hongroise. Ungarischer Sturmmarsch. Второй венгерский марш. Венгерский штурмовой марш.* Соч.: 1 ред. 1844; 2 ред. 1875. Изд.: 1 ред. 1844; 2 ред. 1876, Шлезингер. Посв.: Шандору Телеки. Ср. 26 и 378.
106. *Ungarischer Marsch zur Krönungsfeier in Ofen-Pest am 8. Juni 1867. Венгерский марш к коронационному празднику в Офен-Пеште 8 июня 1867.* Соч.: 1870. Изд.: 1871, Шуберт. Ср. 27 и 379.
107. *Magyar gyors induló. Ungarischer Geschwindmarsch. Венгерский скорый марш.* Соч.: 1870. Изд.: 1871, Шиндлер.
— *Rákoczi-induló. Ракоци-марш. См. 153*$_{15}$.

Разное

108. *Scherzo und Marsch. Скерцо и марш.* Соч.: 1851. Изд.: 1854, Мейер, позднее Литольф. Посв.: Теодору Куллаку.
109. *Scherzo. Скерцо.* Соч.: 1827. Изд.: 1896, как приложение к "Allgemeine Musikzeitung"; на обороте факсимиле — статья О. Лесмана "Scherzo von F. Liszt".
110. *Impromptu pour le piano sur des thèmes de Rossini et Spontini. Экспромт для фортепиано на темы Россини и Спонтини.* Соч.: 1824, на темы из опер "La donna del Lago" и "Армида" Россини, 'Олимпия" и "Фернанд Кортец" Спонтини. Изд.: ок. 1824, Мекетти, как ор. 3.
111. *Impromptu. Экспромт.* Соч.: 1872. Изд.: 1877, Брейткопф и Гертель. Посв.: Ольге фон Мейендорф (урожд. Горчаковой).
111a. *Nocturne. Ноктюрн.* Соч.: 1872, как вариант 111. Изд.: 1963 (в виде оттиска на гектографе). Посв.: Ольге фон Мейендорф (урожд. Горчаковой). Ср. 111.
112. *Allegro di bravura. Бравурное аллегро.* Соч.: 1825. Изд.: 1825, Эрар, Диабелли, вместе с "Бравурным рондо" (см. 113), как "Deux Allegri di Bravura", ор. 4, Пробст (отд.); нов. изд. 1841, Кистнер. Посв.: графу Тадеушу Амаде.

113. *Rondo di bravura. Бравурное рондо.* Соч.: 1825. Изд.: 1825, Эрар, Диабелли, вместе с "Бравурным аллегро" (см. 112), как "Deux Allegri di Bravura", ор. 4, Латт (отд.). Посв.: графу Тадеушу Амаде.
— *Rondeau fantastique sur un theme espagnol (El contrabandista). Фантастическое рондо на испанскую тему (Контрабандист).* См. 161.

114. *Berceuse. Колыбельная песня.* Соч.: 1 ред. 1854; 2 ред. 1862. Изд.: 1 ред. 1854, Гаслингер (в "Elisabeth-Fest-Album"); 2 ред. 1865, Г. Гейнце (Петерс); варианты и указания Листа к исполнению см. Liszt-Pädagogium, цит. изд., 4; см. также комментарии к "Сочинениям для ф.-п." Ф. Листа. Т. 3 (изд. "Музыка", 1966). Посв.: Марселине Чарторыской.

115. *Wiegenlied (Chant de berceas). Колыбельная песня.* Соч.: 1881. Изд.: 1958, Кэрвен, Ширмер. Посв.: Артуру Фридгейму.

116. *Vier kleine Klavierstücke. Четыре маленькие фортепианные пьесы. 1. E-dur. 2. As-dur. 3. Fis-dur. 4. Fis-dur.* Соч.: *1* пьеса 1865, на ту же тему, что и *2* пьеса из цикла "Liebesträume" (см. 207_2); *2* пьеса 1865; *3* пьеса 1873; *4* пьеса 1876. Изд.: 1928, Брейткопф и Гертель.

116a. *Sospiri. Вздох.* Соч.: 1879. Изд.: 1963, в виде оттиска на гектографе с копии автографа из коллекции О. фон Мейендорф, хранящейся в Библиотеке Конгресса в Вашингтоне.

117. *Klavierstück Fis-dur. Фортепианная пьеса фа-диез мажор.* Соч.: после 1861. Изд.: 1928, Брейткопф и Гертель.

118. *Feuille d'album. Листок из альбома.* Соч.: 1841. Изд.: ок. 1841, Шотт. Посв.: Густаву Дюбуске ("a son ami Gustave Dubousquet").

119. *Albumblatt in Walzerform. Листок из альбома в форме вальса.* Соч.: 1842. Изд.: 1908, как приложение к книге Гёллериха (см.: *Gollerich A.* Franz Liszt, цит. изд.).

120. *Deux feuilles d'album. Два листка из альбома. 1. E-dur. 2. a-moll.* Соч.: 1 ок. 1840, отрывок "Walse mélancolique" (см. 84); *2* ок. 1844, заключение переложения песни "Nonnenwerth" (см. 209). Изд.: 1841, Шуберт; *1* — Фризе, *2* — Майо.

121. *La marquise de Blocqueville. Portrait en musique. Маркиза де Блокевилль. Музыкальный портрет.* Соч.: 1869. Изд.: 1889.

122. *Romance. Романс.* Соч.: 1848, обработка 649. Изд.: 1908, Гофмейстер, Венде. Посв.: Жозефине Кощельской (Koscielska).

122a. *Romance oubliée. Забытый романс.* Соч.: 1880; переложение (возникшей из 649 и 122) ред. для альта и ф.-п. (см. 480). Изд.: 1881, Симон, позднее Кранц, Бахман. Ср. 649, 474, 480 и 483.

123. *Klavierstück As-dur. Фортепианная пьеса ля-бемоль мажор.* Соч.: 1840-е годы. Изд.: 1966, "Музыка". Ср. 72 (эпизод Andantino con sentimento).

123a. *Klavierstück As-dur. Фортепианная пьеса ля-бемоль мажор.* Соч.: 1866. Не изд.

124. *Ave Maria für die grosse Klavierschule von Lebert und Stark. Ave Maria для большой фортепианной школы Леберта и Штарка.* Соч.: 1862. Изд.: 1863, Котта, позднее Траутвейн, Рожавёльдьи. Ср. 59.

125. *Alleluja et Ave Maria (d'Arcadelt). Аллилуйя и Ave Maria (Аркадельта). 1. Alleluja. Аллилуйя. 2. Ave Maria von Arcadelt. Ave Maria Аркадельта.* Соч.: 1862; *1* пьеса на темы из "Cantico del Sol di San Francesco d'Assisi" (см. 499); *2* пьеса переложение Ave Maria Якоба Аркадельта. Изд.: 1865, Петерс. Ср. 462.

126. *Urbi et orbi. Городу и миру.* Соч.: 1864. Не изд.

127. *Vexilla regis prodeunt.* Соч.: 1864. Не изд.

128. *8 alte deutsche geistliche Weisen. Восемь старых немецких духовных песен. 1. Was Gott tut, das ist wohlgetan. 2. O, Traurigkeit. 3. Num ruhen alle Wälder. 4. Meine Seel'erhebet den Herrn. 5. O, Haupt voll Blut und Wunden. 6. O, Lamm Gottes. 7. Wer nur den Lieben Gott lässt walten. 8. Es segne uns Gott.* Соч.: вероятно, 1878—79; Лист планировал большой сборник хоральных обработок, который сам так и не издал; *4* и *8* первоначально задуманы для смеш. хора и орг. (ср. 529), остальные — вероятно, для ф.-п. Не изд. См. 411 и 529a.

129. *Sancta Dorothea. Святая Доротея.* Соч.: 1877. Изд.: 1927, Брейткопф и Гертель.

130. *In festo transfigurationis. Domini nostri Jesu Christi.* Соч.: 1880. Изд.: 1927, Брейткопф и Гертель.

131. *Elégie sur des motifs du Prince Louis Ferdinand. Элегия на темы принца Луи Фердинанда.* Соч.: 1842. Изд.: 1843 (?), Шлезингер, Брандю; нов. изд. 1852, Шлезингер.

132. *[Erste] Elegie. [Первая] элегия.* Соч.: 1874; переложение 477. Исп.: 17 июня 1875, Веймар, Лист. Изд.: 1875, Кант. Посв.: памяти Марии Мухановой (Калерджи).

133. *Zweite Elégie. Вторая элегия.* Соч.: 1877, после появления статьи Л. Раман о первой элегии (см. 132). Изд.: 1878, Кант. Посв.: Лине Раман. См. 478 и 486 (обр. для ф.-п. и скр. или виолонч.).
134. *Trübe Wolken. Серые облака.* Соч.: 1881. Изд.: 1927, Брейткопф и Гертель.
135. *Schlaflos! Frage und Antworte. Nocturne. Бессонница! Вопрос и ответ. Ноктюрн.* Соч.: 1883, по стихотворению Тони Рааб. Изд.: 1927, Брейткопф и Гертель.
136. *En rêve. Nocturne. Во сне. Ноктюрн.* Соч.: 1885. Изд.: 1886 (после смерти Листа), Ветцлер (Энгельман), позднее Доблингер; указания к исполнению см. Liszt-Pädagogium, цит. изд., 4. Посв.: Августу Страдалю.
137. *Unstern. Sinistre. Disastro. Рок.* Соч.: посл. годы жизни. Изд.: 1927, Брейткопф и Гертель.
138. *Die Trauergondol. La lugubre gondola. Траурная гондола.* Соч.: 1882; переложение 475. Изд.: 1 ред. 6/8 1916; 2 ред. 4/4 1886, Фритч, позднее Зигель.
139. *R. W. — Venezia. P[ихард] B[агнер] — Венеция.* Соч.: по-видимому, 1883, после смерти Р. Вагнера; главная тема использована еще раз в "Траурной прелюдии и траурном марше" (см. 142). Изд.: 1927, Брейткопф и Гертель.
140. *Am Grabe Richard Wagners. У могилы Рихарда Вагнера.* Соч.: 1883. Изд.: 1952, Шотт (публикация Листовского общества в Лондоне). См. 448 (для орг.) и 489 (для стр. квартета и арфы).
141. *Preludio funèbre. Траурная прелюдия.* Соч.: 1885 (автограф с надписью: "может быть использована как начало Сечени"). Изд.: 1887, Брейткопф и Гертель, п/р Гёллериха, как "Trauervorspiel" (ср. 142); 1927, Брейткопф и Гертель. Ср. 717.
142. *Trauervorspiel und Trauermarsch. Траурная прелюдия и траурный марш.* Соч.: 1885, на ту же тему, что и 139. Изд.: 1887, Брейткопф и Гертель, п/р Гёллериха, с указаниями Листа к исполнению. Посв.: Августу Гёллериху. Ср. 71_1.
143. *Recueillement. Сосредоточенность.* Соч.: посл. годы жизни. Изд.: в сб. "Pel Monumento a V. Bellini"; затем отдельно 1884, Рикорди.
144. *2 Sätze ungarischen Charakters. Две пьесы венгерского характера.* Соч.: 1828; с надписью "на память о Ф. Листе" ("zum Andenken von F. Liszt"). Изд.: ? *N. B.* Авторство Листа в отношении этих двух самых ранних по времени создания пьес венгерского характера подвергается некоторыми исследователями сомнению, но пока без достаточных оснований.
145. *Marsche hongroise es-moll. Венгерский марш ми-бемоль минор.* Соч.: 1844. Не изд. (автограф хранится в отд. рук. РГБ).
146. *Mosonyi gyázmenete. Mosonyis Grabgeleit. Погребение Мошони.* Соч.: 1870. Изд.: 1871, Таборски и Парш, Вейнбергер. См. 71_7.
147. *Petofi Szellemének. Dem Andenken Petőfis. Памяти Петефи.* Соч.: вероятно, 1877; тема взята из мелодекламации "A hölt költő szerelme" ["Любовь мертвого поэта"]. Изд.: 1877, Таборски и Парш, Вейнсбергер. Ср. 71_6 и 680; см. также 391.
148. *A Puszta-Keserve. Puszta-Wehmut. Печальная степь.* Соч.: посл. годы жизни, по стихотворению Н. Ленау. Изд.: 1885, Таборски и Парш.
149. *Trois morceaux en stile de danse ancien hongrois. Три пьесы в стиле старинного венгерского танца. 1. Maestoso. 2. Tempo di Werbung. 3. Andante ritmico.* Соч.: ок. 1850 или раньше. Изд.: 1850, Рожавёльдьи, в сб. "20 eredeti magyar zendarab..."; нов. изд. 1909. *N. B.* Хотя эти пьесы и были изданы дважды под именем Листа, авторство последнего подвергается сомнению, и не без оснований. По разысканиям венгерского музыковеда Э. Майора (см. *Mayor E.* Három — tévesen Liszt Ferencnek tulajdonított kompozíciókról // Zenei Szemle. Budapest, 1926. С. 21—28) *1* и *2* пьесы принадлежат Яношу Листу, врачу по профессии, музыканту-любителю, жившему в первой половине XIX столетия; *3* пьеса, по утверждению того же Майора, представляет собой марш Мартиновича. Ср. также: *Major E.* Nepdal és verbunkos // Emlékkönyv Kodály Zoltán 70. születésnapjára, цит. изд. С. 221—240.

Б. Сочинения на народные темы (фантазии, рапсодии, обработки песен)

Венгерские

150. *Magyar Dallok. Венгерские национальные мелодии. 1. Lento c-moll* (без обознач. размера). *2. Andantino C-dur 2/4. 3. Sehr Langsam Des-dur 2/4. 4. Animato Cis-dur 2/4. 5. Tempo giusto Des-dur 2/4. 6. Lento g-moll 4/4, Allegretto B-dur 2/4. 7. Andante cantabile (quasi Adagio) Es-dur 4/4. Andantino Es-dur 2/4, Piu animato (quasi Allegro) Es-dur 2/4. 8. Lento f-moll 4/4. 9. Lento*

a-moll 2/4, Quasi Presto a-moll 2/4. 10. Adagio sostenuto a capriccio D-dur 2/4, Allegro vivace D-dur 2/4. 11. Andante sostenuto B-dur 4/4, Un poco animato g-moll 4/4, Allegretto B-dur 2/4. Соч.: 1840—1843, по темам, записанным самим Листом или заимствованным им из различных сборников венг. нар. песен и танцев (см. гл. 5 наст. изд.); *10* по мелодии Ракоци-песни (из которой в начале XIX в. возник Ракоци-марш). Изд.: 1840 и позднее в 4 тетр. под назв. "Magyar Dallok", Гаслингер; *1—7* изд. тогда же почти в неизм. виде под назв. "Mélodies hongroises. Album d'un voyageur, 3-me Année", Латт; *4, 5* и *11* (3 тема) изд. под назв. "Ungarische National-Melodien" и "3 mélodies hongroises" (это изд. представляет собой ран. ред. 6 венг. рапсодии). Посв.: *1—6* Лео Фештетичу, *7* Казимиру Эстергази; *4, 5* и *11* (в отд. изд.) А. Аппони. Ср. $153_{3,\ 4,\ 5,\ 6,\ 15}$.

151. *Magyar Rapszódiák. Венгерские рапсодии [продолжение Венгерских национальных мелодий]. 12. Héroïde élégiaque. Героическая элегия. Mesto e-moll 4/4, Adagio dolente e-moll 4/4, dolcissimo amoroso G-dur 4/4, Un poco meno Adagio E-dur 4/4. 13. Tempo di marcia. Animato a-moll — A-dur 4/4. 14. Lento (a capriccio) a-moll 2/4, Andante sostenuto A-dur 2/4, Vivace assai a-moll 2/4 (Friska), giocoso A-dur 2/4. 15. Lento (tempo e stilo zingarese) d-moll 2/4, Vivace d-moll 2/4, Più animato d-moll 2/4, Un poco meno vivo G-dur 2/4, Vibrato H-dur 2/4. 16. Preludio E-dur 2/4, Andante deciso E-dur 2/4, Allegretto e-moll 2/4, Un poco meno vivo a-moll 2/4, Animato e-moll 2/4, Vivacissimo E-dur 2/4. 17. Andante sostenuto a-moll — A-dur 2/4, Vivace d-moll 2/4 (Friska), Tempo rallentando d-moll 2/4 (marcato caratteristico), Piu mosso F-dur 2/4, espressivo a-moll 2/4, Vivacissimo A-dur 2/4.* Соч.: ок. 1847, по темам, записанным самим Листом или заимствованным им из различных сборников венг. нар. песен и танцев (см. гл. 5 наст. изд.); *13* по мелодии Ракоци-марша, *16* — "по оригинальным мелодиям, сочиненным Бени Эгрешши для моего приветствия в Пеште" ("Nach der von Egressy Beny zu meiner Begrüssung in Pesth componierten Original-Weise bearbeitet"). Изд.: 1847 в 6 тетр. под назв. "Magyar Rapszódiák", Гаслингер, Латт; *13* изд. в облегч. ред. под назв. "Ungarische National-Mélodie". Посв.: *13* Лео Фештетичу, Анталу Аугусу, Палу Банфи, Домокошу Телеки, Палу Ниари, Рудольфу Экштейну (в ответ на торжественное вручение Листу почетной венгерской сабли); *14* и *15* Фери Орци, *16* Бени Эгрешши. Ср. $153_{5,\ 7,\ 10,\ 11,\ 13,\ 15}$.

152. *Magyar Rapszódiák. Венгерские рапсодии [продолжение Венгерских национальных мелодий]. 18. cis-moll (Adagio), E-dur — cis-moll, Des-dur. 19. fis-moll, Fis-dur, Fis-dur (Presto). 20. g-moll (Lento a capriccio), G-dur (Allegro moderato), G-dur — g-moll (Allegretto vivace), Vivace spiritoso assai, E-dur (Vivace spiritoso assai). 21. e-moll — E-dur, Cis-dur (Poco Allegro), a-moll (Allegretto), F-dur — d-moll (Allegro vivace), F-dur ("Koltói Csárdás"), A-dur — a-moll.* Соч.: ок. 1847, по темам, записанным самим Листом или заимствованным им из различных сборников венг. нар. песен и танцев; *18* — ран. ред. 12 венг. рапсодии, *19* — ран. ред. 8 венг. рапсодии, *20* — ран. ред. 6 и 12 венг. рапсодий (содержит венгерские, румынские и валахские темы), *21* — ран. ред. 14 венг. рапсодии. Не изд. (кроме 20). Ср. $153_{6,\ 8,\ 12,\ 14}$; ср. также 155.

153. *Ungarischer Rhapsodien. Magyar Rapszódiák. Венгерские рапсодии. 1. cis-moll — E-dur. 2. cis-moll — Fis-dur. 3. b-moll — B-dur. 4. Es-dur. 5. Héroïde élégiaque. Героическая элегия (e-moll — E-dur). 6. Des-dur — B-dur. 7. d-moll — D-dur. 8. fis-moll — Fis-dur. 9. Pesther Karneval. Пештский карнавал (Es-dur). 10. E-dur. 11. a-moll — Fis-dur. 12. cis-moll — Des-dur. 13. a-moll — A-dur. 14. f-moll — F-dur. 15. Rakóczi-induló. Ракоци-марш (a-moll — A-dur). 16. a-moll — A-dur. 17. d-moll — D-dur. 18. fis-moll — Fis-dur. 19. d-moll — D-dur.* Соч.: *1* рапс. ок. 1851; *2* рапс. 1847; 3 рапс. ок. 1853, по венг. нац. мелодии № 11 (см. 150_{11}); *4* рапс. ок. 1853, по венг. нац. мелодии № 7 (см. 150_{7}); *5* рапс. ок. 1853, по венг. нац. мелодиям № 6 и № 12 (см. 150_{6} и 151_{12}); *6* рапс. ок. 1853, по венг. нац. мелодиям № 5, № 4, № 20 и № 11 (см. $150_{4,\ 5,\ 11}$ и 152_{20}); *7* рапс. ок. 1853, по венг. нац. мелодии-рапсодии № 15 (см. 151_{15}); *8* рапс. ок. 1853, по венг. нац. мелодии-рапсодии № 19 (см. 152_{19}); *9* рапс. ("Пештский карнавал") — 1 ред. ок. 1848 (по темам, записанным самим Листом), 2 ред. ок. 1853; *10* рапс. ок. 1853, по венг. нац. мелодии-рапсодии № 16 (см. 151_{16}); *11* рапс. ок. 1853, по венг. нац. мелодии-рапсодии № 14 (см. 151_{14}); *12* рапс. ок. 1853, по венг. нац. мелодии-рапсодии № 18 и № 20 (см. $152_{18,\ 20}$); *13* рапс. ок. 1853, по венг. нац. мелодии-рапсодии № 17 (см. 151_{17}); *14* рапс. ок. 1853, по венг. нац. мелодии-рапсодии № 21 (см. 152_{21} и 1 ред. "Пештского карнавала"); *15* рапс. ("Ракоци-марш") — ок. 1853, по венг. нац. мелодии-рапсодии № 13 (см. 151_{13}), 2 версия (без наименования "Рапсодия") ок. 1870; *16* рапс. 1882, по случаю чествования Мункачи в Будапеште; *17* рапс. ок. 1885; *18* рапс. 1885, по случаю венгерской выставки 1885; *19* рапс. 1885, по "Благородным чардашам" ("Csárdás nobles") Абрани. Изд.: *1* и *2* рапс. 1851, Зенф; *3, 4, 5, 6, 7* и *8* рапс. 1853, Гаслингер, Шотт (8); *9* рапс. — 1 ред. 1848 (без обозначения "Рапсодия"), Гаслингер, 2 ред. 1853, Шотт; *10,*

11, 12, 13 и *14* рапс. 1853, Шотт (10), Шлезингер (*11, 12, 13, 14*); *15* рапс. — 1 версия 1853, Шлезингер, Ришо, 2 версия 1871 (без обозначения "Рапсодия") в обычной и облегч. ред., Шуберт; *16* рапс. 1882, тогда же "второе дополненное издание", Таборски и Парш; *17* рапс. 1886, с надписью "Из альбома Фигаро" ("tirée de l'Album de Figaro"), Таборски и Парш, Гофмейстер; *18* рапс. 1885, в "Выставочном альбоме венгерских музыкантов", Рожавёльди, затем Таборски и Парш, Вейбергер, Гофмейстер; *19* рапс. 1886, Таборски и Парш, Гофмейстер; каденции, варианты и указания Листа к исполнению *2, 3* и *5* рапс. см. Liszt-Pädagogium, цит. изд., 3, 5. Посв.: *1* Э. Зердахельи, *2* Ласло Телеки, *3* Лео Фештетичу, *4* Казимиру Эстергази, *5* Шидони Ревицки, *6* А. Аппони, *7* Фери Орци, *8* Анталу Аугусу, *9* Генриху Эрнсту, *10* Бени Эгрешши, *11* Фери Орци, *12* Иозефу Иоахиму, *13* Лео Фештетичу, *14* Гансу Бюлову, *16* Михаю Мункачи. См. 28 (обр. "Ракоци-марша" для орк.), 29 (обр. *2, 5, 6, 9, 12* и *14* рапс. для орк.), 380 (обр. "Ракоци-марша' для ф.-п. в 4 р.), 388 (обр. орк. ред. *2, 5, 6, 9, 12* и *14* рапс. для ф.-п. в 4 р.), 389 (обр. *16* рапс. для ф.-п. в 4 р.), 390 (обр. 18 рапс. для ф.-п. в 4 р.); см. также 487 (обр. *9* рапс. для скр., виолонч. и ф.-п.) и 45 (обр. *14* рапс. для ф.-п. и орк.).

154. *Fünf ungarische Volkslieder für das Pianoforte (in leichterer Spielart übertragen). Пять венгерских народных песен в легком переложении для фортепиано.* Соч.: 1872, по "Пяти венгерским народным песням" ("5 magyar népdal") К. Абрани. Изд.: 1873, Таборски и Парш; указания к исполнению см. Liszt-Padagogium, цит. изд., 3.
— См. также 71, 96, 97, 104, 105, 106, 107, 144, 145, 146, 147, 148, 149.

Румынские

155. *Rumänische Rhapsodie. Румынская рапсодия.* Соч.: ок. 1847, на румынские и венгерские темы (ср. 152_{20}). Изд.: 1936.

Русские

156. *Deux mélodies russes. Arabesques. Две русские мелодии. Арабески. 1. Le rossignol, air russe d'Alabieff. Соловей, русская песня Алябьева. 2. Chanson bohémien. Цыганская песня.* Соч.: 1842; *1* по известной одноименной песне А. Алябьева. *2* по популярной песне "Ты не поверишь, как ты мила" П. Булахова. Изд.: 1842, Бернард (как приложение к "Нувеллисту"), Кранц, Ришо, Рикорди, позднее "Nouvelle édition" (только *1*), Кранц, Гутхейль.

157. *Souvenir de Russie. Feuillet d'album. Воспоминания о России. Листок из альбома.* Соч.: ок. 1843. Изд.: 1840-е годы (?), Бернард. Ср. 278_{22}.

158. *Abschied. Russisches Volkslied. На прощание. Русская народная песня.* Соч.: 1885, по одному из вариантов русской народной песни "Уж ты степь ли моя, степь Моздокская". Изд.: 1885, Фритч. Посв.: Александру Зилоти.

Украинские и польские

159. *Glanes de Woronince. Колосья Воронинц. 1. Ballade d'Ukraine (Dumka). Украинская баллада (Думка). 2. Mélodies polonaises. Польские мелодии. 3. Complaintes (Dumka). Жалоба (Думка).* Соч.: 1847—48; *1* по украинской народной песне "Ой, не ходи, Грицю", *2* по польским песням (в том числе по песне Шопена "Желание девушки"), *3* по украинской народной песне "Віють вітри, віють буйні". Изд.: 1849, Кистнер; нов. изд. (только *2*) 1885. Посв.: Марии Сайн-Витгенштейн.

Чешские

160. *Hussitenlied aus dem XV. Jahrhundert. Гуситская песня XV столетия.* Соч.: 1840, по гуситской песне Й. Т. Крова. Изд.: 1840, Гофман, с текстом на чешском и немецком языках ("Těšme se blahou naději " — "Lasst die süsse Hoffnung walten"). Посв.: графу фон Хотеку. См. 387 (обр. для ф.-п. в 4 р.).

Испанские

161. *Rondeau fantastique sur un thème espagnol (El contrabandista). Фантастическое рондо на испанскую тему (Контрабандист).* Соч.: 1836, по испанской песне М. Гарсия. Изд.: 1837

(у Гофмейстера как ор. 5 № 3, у Шлезингера как ор. 5 № 2, вместе с "Романтической фантазией на две швейцарские темы" и «Большой фантазией на темы из „Ниобеи“» как "3 morceaux de salon", затем у Гаслингера, Шуберта, Эдисона и Била, Латта); изд. Гофмейстера указывает еще на ред. для ф.-п. и орк., однако эта ред. до сих пор не найдена (см. 8*). Посв.: Жорж Санд.

162. *Grosse Konzertfantasie über spanische Weisen. Большая концертная фантазия на испанские темы.* Соч.: 1845, по народным танцам — фанданго, хоте и качуче. Изд.: 1887, Лихт, позднее Кистнер. Посв.: Лине Раман.
163. *Rhapsodie espagnole. Folies d'Espagne et Jota aragonesa. Испанская рапсодия. Испанская фолия и арагонская хота.* Соч.: ок. 1863, на те же темы, что и "Большая концертная фантазия на испанские темы" (см. 162). Изд.: 1867, Зигель.

Итальянские

164. *La Romanesca. Романеска.* Соч.: не позже 1840, по мелодии старинного итальянского танца. Изд.: 1840, Кранц, Гаслингер, Ришо; нов. изд. 1852, Гаслингер, позднее Шлезингер; на титульном листе мелодия пьесы обозначена как мелодия XVI столетия.
165. *Canzone Napolitana. Неаполитанская песня.* Соч.: 1842. Изд.: 1843, Мезер, позднее Фюрстнер, Шлезингер; нов. изд. ("Édition nouvelle, arrangement élégant") 1848, Мезер (в нов. изд. пьеса изложена не в dis-moll, а в d-moll).

— См. также 63 и 64.

Французские

166. *Faribolo pastour. Глупый пастух.* Соч.: 1844, по южнофранцузской популярной песне. Изд.: 1845, Шотт, вместе с "Беарнской песнью" (см. 167).
167. *Chanson du Béarn. Беарнская песня.* Соч.: 1844, по беарнской национальной песне "La haût sus las mountagnes". Изд.: 1845, Шотт, вместе с песней "Глупый пастух" (см. 166).
168. *La Marseillaise. Марсельеза.* Соч.: 1830, как эпизод "Революционной симфонии" (см. 683). Изд.: 1872, Шуберт.
169. *La cloche sonne. Колокол звонит.* Соч.: ок. 1850, по старинной французской песне. Изд.: 1958, Кэрвен, Ширмер.
170. *Vive Henri IV. Да здравствует Генрих IV.* Соч.: 1870-е или 1880-е годы, по французской народной песне (ранее Лист предполагал ее использовать в "Революционной симфонии"). Не изд.

Швейцарские

— *Fleurs mélodiques des Alpes. Цветы альпийских мелодий.* См. 61—II.

— *Paraphrases. Trois morceaux suisses. Парафразы. Три пьесы на швейцарские мелодии.* См. 61—III.

— *Fantaisie romantique sur deux mélodies suisses. Романтическая фантазия на две швейцарские темы.* См. 62.

Разные

171. *God save the Queen. Боже, храни королеву.* Соч.: 1841, по-видимому, как часть фантазии (неоконченной) на английские национальные темы (см. 12* и 29*). Изд.: 1841 (?), Шуберт, Майо, Жерар.
172. *"Gaudeamus igitur". Konzertparaphrase. "Итак, возрадуемся". Концертная парафраза.* Соч.: 1843, по студенч. песне XVIII столетия (не смешивать с 195). Изд.: 1843, Шумановское книжное дело, позднее Гайнауэр, Брандю, Шлезингер; 2 изд. ок. 1853.

B. Обработки и транскрипции собственных произведений

Обработки оркестровых произведений

173. *Von der Wiege bis zum Grabe. От колыбели до могилы.* Соч.: 1881, ф.-п. ред. до партитуры. Изд.: 1883, Боте и Бок. Ср. 13; ср. также 368.
174. *Gretchen. 2. Satz aus der Faust-Symphonie. Гретхен. Вторая часть из симфонии "Фауст".* Соч.: 1874. Изд.: 1876, Шуберт. Ср. 14_2; ср. также 430_2.

175. *Der Tanz in der Dorfschenke. 1. Mephisto-Walzer. Танец в деревенском кабачке. Первый Мефисто-вальс.* Соч.: 1859—60. Изд.: 1862, Шуберт; ф.-п. ред. "Ночного шествия" ("Der nächtliche Zug") сделана не Листом, а его учеником Р. Фрейндом. Посв.: Карлу Таузигу. Ср. 16 и 369.
176. *Zweiter Mephisto-Walzer. Второй Мефисто-вальс.* Соч.: 1881. Изд.: 1881, Фюрстнер. Посв.: Камилю Сен-Сансу. Ср. 17 и 370.
177. *Les Morts. Мертвые.* Соч.: 1860, до орк. ред. Изд.: 1908, как приложение к книге Гёллериха (см. *Göllerich A.* Franz Liszt, цит. изд.). Ср. 18_1; ср. также 371 и 451_2.
178. *Le Triomphe funèbre du Tasse. Торжественное погребение Тассо.* Соч.: 1866. Изд.: 1878, Брейткопф и Гертель. Посв.: Леопольду Дамрошу. Ср. 18_3 и 373.
179. *Salve Polonia. Interludium aus dem Oratorium "Stanislaus". Слава Польше. Интерлюдия из оратории "Станислав".* Соч.: 1860-е годы (?). Изд.: 1884, Кант. См. 701; ср. также 19 и 374.
180. *Deux Polonaises de l'oratorio "Stanislaus". Два полонеза из оратории "Станислав".* Соч.: 1870-е годы. Не изд. См. 701.
181. *Künstlerfestzug zur Schillerfeier 1859. Торжественное шествие артистов к юбилею Шиллера 1859.* Соч.: ок. 1860. Изд.: 1860, Кюн (Кант); нов. просм. изд. 1883. См. 21; ср. также 375.

Обработки произведений для фортепиано с оркестром

182. *Totentanz. Пляска смерти.* Соч.: ок. 1865. Изд.: 1865, Зигель. Посв.: Гансу Бюлову. Ср. 44 и 434.

Обработки скрипичных произведений

183. *Epithalam zu Eduard Reményis Vermählensfeier. Эпиталама к празднованию бракосочетания Эдуарда Ремени.* Соч.: 1872. Изд.: вероятно, 1872, Таборски и Парш. Ср. 473; ср. также 393.

Обработки хоровых (духовных и светских) произведений

184. *L'hymne du Pape. Папский гимн.* Соч.: ок. 1865. Изд.: 1865, Боте и Бок. См. 498_8; ср. также 32, 452, 397 и 524.
185. *Cantico del Sol di San Francesco. Солнечный гимн св. Франциска.* Соч.: 1881, свободное переложение 499. Не изд. См. 499; ср. также 453 и 493.
186. *Aus der Ungarischen Krönungsmesse. Из венгерской коронационной мессы. 1. Benedictus. 2. Offertorium.* Соч.: 1867. Изд.: 1871, Шуберт. См. 507; ср. также 33.
187. *Ave Maria aus den "9 (12) Kirchenchorgesängen".* Соч.: 1 версия (для ф.-п. или гармониума, *D-dur*) 1871; 2 версия (для ф.-п., *Des-dur*) 1873. Изд.: 1 версия 1871, Кант; 2 версия 1873, Кант. Ср. 519; ср. также 672.
188. *Ave Maria.* Соч.: 1881. Изд.: 1958, Кэрвен, Ширмер. Ср. 673.
189. *Ave maris stella.* Соч.: ок. 1870. Изд.: 1871, Кант; указания Листа к исполнению см. Liszt-Pädagogium, цит. изд., 1. Ср. 521; ср. также 455_2.
190. *Zum Haus des Herrn ziehen wir.* Соч.: посл. годы жизни. Не изд. См. 531; ср. также 456.
191. *Slavimo Slavno Slaveni! [Millénaire de l'apostolat de St. Cyrille et Methode]. Славим славных славян [Тысячелетие апостолов Кирилла и Мефодия].* Соч.: вероятно, 1863, переложение 553. Изд.: 1901 (с постлюдией, отсутствующей в 553), как приложение к первой серии Liszt-Pädagogium; указания Листа к исполнению см. Liszt-Pädagogium, цит. изд., 1. См. 553; ср. также 458.
192. *Weihnachtslied. Рождественская песня.* Соч.: ок. 1865, обр. 558 (2 ред.). Изд.: 1865, Боте и Бок.
193. *70. Takte nach Motiven aus der 1. Beethoven-Kantate. 70 тактов на мотивы из первой бетховенской кантаты.* Соч.: ок. 1846. Изд.: 1846, у Гальбергера, в "Бетховенском альбоме" под ред. Г. Шиллинга. См. 559.
194. *Pastorale. Schnitterchor aus dem "Entfesselten Prometheus". Пастораль. Хор жнецов из "Освобожденного Прометея".* Соч.: 1861, переложение 562. Изд.: 1861, Кант. См. 562; ср. также 402.
195. *"Gaudeamus igitur". Humoreske. "Итак, возрадуемся". Юмореска.* Соч.: ок. 1870, обр. 564 (не смешивать с 172). Изд.: 1871, Шуберт. Посв.: Карлу Гилле.
196. *Marche héroique. Героический марш.* Соч.: ок. 1848, обр. "Хора рабочих" (см. 575). Не изд. Ср. 404.

197. *Geharnischte Lieder. Воинственные песни. 1. Vor der Schlacht. Перед битвой. 2. Nicht gezagt! Не унывая! Не робея! 3. Es rufet Gott uns mahnend. Бог призывает нас, напоминая.* Соч.: ок. 1850 (?), обраб. трех песен для мужского хора (см. $582_{4,\,5,\,6}$). Изд.: ок. 1850 (?); 2 изд. 1861, Кант; облегч. изд. 1852.

Обработки романсов, песен и мелодекламаций

198. *Tre Sonetti di Petrarka. Три сонета Петрарки. 1. № 47 Des-dur. 2. № 104 E-dur. 3. № 123 As-dur.* Соч.: ок. 1840 (ср. 651): перераб. в 1850-х годах (см. 64—IIa). Изд.: 1846.
199. *Il m'aimait tant! Он так меня любил!* Соч.: 1843, обр. 633. Изд.: 1843, Шотт.
200. *Comment disaient-ils. Как говорили они...* Соч.: вероятно, 1847, обр. 626. Не изд.
201. *Enfant, si j'étais roi. Дитя, если б я был королем.* Соч.: 1847 (?), обр. 627. Не изд.
202. *S'il est un charmant gazon. Если есть прелестная лужайка...* Соч.: 1847 (?), обр. 628. Не изд.
203. *La tombe et la rose. Могила и роза.* Соч.: 1847 (?), обр. 629. Не изд.
204. *Gastibelza. Bolero. Болеро.* Соч.: 1847, обр. 630. Не изд.
205. *Buch der Lieder für Piano allein. Книга песен для фортепиано. 1. Loreley. Лорелея. 2. Am Rhein. Над Рейном. 3. Mignon. Миньона. 4. Es war ein König in Thule. Король жил в Фуле когда-то [Баллада о фульском короле]. 5. Der du von dem Himmel bist (Invication). Ты, посланец небес (Призыв). 6. Angiolin dal biondo crin. Ангел милый, златокудрый.* Соч.: ок. 1844, обр. 608 (1 ред.), 606, 616, 617, 614, 602; 2 версия первой песни ("Лорелея") 1861 (обр. 608, 2 ред.). Изд.: 1844, Шлезингер, Рикорди; 2 версия первой песни 1862, Кант; нов. изд. 1877.
206. *Oh! quand je dors. Когда я сплю.* Соч.: 1850-е годы, обр. 625. Не изд.
206a. *Ich liebe dich. Люблю тебя...* Соч.: 1850-е годы, обр. 657. Не изд. Ср. 657.
207. *Liebesträume. 3. Notturnos. Грезы любви. Три ноктюрна. 1. Hohe Liebe ("In Liebesarmen"). Высокая любовь ("В объятиях любви"). 2. Seliger Tod ("Gestorben war ich"). Блаженная смерть ("Я умер от неги..."). 3. O, Lieb, solang du lieben kannst. "Люби, пока любить ты можешь".* Соч.: 1850, обр. 660, 661 и 663. Изд.: 1850, Кистнер.
208. *Weimars Volkslied. Веймарская народная песня.* Соч.: 1857, обр. 635. Изд.: 1857, Кюн, Зульцер (два издания, отличающиеся друг от друга количеством строф).
209. *Nonnenwerth. Нонненверт.* Соч.: ок. 1844, обр. 641. Изд.: 1844, Шлезингер, Экк; нов. изд. 1872, Гофмейстер; облегч. изд. см. 120_2; третье изд. 1877, Тонгер; очень измененное издание 1883, как приложение к "Neue Musikzeitung".
210. *A magyarok Istene. Ungarns Gott. Бог Венгрии.* Соч.: 1881, обр. 650. Изд.: 1881, Таборски и Парш, тогда же для одной лев. р. (для однорукого пианиста Гезы Зичи).
211. *Magyar király-dal. Ungarisches Königslied. Венгерская королевская песня.* Соч.: 1883, обр. 596. Изд.: 1884—85, Таборски и Парш.
212. *Слепой (Слепой певец). Der blinde Sänger.* Соч.: 1878, обр. музыкального сопровождения к балладе А. Толстого "Слепой" (см. 681). Изд.: 1881, Бессель.

Г. Обработки и транскрипции чужих произведений (обработки, фантазии, реминисценции, иллюстрации, парафразы, фортепианные партитуры и транскрипции)

Аллегри

213. *A la chapelle Sixtine. "Miserere" d'Allegri et "Ave verum corpus" de Mozart. В Сикстинской капелле. "Miserere" Аллегри и "Ave verum corpus" Моцарта.* Соч.: 1862. Изд.: 1865, Петерс, Лукка; "Ave verum corpus" Моцарта изд. также отдельно (в другой ред.) у Петерса. Ср. 34 (обр. для орк.), 407 (обр. для ф.-п. в 4 р.) и 461 (обр. для орг.).

Алябьев

— *Le rossignol. Air russe d'Alabieff. Соловей. Русская песня Алябьева.* См. 156_1.

Аркадельт

— *Ave Maria von Arcadelt.* См. 125_2.

Бах И. С.

214. *Sechs Präludien und Fugen für die Orgel. Шесть прелюдий и фуг для органа. 1. a-moll. 2. C-dur. 3. c-moll. 4. C-dur. 5. e-moll. 6. h-moll.* Соч.: не позже 1842; подготовлено к печати ок. 1850. Изд.: 1852, Петерс, с предисловием З. Дена.
215. *Fantasie und Fuge (g-moll) für Orgel. Фантазия и фуга (соль минор) для органа.* Соч.: 1860-е годы, для ф.-п. школы Леберта и Штарка. Изд.: 1868, Котта (в ф.-п. школе Леберта и Штарка); 1872, Траутвейн (отд.) Посв.: Зигмунду Леберту.
— *Variationen über das Motiv von Bach. Вариации на тему Баха.* См. 78.

Беллини

216. *Réminiscences des "Puritains". Воспоминания о "Пуританах".* Соч.: 1836. Изд.: 1837, Шотт (также "Nouvelle édition"), Трупенá, Рикорди; в изм. виде — Крамер, Эдисон и Бил. Посв.: Кристине Бельджойозо. Ср. 217; см. также 10*.
.217. *I Puritani. Introduction et Polonaise. Интродукция и полонез из оп. "Пуритане".* Соч.: 1841, с использованием заключ. части «Воспоминаний о „Пуританах"». Изд.: ок. 1842, Шотт, Трупенá, Пачини, Мильс, Рикорди. Ср. 216; см. также 10*.
218. *Hexameron. Morceau de concert. Grandes variations de bravoure sur le marche des "Puritains". Гекзамерон. Концертная пьеса. Большие бравурные вариации на марш из оп. "Пуритане".* Соч.: 1837, для благотворительного концерта кн. Бельджойозо, совместно с Тальбергом, Пиксисом, Герцем, Черни и Шопеном; Листу принадлежат вступление темы, вторая вариация, несколько переходов и финал. Изд.: 1837, Латт, Трупенá, Рикорди, Гаслингер, Мори. Посв.: Кристине Бельджойозо. Ср. 438; см. также 9*.
219. *Fantaisie sur des motifs favoris de l'opéra "La Somnambula". Фантазия на любимые мотивы из оперы "Сомнамбула".* Соч.: 1840. Изд.: 1842, Шуберт; позднее 2 и 3 ("существенно измененное") изд. Ср. 409 (для ф.-п. в 4 р.).
220. *Réminiscences de "Norma". Воспоминания о "Норме".* Соч.: 1841. Изд.: 1843, Шотт. Латт, Крамер, с предисловием Листа. Посв.: Марии Плейель. Ср. 439 (для 2 ф.-п.).

Берлиоз

221. *Episode de la vie d'un Artiste. Grande symphonie fantastigue. Partition de piano. Эпизод из жизни артиста. Большая фантастическая симфония. Фортепианная партитура.* Соч.: 1833. Изд.: 1834, Шлезингер, Витцендорф; *2* ("Un bal") и *4* ("Marche du supplice") части изд. также отдельно. Ср. 222 и 223.
222. *L'idée fixé. Andante amoroso. Навязчивая мысль. Andante amoroso.* Соч.: 1833, в виде небольшой ф.-п. пьесы на главную тему "Фантастической симфонии" Берлиоза. Изд.: 1833, Брандю, Мекетти, Рикорди.
223. *Marche du supplice. Шествие на казнь.* Соч.: ок. 1860, как новая обработка 4 части "Фантастической симфонии" Берлиоза. Изд.: 1866, Ритер-Бидерман.
224. *Ouverture des "Francs-Juges". Увертюра "Тайные судьи".* Соч.: 1833. Изд.: 1845, Шотт, Ришо.
225. *Harold en Italie. Symphonie en guatre parties avec un Alto principal. Partition de piano (avec la partie d'Alto). Гарольд в Италии. Симфония в четырех частях. Фортепианная партитура (с партией альта).* Соч.: 1836. Изд.: 1879, Брандю, Леукарт.
226. *Marche des Pèlerins de la sinfonie "Harold en Italie". Transcrite pour le piano. Марш пилигримов из симфонии "Гарольд в Италии". Переложение для фортепиано.* Соч.: 1830-е годы. Изд.: 1866, Ритер-Бидерман.
227. *Ouverture du "Roi Lear". Увертюра "Король Лир".* Соч.: 1836. Не изд.
228. *Bénédiction et Serment. Deux motifs de "Benvenuto Cellini". Благословение и клятва. Два мотива из "Бенвенуто Челлини".* Соч.: вероятно, 1852, Мейер (Литольф). Изд.: 1854. Ср. 410 (для ф.-п. в 4 р.).
229. *Danse des Silphes de "La Damnation de Faust". Танец сильфов из "Осуждения Фауста".* Соч.: ок. 1860. Изд.: 1866, Ритер-Бидерман, Ришо.

Бертен

229а. *Esmeralda. Эсмеральда.* Опера в четырех действиях (по Гюго). Фортепианное сопровождение. Соч.: 1837. Изд.: 1837.

229б. *Air de l'opéra "Esmeralda". Ария из оперы "Эсмеральда".* Транскрипция. Соч.: 1837. Изд.: 1837.

Бетховен

230. *Adelaide. Аделаида.* Соч.: 1839. Изд.: 1840, Брейткопф и Гертель, Поцци, Гольц, Шлезингер; нов. изд. 1841; 2 (существенно измененное) изд. 1877, Брейткопф и Гертель. Посв.: маркизе Мартеллини.

231. *Sechs geistliche Lieder. Шесть духовных песен. 1. Gottes Macht und Vorsehung. Могущество Творца. 2. Bitten. Молитва. 3. Busslied. Песня покаяния. 4. Vom Tode. Смерть. 5. Die liebe des Nächsten. Любовь к ближнему. 6. Die Ehre Gottes aus der Natur. Небеса вещают славу Бога.* Соч.: 1840. Изд.: 1840, Шуберт, Ришо, Рикорди; нов. изд. 1877, Шуберт.

232. *Beethovens Lieder von Goethe. Песни Бетховена на слова Гёте. 1. Mignon. Миньон. 2. Mit einem gemalten Bande. С разрисованной лентой. 3. Freudvoll und leidvoll. Радость и горе. 4. Es war einmal ein König. Жил-был король когда-то [Блоха]. 5. Wonne der Wehmut. Блаженство страдания. 6. Die Trommel geruhret. Гремят барабаны.* Соч.: ок. 1849, Брейткопф и Гертель, Жиро, позднее неск. измененное нов. изд. (Брейткопф и Гертель).

233. *An die ferne Geliebte. Liederkreis. К далекой возлюбленной. Цикл песен.* Соч.: 1849. Изд.: 1850, Брейткопф и Гертель.

234. *Capriccio alla turca sur des motifs de Beethoven (Ruinen d'Athenes). Каприччио в турецком стиле на мотивы Бетховена (Афинские развалины).* Соч.: 1846—47. Изд.: 1847, Мекетти (Шпина), отд. марш. Ср. 235.

235. *Fantasie über Beethovens "Ruinen von Athene". Фантазия на "Афинские развалины" Бетховена.* Соч.: ок. 1865, обр. 47. Изд.: 1865, Зигель, Рикорди. Посв.: Николаю Рубинштейну. Ср. 47 и 435; ср. также 234.

236. *Grand Septuor (op. 20). Большой септет (соч. 20).* Соч.: 1840. Изд.: 1841 или 1842, Шуберт, Рикорди, Латт, позднее Жерар, Мейсонье. См. 408 (для ф.-п. в 4 р.).

237. *Symphonies de Beethoven. Partitions de piano. Симфонии Бетховена. Фортепианные партитуры.* Соч.: *5, 6* и *7* симф. 1837; остальные позднее. Изд.: *5, 6* и *7* симф. 1840 у Брейткопфа и Гертеля, Ришо, Гаслингера (*7*); *3* симф. (траурный марш) 1843, Мекетти; все вместе 1865, Брейткопф и Гертель. Посв.: *5* и *6* симф. (в 1 изд.) Жану Огюсту Доминику Энгру; все симф. (изд. 1865) Гансу Бюлову. Ср. 437 (обр. *9* симф. для 2 ф.-п.).

Булгаков

238. *Russischer Galopp. Русский галоп.* Соч.: 1843. Изд.: 1843, Юргенсон, Шлезингер.

Бюлов

239. *Dantes Sonett "Tanto gentile e tanto onesta". "Такая милая и такая честная!" Сонет Данте.* Соч.: 1874. Изд.: 1875, Шлезингер.

Вагнер

240. *Phantasiestück über Motive aus "Rienzi". Фантазия на мотивы из оп. "Риенци".* Соч.: 1859. Изд.: 1861, Брейткопф и Гертель.

241. *Spinnerlied aus dem "Fliegenden Holländer". Песня прях из оп. "Летучий голландец".* Соч.: 1860. Изд.: 1861, Брейткопф и Гертель.

242. *Ballade aus dem "Fliegenden Holländer". Баллада из оп. "Летучий голландец".* Соч.: 1860-е годы. Изд.: 1863, Мезер (Фюрстнер).

243. *Ouvertüre zu "Tannhäuser". Увертюра к оп. "Тангейзер".* Соч.: 1848. Изд.: 1849, Мезер (Фюрстнер).

244. *Pilgerchor aus "Tannhäuser". Хор пилигримов из оп. "Тангейзер".* Соч.: 1 ред. ок. 1860; 2 ред. ок. 1885, по 2 орг. ред. (ср. 465). Изд.: 1 ред. 1865, Зигель; 2 ред. ок. 1885, Фюрстнер.

245. *O, du mein holder Abendstern. Rezitativ und Romanze aus der Oper "Tannhäuser". О ты, вечерняя звезда. Речитатив и романс из оперы "Тангейзер"*. Соч.: 1849. Изд.: 1849, Кистнер. См. 482 (для ф.-п. и виолонч.).
246. *Zwei Stücke aus "Tannhäuser und "Lohengrin". Две пьесы из оп. "Тангейзер" и "Лоэнгрин". 1. Einzug der Gäste auf der Wartburg. Въезд гостей в Вартбург. 2. Elsas Brautzug zum Münster. Свадебное шествие Эльзы в Мюнстер*. Соч.: 1852. Изд.: 1853, Брейткопф и Гертель.
247. *Aus "Lohengrin". Из "Лоэнгрина". 1. Festspiel und Brautlied. Вступление к 3 акту и свадебный хор. 2. Elsas Traum und Lohengrins Verweis. Сон Эльзы и упрек Лоэнгрина Эльзе*. Соч.: вероятно, 1854. Изд.: 1854, Брейткопф и Гертель; нов. изд. 1861.
248. *Isoldens Liebestod aus "Tristan und Isolde". Смерть Изольды из оп. "Тристан и Изольда"*. Соч.: 1867. Изд.: 1868, Брейткопф и Гертель.
249. *"Am stillen Herd" aus den "Meistersingern". "Когда дремал под снегом лес" [Песня Вальтера] из оп. "Нюрнбергские мейстерзингеры"*. Соч.: 1871. Изд.: 1871, Траутвейн. Посв.: Марии Шлейнитц.
250. *"Walhall" aus dem "Ring des Nibelungen". "Валгалла". Отрывок из трилогии "Кольцо нибелунга"*. Соч.: ок. 1876. Изд.: 1876, Шотт.
251. *Feierlicher Marsch zum heiligen Gral aus "Parsifal". Торжественное шествие к св. Граалю из "Парсифаля"*. Соч.: 1882. Изд.: 1883, Шотт.

Вебер

252. *Freischütz. Fantasie. Фантазия "Волшебный стрелок"*. Соч.: не позже 1841. Не изд.
253. *Leyer und Schwert. Лира и меч*. Соч.: 1846 или 1847. Изд.: 1848, Шлезингер.
254. *"Einsam bin ich, nicht allein". Volkslied aus "Preciosa". "Я в одиночестве не одинок". Народная песня из "Прециозы"*. Соч.: 1848. Изд.: 1848, Шуберт; нов. изд. 1876.
255. *Schlummerlied von C. M. von Weber mit Arabesken. Колыбельная К. М. Вебера с арабесками*. Соч.: 1848. Изд.: 1848, Кистнер, Ришо.
256. *Ouvertüre zu "Oberon". Увертюра к оп. "Оберон"*. Соч.: 1843. Изд.: 1847, Шлезингер.
257. *Ouvertüre zum "Freischütz". Увертюра к оп. "Волшебный стрелок"*. Соч.: 1846. Изд.: 1847, Шлезингер.
258. *Jubelouvertüre. Юбилейная увертюра*. Соч.: 1846. Изд.: 1847, Шлезингер.

Вег

259. *Konzertwalzer nach der 4-händigen Walzersuite. Концертный вальс по сюите в форме вальса в 4 руки*. Соч.: посл. годы жизни. Изд.: 1889, Кистнер.

Верди

260. *Salve Maria de "Jerusalem" ("I Lombardi"). Слава Марии из оп. "Иерусалим" ("Ломбардцы")*. Соч.: 1848. Изд.: 1848, Шотт, Рикорди; позднее (у Рикорди) нов. изд. (с длинной "ossia" в заключении для "Piano avec la pédale a vibrations prolongées", — особо тремолирующей педали, построенной фирмой Рикорди — Финци). Посв.: Марии Калерджи (Мухановой).
261. *Ernani. Paraphrase de Concert. Эрнани. Концертная парафраза*. Соч.: не позже 1849; переработано для Бюлова ок. 1859. Изд.: 1860, Шуберт, Рикорди, позднее Юргенсон.
262. *Miserere du "Trovatore". Miserere из оп. "Трубадур"*. Соч.: вероятно, 1859. Изд.: 1860, Шуберт, Рикорди.
263. *Rigoletto. Paraphrase de Concert. Риголетто. Концертная парафраза*. Соч.: 1859. Изд.: 1860, Шуберт, Рикорди.
264. *Don Carlos. Transcription. Дон Карлос. Транскрипция*. Соч.: 1867. Изд.: 1868, Рикорди, Шотт.
265. *Aida. Danza Sacra e Duetto Final. Аида. Священный танец и заключительный дуэт*. Соч.: 1870-е годы. Изд.: 1879, Рикорди. Посв.: Тони Рааб.
266. *Agnus Dei de la Messe de "Requiem". Agnus Dei из "Реквиема"*. Соч.: 1877, для орг., гармониума или ф.-п. Изд.: 1879, Боте и Бок, Рикорди, с добавленными изменениями для органа или гармониума и вариантом заключения для "Piano avec la pédale a vibrations prolongées" (ср. 260).

267. *Réminiscences de "Boccanegra". Воспоминания о "Бокканегра".* Соч.: 1882. Изд.: 1883, Рикорди.

Виельгорский Михаил

268. *Любила я. Романс.* Соч.: 1 версия 1842 (согласно автографу, хранящемуся в отделе рукописей Гос. публ. библиотеки им. М. Е. Салтыкова-Щедрина в Санкт-Петербурге); 2 версия ок. 1843. Изд.: вероятно, 1843, Юргенсон, позднее "Nouvelle édition". В некоторых списках сочинений Листа, в частности в списке Раабе, транскрипция романса Виельгорского ошибочно значится под названием "Autrefois" ("Бывало").

Галеви

269. *Réminiscences de "La Juive". Воспоминания об опере "Жидовка" ["Дочь кардинала"].* Соч.: 1835. Изд.: 1836, Шлезингер, Гофмейстер (как ор. 9), Рикорди. Посв.: Клеменс Каутц.

Гарсиа

— *Rondeau fantastigue sur une theme espagnol (El contrabandista). Фантастическое рондо на испанскую тему (Контрабандист).* См. 161.

Гендель

— *Sarabande und Chaconne aus Singspiel "Almira". Сарабанда и Чакона из оперы "Альмира".* См. 79.

Гербек

270. *Tanzmomente. Танцевальные мгновения. 1. G-dur. 2. a-moll. 3. F-dur. 4. A-dur. 5. F-dur. 6. D-dur. 7. G-dur. 8. D-dur.* Соч.: (?) Изд.: Готхард (Доблингер). Посв.: Марии Гогенлоэ (урожд. Витгенштейн).

Глинка

271. *Tscherkessenmarsch aus "Russlan und Ludmilla". Черкесский марш [Марш Черномора] из оп. "Руслан и Людмила".* Соч.: 1843. Изд.: 1843, Юргенсон, Шуберт, Рикорди, сперва вместе с фантазией-каприсом Фольвейлера на темы из оперы "Руслан и Людмила"; нов. изд. (перераб.) 1846 и 1875. Посв.: А. Кутузову. Ср. 412 (для ф.-п. в 4 р.).

Гольдшмидт

272. *Liebesszene und Fortunas Kugel aus dem Oratorium "Die sieben Todsünden". Сцена любви и Колесо фортуны из оратории "Семь смертных грехов".* Соч.: ок. 1880. Изд.: 1881, Симон.

Гуммель

273. *Septett op. 74. Септет соч. 74.* Соч.: 1848. Изд.: 1849, Шуберт.

Гуно

274. *Valse de l'opera "Faust". Вальс из оперы "Фауст".* Соч.: не позже 1861. Изд.: 1862, Боте и Бок. Посв.: Алексису Михельсу.
275. *Les Sabéennes. Berceuse de l'opera "La Reine de Saba". Сабинянки. Колыбельная из оперы "Царица Савская".* Соч.: ок. 1865. Изд.: 1865, Шотт.

276. *Hymne à Sainte Cécile. Гимн св. Цецилии.* Соч.: 1866. Не изд.
277. *Les Adieux. Rêverie sur un motif de l'opéra "Roméo et Juliette". Прощание. Мечты [фантазия] на мотив из оперы "Ромео и Джульетта".* Соч.: 1867. Изд.: 1868, Боте и Бок.

Давид Фердинанд

278. *Bunte Reihe. Пестрая вереница. 1. Scherzo. Скерцо. 2. Erinnerung. Воспоминание. 3. Mazurka. Мазурка. 4. Tanz. Танец. 5. Kinderlied. Детская песня. 6. Capriccio. Каприччо. 7. Bolero. Болеро. 8. Elégie. Элегия. 9. Marsch. Марш. 10. Toccata. Токката. 11. Gondellied. Гондольера. 12. Im Sturm. В бурю. 13. Romanze. Романс. 14. Allegro. Аллегро. 15. Menuett. Менуэт. 16. Etüde. Этюд. 17. Intermezzo. Интермеццо. 18. Serenada. Серенада. 19. Ungarisch. Allegro moderato. В венгерском стиле. 19 bis. Ungarisch. Allegro marciale. В венгерском стиле (2 версия). 20. Tarantelle. Тарантелла. 21. Impromptu. Экспромт. 22. In russischer Weise. В русском стиле* (ср. 157). *23. Lied. Песня. 24. Capriccio. Каприччо.* Соч.: 1850. Изд.: 1851, Кистнер.

Даргомыжский

279. *Tarantelle, transcrite et aplifiée pour le piano à deux mains. Тарантелла, переложенная для фортепиано в 2 руки.* Соч.: 1879, по тарантелле, написанной для 3 р. (из которых одна играет только органный пункт на *ля*). Изд.: 1880, Юргенсон, Ратер. Посв.: Надин Гельбиг (урожд. Шаховской).

Дессауэр

280. *Drei Lieder. Три песни. 1. Lockung. Соблазн. 2. Zwei Wege. Две дороги. 3. Spanisches Lied. Испанская песня.* Соч.: 1847. Изд.: 1847, Мюллер, позднее Вессель.

Диабелли

— *Variationen über einen Walzer. Вариации на вальс.* См. 80.

Доницетти Гаэтано

281. *Réminiscences de "Lucia di Lammermoor". Воспоминания о "Лючии ди Ламмермур".* Соч.: 1835—36. Изд.: 1840, как ор. 13, Гофмейстер, Латт, Рикорди; 2 изд. (у Гофмейстера) обозначено как "первая часть" ("1-er partie") «Марша и каватины из „Лючии"» (см. 282); позднее 3 изд.; у нотоиздателя Грю опубл. в неск. изм. виде как "Andante finale de Lucia di Lammermoor". Посв.: г-же Ванотти.
282. *Marche et Cavatine di "Lucia de Lammermoor". Марш и каватина из "Лючии ди Ламмермур".* Соч.: 1835—36, как часть «Воспоминаний о „Лючии ди Ламмермур"» (см. 281). Изд.: 1841, Шотт; обр. для ф.-п. в 4 р. (вероятно, не Листом).
283. *Nuits d'été à Pausilippe. Les soirées italiennes. Летние ночи в Посилиппи. Итальянские вечера. 1. Barcarolla (Il Barcaiulo). Баркарола (Гондольер). 2. Notturno (L'Alito di Bice). Ноктюрн (Вздох Беатрисы). 3. Canzone napoletana (La Torre di Biasone). Неаполитанская песня (Биазонская башня).* Соч.: 1838. Изд.: 1839, Шотт (отдельно и вместе с "Итальянскими вечерами" Меркаданте как "Cah. II"), Рикорди, Латт. Посв.: г-же Софи де Медичи.
284. *Réminiscences de "Lucrezia Borgia". Воспоминания о "Лукреции Борджа". 1. Trio des 2. Aktes. Трио из 2-го акта. 2. Trinklied (Orgie) — Duo — Finale. Застольная песня — дуэт — финал.* Соч.: 1841 или 1842. Изд.: 1841 или 1842, прежде всего, вероятно, только 2 часть (без указаний на другую часть), Мекетти, позднее Кранц, Петерс, Латт; нов. изд. (обе части) 1848; 2 часть переработана 1853.
285. *Valse a capriccio sur deux motifs de "Lucia" et "Parisina". Вальс-каприс на два мотива из "Лючии" и "Паризины".* Соч.: 1842. Изд.: 1842 (?), Гаслингер, позднее Шлезингер, Грю (в сокращ. виде); переработано и изд. 1852 у Гаслингера и Шлезингера (как третий вальс в цикле "3 Caprices-valses". Ср. 83 и 84.
286. *Marche funèbre de "Don Sébastien". Похоронный марш из оп. "Дон Себастиан".* Соч.: вероятно, 1844. Изд.: 1845, Мекетти, позднее Шрейбер (Кранц).

Доницетти Джузеппе

287. *Grande paraphrase de la marche de Donizetti composée pour sa Majesté le Sultan Abdul Medjid-Khan. Большая парафраза на марш Доницетти, сочиненный для его величества султана Абдула Меджид-хана.* Соч.: 1847. Изд.: 1848, Шлезингер, в норм. и облегч. ред.

Дрезеке

287a. *Kantate "Der Schwur im Rütli". Кантата "Клятва у Рютли". Фортепианное переложение.* Соч.: 1870. Не изд.

Зичи

288. *Valse d'Adèle. Composée pour la main gauche seule. Transcription brillante a deux mains. Вальс "Адель", сочиненный для одной левой руки. Блестящая транскрипция для двух рук.* Соч.: 1870-е годы. Изд.: 1877, Фюрстнер, Хейгель.

Конради

289. *La célebre Zigeunerpolka. Знаменитая цыганская полька.* Соч.: ок. 1847, обр. польки Конради, изданной для оркестра. Изд.: 1849, Шлезингер.

Кров

— *Hussitenlied aus dem XV. Jahrhundert. Гуситская песня XV столетия.* См. 160.

Кюи

290. *Tarantelle. Тарантелла.* Соч.: 1885 (последняя ф.-п. транскрипция Листа). Изд.: 1886, Дюран.

Лассен

291. *Zwei Lieder. Две песни. 1. Löse, Himmel, meine Seele. Небо, спаси мою душу. 2. Ich weil in tiefer Einsamkeit. Я нахожусь в глубоком одиночестве.* Соч.: *1* песня 1861; *2* песня 1860-е годы. Изд.: *1* песня 1866, Гейнце; *1* и *2* вместе 1872, Гейнце (Петерс). Посв.: *2* песня Ольге фон Мейендорф (урожд. Горчаковой).
292. *Symphonisches Zwischenspiel (Intermezzo) zu Calderons Schauspiel "Über allen Zauber Liebe". Симфоническое интермеццо к пьесе Кальдерона "Над всем любовь".* Соч.: 1882 или 1883. Изд.: 1883, Гайнауэр.
293. *Aus der Musik zu Hebbels "Nibelungen" und Goethes "Faust". Из музыки к "Нибелунгам" Геббеля и к "Фаусту" Гёте. I. Nibelungen. Нибелунги. 1. Hagen und Krimhild. Гаген и Кримгильда. 2. Bechlarn. II. Faust. Фауст. 1. Osterhymne. Пасхальный гимн. 2. Hoffest. March und Polonaise. Придворный праздник. Марш и полонез.* Соч.: 1878—79. Изд.: 1878—79, Гайнауэр. Посв.: Ингеборг Бронзарт (урожд. Старк).

Лессман

294. *Drei Lieder aus Jul. Wolffs "Tannhäuser". Три песни из "Тангейзера" Ю. Вольфа.* Соч.: ок. 1882. Изд.: вероятно, 1882, Барт.

Принц Луи Фердинанд

— *Elégie sur des motifs du Prince Louis Ferdinand. Элегия на темы принца Луи Фердинанда.* См. 131.

Любитель из Петербурга

295. *Mazurka pour piano composée par un amateur de St. Pétersbourg, paraphrasée par F. Liszt. Мазурка для фортепиано, сочиненная любителем из Петербурга. Парафраза Ф. Листа.* Соч.: вероятно, 1842. Изд.: вероятно, 1870-е годы, Юргенсон. *N. B.* Тема этой мазурки, по-видимому, сочинена братом В. фон Ленца. Об этом свидетельствует надпись, сделанная В. фон Ленцем в январе 1874 г. при отправке рукописи мазурки нотоиздателю Бернарду и предоставлении ему прав собственности на ее издание (Центральный государственный архив литературы и искусства, ф. № 931, оп. № 1, ед. хр. № 68, л. № 1).

Мейербер

296. *Grande Fantaisie dramatique sur des thèmes de l'opéra "Les Huguenots". Большая драматическая фантазия на темы из оперы "Гугеноты".* Соч.: 1836, под названием "Réminiscences des Huguenots", с посвящением Мари д'Агу. Изд.: 1837 (у Шлезингера), 1837 (у Гофмейстера, как ор. 11, под названием "Réminiscences des Huguenots"); изд. Гофмейстера указывает еще на ред. для ф.-п. в 4 р.; нов. изд. ("2-te von Komponisten neu umgearbeitete, einzig rechtmässige Ausgabe") 1842, Шлезингер.
297. *Réminiscences du "Robert le Diable". Воспоминания о "Роберте-Дьяволе".* Соч.: 1841. Изд.: 1841, Шлезингер, Поцци, с подзаголовком "Адский вальс" ("Valse infernale"). Посв.: кн. Сутцо. Ср. 413.
298. *Illustrations du "Prophete". Иллюстрации к "Пророку". 1. Priere. Hymne triomphale. Marche du Sacre. Молитва. Триумфальный гимн. Коронационный марш. 2. Les Patineurs. Scherzo. Конькобежцы. Скерцо. 3. Choeur pastoral. Appel aux armes. Orgie. Пастораль. Призыв к оружию. Оргия.* [4. См. 441]. Соч.: 1849—50. Изд.: 1849—50, Брандю, Брейткопф и Гертель.
299. *Illustrations de "l'Africaine". Иллюстрации к "Африканке". 1. Prière des matelots. Молитва матросов. 2. Marche Indienne. Индийский марш.* Соч.: 1865. Изд.: 1866, Боте и Бок. Посв.: Альфреду Яёлль.
300. *Le Moine. Монах.* Соч.: 1842, Шлезингер, обр. песни для баса и ф.-п. Изд.: 1842. Посв.: барону Цигезару.
301. *Festmarsch zu Schillers 100 jahriger Geburtsfeier. Торжественный марш к столетию со дня рождения Шиллера.* Соч.: 1860. Изд.: 1860, Брандю, Шлезингер.

Мендельсон

302. *Lieder. Песни. 1. Auf Flügeln des Gesanges. На крыльях песни. 2. Sonntagslied. Воскресная песня. 3. Reiselied. Путевая песня. 4. Neue Liebe. Новая любовь. 5. Frühlingslied. Весенняя песня. 6. Winterlied. Зимняя песня. 7. Suleika. Зулейка.* Соч.: 1840, обр. песен Мендельсона из ор. 19, 34 и 47. Изд.: 1841, Брейткопф и Гертель; нов. изд. 1876. Посв.: Цецилии Мендельсон.
303. *"Wasserfahrt" und "Der Jäger Abschied". "Поездка по воде" ("В лодке") и "Прощание охотника".* Соч.: 1848, обр. мужских хоров из ор. 50. Изд.: вероятно, 1849, Кистнер.
304. *Hochzeitsmarsch und Elfenreigen aus der Musik zu Shakespeares "Sommernachtstraum". Свадебный марш и хоровод эльфов из музыки к "Сну в летнюю ночь" Шекспира.* Соч.: 1849 или 1850. Изд.: 1851, Брейткопф и Гертель. Посв.: Софи Борер.

Меркаданте

305. *Soirées italiennes. Six amusements pour le piano sur des motifs de Mercadante. Шесть развлечений для фортепиано на мотивы Меркаданте. 1. La Primavera. Весна. 2. Il galop. Галоп. 3. Il pastore svizzero. Швейцарский пастух. 4. La Serenata del Marinaro. Серенада моряка. 5. Il Brindisi. Тост. 6. La Zingarella spagnola. Испанская цыганка.* Соч.: 1838. Изд.: 1839, Шотт (отдельно и вместе с "Летними ночами в Посилиппи" Доницетти, как "Cah. I"), Шоненбергер, Рикорди. Ср. 283.

Мошони

306. *Fantaisie sur l'opéra hongroise "Szép Ilonka". Фантазия на венгерскую оперу "Прекрасная Илонка".* Соч.: 1867, обр. вступления (начальная тема) к опере и вступления к номеру 11 (II акт). Изд.: 1868, Рожавёльдьи. Посв.: Михаю Мошони.

Моцарт

307. *Réminiscences de "Don Juan". Воспоминания о "Дон-Жуане".* Соч.: 1841. Изд.: ок. 1843, Шлезингер, Ритер-Бидерман; нов. изд. 1877, Шлезингер. Посв.: Христиану VIII, королю Дании. См. 440 (для 2 ф.-п.).
308. *"Confutatis" und "Lacrimosa" aus dem "Requiem". "Confutatis" и "Lacrimosa" из "Реквиема".* Соч.: ок. 1865. Изд.: 1865, Зигель.
— *Ave verum corpus.* См. 213.
— *Fantasie über Motive aus "Figaro". Фантазия на темы из оп. "Свадьба Фигаро".* См. 685.

Обер

309. *Grande Fantaisie sur la "Tyrolienne" de l'opéra "La Fiancée". Большая фантазия на тирольскую песню из оперы "Невеста".* Соч.: 1829. Изд.: 1829, Трупенá, как ор. 1 в двух версиях (вторая короче первой); позднее (вторая версия) Мекетти, Вессель, Кранц, Брандю, Шуберт (с незначительными изменениями).
310. *Tarantelle di bravura d'apres la Tarantelle de "La Muette de Portici". Бравурная тарантелла по тарантелле из оп. "Немая из Портичи".* Соч.: 1846. Изд.: 1847, Мекетти, Диабелли; позднее измененное изд. (более короткое), Трупенá, Брандю, Кранц. Посв.: Марии Плейель.
311. *Zwei Klavierstücke über Melodien aus der "Stummen von Portici". Две фортепианные пьесы на темы из оп. "Немая из Портичи".* Соч.: 1840-е годы (?). Не изд.

Паганини

312. *Grande Fantaisie de bravoure sur la Clochette de Paganini. Большая бравурная фантазия на "Колокольчик" Паганини.* Соч.: 1831—32, под непосредственным впечатлением игры Паганини, с использованием темы из второго скрипичного концерта Паганини h-moll (ор. 7). Изд.: 1834, Мекетти (как ор. 2), Шрейбер, Гофмейстер (перепечатка). *N. B.* З. Гардони (см. *Gardonyi Z.* Nationale Thematik in der Musik Liszt bis 1848 // Studia Musicologica, цит. изд. T. V. С. 77 и д.) сообщает о неопубликованной версии фантазии, в которой 1-я тема заимствована у Паганини, 2-я же тема представляет собой популярную итальянскую мелодию "O cara mamma mia".
— *Bravourstudien nach Paganinis Capricen. Бравурные этюды по каприсам Паганини.* См. 54.
— *Grandes Etudes de Paganini. Большие этюды по каприсам Паганини.* См. 55.

Пачини

313. *Grande Fantaisie sur des motifs de "Niobe". Большая фантазия на мотивы из "Ниобеи".* Соч.: 1835—36. Изд.: 1837, как Divertissment sur la cavatine de Pacini "I tuoi frequenti palpiti", Латт, Крамер, Эдисон и Бил, Канти, как ор. 5 № 1, Гофмейстер; затем Гаслингер, Шлезингер, Рикорди; изд. также с незначительными изменениями вместе с "Фантастическим рондо на испанскую тему" (см. 161) и "Романтической фантазией на две швейцарские темы" (см. 62) под названием "3 morceaux de salon". Посв.: графине Мирамон.

Пеццини

314. *Una stella amica. Mazurka. Мазурка.* Соч.: (?) Изд.: (?) Манганелли, Рикорди.

Рафф

315. *Andante finale und Marsch aus der Oper "König Alfred". Финальное анданте и марш из оперы "Король Альфред".* Соч.: 1853. Изд.: 1853, Гейнрихсгофен; позднее 2 изд., Шуберт. Посв.: Карлу Клиндворту. См. 413a (для ф.-п. в 4 р.).

Россини

316. *La Serenata et l'Orgia. Grande Fantaisie sur des motifs des "Soirées musicales". Серенада и оргия. Большая фантазия на мотивы из "Музыкальных вечеров".* Соч.: 1835—36. Изд.: 1837, как ор. 8 № 1, Рикорди, Шотт, Трупенá, Брандю; позднее Гертель, Трентсенски и Вивег. Посв.: Женни Монгольфье.
317. *La Pastorella dell'Alpi e li Marinari. Deuxieme Fantaisie sur des motifs des "Soirées musicales". "Альпийская пастушка и моряки". Вторая фантазия на мотивы из "Музыкальных вечеров".* Соч.: 1835—36. Изд.: 1837, как ор. 8 № 2, Рикорди, Шотт, Трупенá, Брандю. Посв.: Германии де Мюссе.
318. *Soirées musicales. Музыкальные вечера. 1. La Promessa. Canzonetta. Обещание. Канцонетта. 2. La Regata veneziana. Notturno. Венецианская регата. Ноктюрн. 3. L'invito. Bolero. Приглашение. Болеро. 4. La gita in gondola. Barcarola. Прогулка в гондоле. Баркарола. 5. Il Rimprovero. Canzonetta. Упрек. Канцонетта. 6. La Pastorella dell'Alpi. Tirolese. Альпийская пастушка. Тирольская песня. 7. La Partenza. Canzonetta. Отъезд. Канцонетта. 8. La Pesca. Notturno. Рыбная ловля. Ноктюрн. 9. La Danza. Tarantella napoletana. Танец. Неаполитанская тарантелла. 10. La Serenata. Notturno. Серенада. Ноктюрн. 11. L'orgia. Arietta. Оргия. Ариетта. 12. Li Marinari. Duetto. Моряки. Дуэт.* Соч.: 1837; *6, 10, 11* и *12* пьесы в ранних обр. см. 316 и 317. Изд.: 1838, Рикорди, Шотт; позднее также "Nouvelle edition". Посв.: Юлии Самойловой.
319. *Ouverture de l'opéra "Guillaume Tell". Увертюра к опере "Вильгельм Телль".* Соч.: 1838. Изд.: 1842, Шотт, Трупенá, Рикорди.
320. *Deux Transcriptions. Две транскрипции. 1. Air du "Stabat Mater" ("Cujus animam"). Ария из "Stabat Mater". 2. La charité. Милосердие.* Соч.: 1847. Изд.: 1848, Шотт, Брандю. (Ср. 492 обр. 1 для тромбона и орг.)
— *Variations brillantes sur un air de Rossini. Блестящие вариации на арию Россини.* См. 82.
— *Impromptu pour le piano sur des thèmes de Rossini et Spontini. Экспромт для фортепиано на темы Россини и Спонтини.* См. 110.

Рубинштейн

321. *Zwei Lieder. Две песни. 1. O! wenn es doch immer so bliebe. О, если б навеки так было. 2. Der Asre. Азра.* Соч.: 1880-е годы. Изд.: *1* песня 1881; *2* песня 1884, Кистнер. Посв.: жене Антона Рубинштейна.

Руже де Лиль

— *La Marseillaise. Марсельеза.* См. 168.

Сабади

322. *Revive Szegedin. Marche hongroise de Szabady transrite d'après l'orchestration de J. Massenet par Franz Liszt. Венгерский марш Сабади, переложенный по оркестровой редакции Ж. Массне Францем Листом.* Соч.: 1879. Изд.: 1879, Хейгель, в пользу пострадавших от наводнения в Сегеде. Посв.: А. Гуциену.

Сен-Санс

323. *Danse macabre. Пляска смерти.* Соч.: ок. 1876. Изд.: вероятно, 1876, Дюран, Фюрстнер, Леукарт. Посв.: Софии Ментер.

Сечени

324. *Bevezetés és magyar induló. Einleitung und Ungarischer Marsch. Вступление и венгерский марш.* Соч.: 1878. Изд.: 1878, Рожавёльдьи. Посв.: Графу Эмериху (Имре) Сечени.

Сориано

325. *Feuille morte. Elégie d'apres Soriano. Мертвый лист. Элегия по Сориано.* Соч.: ок. 1845. Изд.: вероятно, 1845, Трупенá.

Спонтини

— *Impromptu pour le piano sur des thèmes de Rossini et Spontini. Экспромт для фортепиано на темы Россини и Спонтини.* См. 110.

Фештетич

326. *Spanisches Ständchen. Испанская серенада.* Соч.: 1846. Не изд.

Франц

327. *Er ist gekommen in Sturm und Regen. Он пришел в бурю и дождь.* Соч.: 1848. Изд.: 1849, Кистнер, Мейсонье, Ледюк. Посв.: мадемуазель Жосселен.
328. *Schilflieder. Песни тростника. 1. Auf geheimen Waldespfaden. На лесной тропинке. 2. Drüben geht die Sonne scheiden. Смеркается. 3. Trübe wird's, die Wolken jagen. Темнеет, облака несутся. 4. Sonnenuntergang; schwarze Wolken ziehen. Закат солнца; черные тучи заволакивают небо. 5. Auf dem Teih. У пруда.* Соч.: ок. 1849, обр. песен Франца ор. 2. Изд.: 1849, Брейткопф и Гертель; позднее нов. исправл. изд.
329. *Drei Lieder. Три песни. 1. Der Schalk. Шалун. 2. Der Bote. Вестник. 3. Meeresstille. Морская тишь.* Соч.: ок. 1849, обр. песен Франца из ор. 3 и 8. Изд.: 1849, Брейткопф и Гертель; указания Листа к исполнению *2* песни см. Liszt-Pädagogium, цит. изд., IV.
330. *Vier Lieder. Четыре песни. 1. Treibt der Sommer seinen Rosen. Летние розы. 2. Gewittemacht. Бурная ночь. 3. Das ist ein Brausen und Heulen. Слышится шум и стенанье. 4. Frühling und Liebe. Весна и любовь.* Соч.: ок. 1849, обр. песен Франца из ор. 3 и 8. Изд.: 1849, Брейткопф и Гертель.

Чайковский

331. *Polonaise aus der Oper "Jewgeny Onegin". Полонез из оперы "Евгений Онегин".* Соч.: 1880. Изд.: 1880, Юргенсон. Посв.: Карлу Клиндворту.

Шопен

332. *Six chants polonais. Шесть польских песен. 1. Mädchens Wunsch. Życzenie. Желание девушки. 2. Frühling. Wiosna. Весна. 3. Das Ringlein. Pierścień. Перстенечек. 4. Bacchanal. Hulanka. Вакханалия (Пирушка). 5. Meine Freuden. Moja pieszczotka. Моя баловница. 6. Heimkehr. Narzeczony. Возвращение на родину. Жених.* Соч.: 1850-е годы, обр. песен Шопена ор. 74. Изд.: 1860, Шлезингер; позднее нов. изд. Посв.: Марии Гогенлоэ (урожд. Витгенштейн).

Шпор

333. *Die Rose. Роза. Романс.* Соч.: ок. 1876. Изд.: 1876, Бауэр.

Шуберт

334. *Die Rose. Роза.* Соч.: 1835; позднее переработано. Изд.: 1835 отдельно (у Гофмейстера); 1838 вместе с 335, 338 $_7$ и 339 $_4$ (у Гаслингера), как "Hommage aux Dames de Vienne".
335. *Lob der Tränen. Хвала слезам.* Соч.: 1838. Изд.: 1838, Гаслингер (см. 334); нов. изд. 1840.
336. *Zwölf Lieder. Двенадцать песен. 1. Sei mir gegrüsst! Привет тебе! 2. Auf dem Wasser zu singen. Баркарола. 3. Du bist die Ruh. Ты мой покой. 4. Erlkönig. Лесной царь. 5. Meeresstille. Морская тишь. 6. Die junge Nonne. Молодая монахиня. 7. Frühlingsglaube. Весенние упования. 8. Gretchen am Spinnrade. Маргарита за прялкой. 9. Ständchen ("Horch, horch"). Утренняя серенада ("Слушай, слушай, ласточка"). 10. Rastlose Liebe. Тревоги любви. 11. Der Wanderer. Скиталец. 12. Ave Maria.* Соч.: 1838. Изд.: 1838, Диабелли, Шпина, Петерс; у Кранца в иной последовательности, частью измененные, частью другие песни; также у Ришо и Рикорди, причем у Рикорди как "Мелодические этюды" ("Études mélodiques"). Посв.: *12* песня ("Ave Maria") Мари д'Агу.
337. *Der Gondelfahrer. Гондольер.* Соч.: вероятно, 1838, обр. песни Шуберта ор. 28. Изд.: 1838, Шпина, позднее Кранц; нов. изд. 1883, Кранц.

338. *Schwanengesang. Лебединая песня. 1. Die Stadt. Город. 2. Das Fischermädchen. Рыбачка. 3. Aufenthalt. Приют. 4. Am Meer. У моря. 5. Abschied. Прощание. 6. In der Ferne. Вдали. 7. Ständchen ("Leise flehen"). Серенада [2 версии]. 8. Ihr Bild. Ее портрет. 9. Frühlingssehnsucht. Желание весны. 10. Liebesbotschaft. Послание любви. 11. Der Atlas. Атлант. 12. Der Doppelgänger. Двойник. 13. Die Taubenpost. Голубиная почта. 14. Kriegers Ahnung. Предчувствие воина.* Соч.: 1838—39. Изд.: 1840, Гаслингер, позднее Шлезингер; *7* в двух версиях; по списку Фривитцера (см. *Friwitzer L.*, цит изд., 51) *3* имела еще одно (более раннее) издание; каденцию к *7* см. Liszt-Pädagogium, цит. изд., V. Посв.: эрцгерцогине Софье.

339. *Winterreise. Зимний путь. 1. Gute Nacht. Покойной ночи. 2. Die Nebensonnen. Побочные солнца. 3. Mut. Отвага. 4. Die Post. Почта. 5. Erstarrung. Окоченение. 6. Wasserflut. Поток. 7. Der Lindenbaum. Под липой. 8. Der Leyermann. Шарманщик. 9. Täuschung. Обман. 10. Das Wirtshaus. Гостиница. 11. Der stürmische Morgen. Бурное утро. 12. Im Dorfe. В селе.* Соч.: вероятно, 1839. Изд.: 1840, Гаслингер, Ришо. Посв.: Лори Шварценберг.

340. *Franz Schuberts Geistliche Lieder. Духовные песни Франца Шуберта. 1. Litaney. Литания. 2. Himmelsfunken. Небесная искра. 3. Die Gestirne. Созвездие. 4. Hymne. Гимн.* Соч.: 1840. Изд.: 1841, Шуберт, позднее Рикорди, Ришо, Крамер, Эдисон и Бил; нов. изд. 1877, Шуберт, вместе с "Шестью духовными песнями" Бетховена (см. 231).

341. *Sechs Melodien von Franz Schubert. Шесть мелодий Франца Шуберта. 1. Lebewohl. Прощай. 2. Mädchens Klage. Жалоба девушки. 3. Das Sterbeglöcklein. Погребальный звон. 4. Trockene Blumen. Засохший цветок. 5. Ungeduld. Нетерпение* (1 ред.). *6. Die Forelle. Форель* (1 ред.). Соч.: 1846, несколько поспешная обр., которую Лист сам называл "перегруженной". Изд.: 1846, Шлезингер; 2 ред. *5* песни см. 342; 2 ред. *6* песни изд. отдельно 1846 (Диабелли, Шрейбер, Шпина, Кранц).

342. *Müllerlieder. Прекрасная мельничиха. 1. Das Wandern. В путь. 2. Der Müller und der Bach. Мельник и ручей. 3. Der Jäger. Охотник. 4. Die böse Farbe. Злой цвет. 5. Wohin? Куда? 6. Ungeduld. Нетерпение* (2 ред.). Соч.: 1846. Изд.: 1847, Диабелли, позднее Шпина, Кранц, с обозначением — "переложено в легком стиле". Посв.: Розалии Шпина.

343. *Mélodies hongroises (d'après Schubert). Венгерские мелодии (по Шуберту). 1. Andante. 2. Marcia. 3. Allegretto.* Соч.: 1838, обр. "Divertissment à la hongoroise" Шуберта для ф.-п. в 4 р. ор. 54. Изд.: 1840, Диабелли, позднее Гаслингер, Шпина, Шрейбер, Кранц, Ришо; *2* пьеса изд. также отдельно (Кранц, Латт); неск. изм. изд. 1846 (Диабелли, Кранц), как "Венгерская мелодия Шуберта... в легком переложении"; *2* пьеса позднее существ. изм. (3 изд.), Кранц. Ср. 39.

344. *Schuberts Märsche für das Pianoforte solo. Марши Шуберта для фортепиано соло. 1. Trauermarsch es-moll. Траурный марш ми-бемоль минор. 2. Marsch h-moll. Марш си минор. 3. Reitermarsch C-dur. Кавалерийский марш до мажор.* Соч.: 1846, по маршам Шуберта из ор. 40 и 121 (для ф.-п. в 4 р.). Изд.: 1847, Диабелли, Шпина, Рикорди, Ришо. Посв.: Флоре Фрейн фон Куделька; в некоторых изд. — Мортье де Фонтену. Ср. 39 и 414.

345. *Soirées de Vienne. Valses caprices d'après Schubert. Венские вечера. Вальсы-каприсы по Шуберту. 1. Allegretto malinconico As-dur. 2. Poco Allegro As-dur. 3. Allegro vivace E-dur. 4. Andante a capriccio Des-dur. 5. Moderato Ges-dur. 6. Allegro a-moll. 7. Allegro spirituoso A-dur. 8. Allegro con brio D-dur. 9. Preludio a capriccio As-dur.* Соч.: 1852, по вальсам Шуберта из ор. 9, 33, 77 и др. Изд.: 1852—53, Шпина, позднее Кранц, Петерс, Эскюдье; нов. изд. 1873, 1874, 1883, 1885; каденции к *6* и *9* вальсам написаны и опубликованы 1883, Кранц. Посв.: Симону Леви.

Шуман

346. *Liebeslied (Widmung). Песня любви (Посвящение).* Соч.: 1 версия 1848, 2 версия ок. 1870. Изд.: 1 версия 1848, Кистнер, Ришо; 2 версия не изд.

347. *Provençalisches Minnelied. Прованскальская песня.* Соч.: 1881. Изд.: 1882, Фюрстнер.

348. *"An den Sonnenschein" und "Rotes Röslein". "К солнечному сиянию" и "Красная розочка".* Соч.: (?) Изд.: 1872, Шуберт.

349. *Frühlingsnacht. Весенняя ночь.* Соч.: (?) Изд.: 1872, Гейнце, позднее Петерс.

350. *Lieder von Robert und Clara Schumann. Песни Роберта и Клары Шуман. а. [Роберт Шуман]. 1. Weihnachtslied. Рождественская песня. 2. Die wandelnde Glocke. Странствующий колокол. 3. Frühlings Ankunft. Приход весны. 4. Des Sennen Abschied. Прощание альпийского пастуха. 5. Er ist's. Это он. 6. Nur wer die Sehnsucht kennt. Тот лишь, кто сам страдал... 7. An die Türen will ich schleichen. У дверей, как скромный нищий. б. [Клара Шуман]. 1. Warum willst du andere*

fragen? Почему ты хочешь спрашивать других? 2. Ich hab' in deinem Auge. Я в твоем взоре... 3. Geheimes Flüstern. Тайное шептание. Соч.: ок. 1870. Изд.: 1872 (?), Брейткопф и Гертель.

Эгрешши и Эркель

351. *Szózat und Ungarischer Hymnus. Призыв и венгерский гимн.* Соч.: 1873, Рожавёльдьи. Посв.: [графу] Юлиусу Андраши.

Эркель

352. *Schwanengesang und Marsch aus "Hunyadi László". Лебединая песня и марш из оп. "Ласло Хуняди".* Соч.: 1846. Не изд. Посв.: Софи Борер.

Эрнст, герцог Саксен-Кобург-Готский

353. *Halloh! Jagdchor und Steyrer aus der Oper "Tony". "Алло!". Песня охотников и штейрер из оперы "Тони".* Соч.: 1849. Изд.: 1849, Кистнер.
— *Festmarsch nach Motiven von E. H. z. S.-C.-G. Торжественный марш на мотивы Э[рнста,] г[ерцога] С[аксен]-К[обург]-Г[отского].* См. 102.

Неизвестные авторы

354. *Konzertparaphrase über eine Oper. Концертная парафраза на одну оперу.* Соч.: 1847. Не изд.
355. *Klavierstück über italienische Opernmelodien. Фортепианная пьеса на итальянские оперные мелодии.* Соч.: 1840-е годы(?). Не изд.
356. *Kavallerie-Geschwindmarsch. Кавалерийский скорый марш.* Соч.: (?) Изд.: 1883, Вейсман.
356а. *Три маленькие пьесы на темы других композиторов.* Не изд.

IV. ПРОИЗВЕДЕНИЯ ДЛЯ ФОРТЕПИАНО В 4 РУКИ

Сочинения, специально написанные для фортепиано в 4 руки

357. *Festpolonaise. Праздничный полонез.* Соч.: 1876. Изд.: 1908, как приложение к книге А. Гёллериха (см. *Göllerich A.* Franz Liszt, цит. изд.).
358. *Variation über das Thema: Вариация на тему:*

Соч.: 1880, как вариация для нового (второго) издания парафраз Бородина, Кюи, Лядова и Римского-Корсакова. Изд.: 1880-е годы, Ратер, в виде копии автографа (как приложение ко второму изданию "Парафраз").

Переложения оркестровых сочинений

359. *Ce qu'on entend sur la montagne. Что слышно на горе.* Соч.: 1874, переложение 1. Изд.: 1875, Брейткопф и Гертель. См. 1; ср. также 418.
360. *Tasso. Tacco.* Соч.: 1857—59, переложение 2. Изд.: 1859, Брейткопф и Гертель. См. 2; ср. также 419.
361. *Les Préludes. Прелюды.* Соч.: 1857—59, переложение 3. Изд.: 1859, Брейткопф и Гертель. См. 3; ср. также 420.
362. *Orpheus. Орфей.* Соч.: 1857—59, переложение 4. Изд.: 1859, Брейткопф и Гертель. См. 4; ср. также 421.
363. *Prometheus. Прометей.* Соч.: 1857—59, переложение 5. Изд.: 1862, Брейткопф и Гертель. См. 5; ср. также 422.

364. *Mazeppa. Мазепа.* Соч.: 1874, переложение 6. Изд.: 1875, Брейткопф и Гертель. См. 6; ср. также 423.
365. *Festklänge. Праздничные звуки.* Соч.: ок. 1860, переложение 7. Изд.: 1861, Брейткопф и Гертель. См. 7; ср. также 424.
366. *Hungaria. Венгрия.* Соч.: вероятно, 1874, переложение 9. Изд.: 1875, Брейткопф и Гертель. См. 9; ср. также 426.
367. *Hamlet. Гамлет.* Соч.: 1874, переложение 10. Изд.: 1875, Брейткопф и Гертель. См. 10; ср. также 427.
368. *Von der Wiege bis zum Grabe. От колыбели до могилы.* Соч.: 1881, под заглавием "Борьба за жизнь (от колыбели до могилы)". Изд.: 1883, Боте и Бок. См. 13; ср. также 173.
369. *Zwei Episoden aus Lenaus "Faust". Два эпизода из "Фауста" Ленау. 1. Der nächtliche Zug. Ночное шествие. 2. Der Tanz in der Dorfschenke (1. Mephisto-Walzer). Танец в деревенском кабачке (Первый Мефисто-вальс).* Соч.: *1* эпизод 1861, *2* эпизод 1851—62; переложение 16. Изд.: 1862, Шуберт. См. 16; ср. также 175.
370. *Zweiter Mephisto-Walzer. Второй Мефисто-вальс.* Соч.: 1881, переложение 17. Изд.: 1881, Фюрстнер. См. 17; ср. также 176.
371. *Les Morts. Мертвые.* Соч.: 1860, переложение 18_1. Не изд. См. 18_1; ср. также 177 и 451_2.
372. *La Notte. Ночь.* Соч.: 1866, переложение 18_2. Не изд. См. 18_2; ср. также 64—II_2 и 692.
373. *Le Triomphe funèbre du Tasse. Торжественное погребение Тассо.* Соч.: 1866 и 1869, переложение 18 3. Не изд. См. 18_3; ср. также 2 и 178.
374. *Salve Polonia. Interludium aus dem Oratorium "Stanislaus". Слава Польше. Интерлюдия из оратории "Станислав".* Соч.: 1863, переложение одного из эпизодов 701. Изд.: 1884, Кант. См. 701; ср. также 19 и 179.
375. *Künstlerfestzug zur Schillerfeier 1859. Торжественное шествие артистов к юбилею Шиллера 1859.* Соч.: 1859, переложение 21. Изд.: вероятно, не позднее 1860, Кант. См. 21; ср. также 181.
376. *Goethe-Festmarsch. Торжественный марш [к юбилейному чествованию] Гёте.* Соч.: вероятно, 1857, переложение 22. Изд.: 1859, Шуберт; нов. изд. 1870. См. 22; ср. также 99.
377. *Festmarsch nach Motiven von E. H. z. S.-C.-G. Торжественный марш на мотивы Э[рнста,] г[ерцога] С[аксен]-К[обург]-Г[отского].* Соч.: ок. 1859, переложение 25. Изд.: 1860, Шуберт. См. 25; ср. также 102.
378. *Seconde marche hongroise. Ungarischer Sturmmarsch. Второй венгерский марш. Венгерский штурмовой марш.* Соч.: 1876, переложение 2 ред. 26. Изд.: 1876, Шлезингер. См. 26; ср. также 105.
379. *Ungarischer Marsch zur Krönungsfeier in Ofen-Pest am 8. Juni 1867. Венгерский марш к коронационному празднику в Офен-Пеште 8 июня 1867.* Соч.: ок. 1871, переложение 27. Изд.: 1871, Шуберт. См. 27; ср. также 106.
380. *Rákóczi-induló. Rákóczi-Marsch, symponisch bearbeitet. Ракоци-марш.* Соч.: 1870, переложение 28. Изд.: 1871, Шуберт. См. 28; ср. также 153_{15}.

Переложения фортепианных сочинений

381. *Grande valse di bravura. Большой бравурный вальс.* Соч.: ок. 1836, переложение 1 ред. 83. Изд.: 1836, Латт, Гаслингер, Шуберт. Посв.: Петеру (Пьеру) Вольфу. *N. B.* По предположению некоторых исследователей творчества Листа, переложение этого вальса сделано не самим Листом.
382. *Grand galop chromatique. Большой хроматический галоп.* Соч.: 1838, переложение 92. Изд.: 1838, Гофмейстер, Латт.
383. *Csárdás obstiné. Навязчивый чардаш.* Соч.: 1884, переложение 96_2. Изд.: 1884, Таборски и Парш.
384. *Csárdás macabre. Чардаш смерти.* Соч.: ок. 1882, переложение 97. Не изд.
385. *Bülow-Marsch. Бюлов-марш.* Соч.: ок. 1884, переложение 103. Изд.: 1884, Шлезингер.
386. *Weihnachtsbaum. Arbre de Noël. Рождественская елка.* Соч.: ок. 1880, переложение 70. Изд.: 1882, Фюрстнер.
387. *Hussitenlied. Гуситская песня.* Соч.: ок. 1840, переложение 160. Изд.: ок. 1840, Гофман.
388. *Ungarische Rhapsodien. Венгерские рапсодии.* Соч.: 1874, переложение орк. ред. Листа и Допплера (см. 29). Изд.: 1875, Шуберт. Ср. также $153_{14, 12, 6, 2, 5, 9}$.
389. *[XVI]. Ungarische Rhapsodie zu den Budapester Munkácsy-Feierlichkeiten. Венгерская рапсодия к Будапештскому чествованию Мункачи.* Соч.: 1882, переложение 153_{16}. Изд.: 1882, Таборски и Парш.

390. *[XVIII]. Ungarische Rhapsodie f. d. Festalbum der Budapester Ausstellung. Венгерская рапсодия для праздничного альбома Будапештской выставки.* Соч.: вероятно, 1885, переложение 153_{18}. Изд.: 1885, Таборски и Парш.
391. *Petofi Szellemének. Dem Andenken Petofis. Melodie. Памяти Петёфи. Мелодия.* Соч.: 1877, переложение 147. Изд.: 1877, Таборски и Парш. Ср. также 71_6.

Переложения органных сочинений

392. *Fantasie und Fuge über den Choral "Ad nos, ad solutarem undam". Фантазия и фуга на хорал "Ad nos, ad solutarem undam".* Соч.: 1850. Изд.: 1852, Брейткопф и Гертель. Ср. 441.

Переложения скрипичных сочинений

393. *Epithalam zu Eduard Reményis Vermählungsfeier. Эпиталама к празднованию бракосочетания Эдуарда Ремени.* Соч.: 1870-е годы. Изд.: 1870-е годы, Таборски и Парш. Ср. 473; см. также 183.
394. *[Erste] Elégie. Первая элегия.* Соч.: 1874. Изд.: 1875, Кант. Посв.: памяти Марии Мухановой (Калерджи). См. 477; ср. также 132.

Переложения хоровых сочинений
(духовных и светских)

395. *Vier Stücke aus der Legende "Die heilige Elisabeth". Четыре пьесы из легенды "Святая Елизавета". 1. Vorspiel. Вступление. 2. Marsch der Kreuzritter. Марш крестоносцев. 3. Sturm. Буря. 4. Interludium. Интерлюдия.* Соч.: ок. 1868, переложение одноименных эпизодов из оратории (см. 497). Изд.: 1868, Кант.
396. *Zwei Orchestersätze aus dem Oratorium "Christus". Две оркестровые части из оратории "Христос". 1. Hirtengesang. Пение пастухов. 2. Die heiligen drei Könige. Три святых короля (Поклонение волхвов).* Соч.: ок. 1873, переложение одноименных эпизодов из оратории (см. 498). Изд.: 1873, Шуберт. Возможно, что это переложение сделано не самим Листом (см. Thematisches Verzeichnis der Werke, Bearbeitungen und Transcriptionen von F. Liszt, цит. изд. С. 101).
397. *Der Papsthymnus. Папский гимн.* Соч.: ок. 1865, переложение 8 из оратории "Христос" (см. 498). Изд.: 1865, Боте и Бок. Ср. 32, 184 и 452; ср. также 524.
398. *"Excelsior!" Preludio zu den Glocken des Strassburger Münsters. "Excelsior!" Прелюдия к "Колоколам страсбургского собора".* Соч.: ок. 1875, переложение *1* из хора "Колокола страсбургского собора" (см. 502). Изд.: 1876, Шуберт. Ср. также 454. *N. B.* Согласно "Тематическому списку" (см. Thematisches Verzeichnis der Werke, Bearbeitungen und Transcriptionen von F. Liszt, цит. изд. С. 108) это переложение издано также для ф.-п. в 2 р.
399. *Aus der Ungarischen Krönungsmesse. Из Венгерской коронационной мессы. 1. Benedictus. 2. Offertorium.* Соч.: 1869, переложение одноименных частей мессы (см. 507). Изд.: 1871, Шуберт. Ср. 33.
400. *Via Crucis.* Соч.: 1878, переложение 556. Не изд.
401 *Festkantate zur Enthüllung des Beethoven-Denkmals in Bonn. Торжественная кантата к открытию памятника Бетховену в Бонне.* Соч.: 1845, переложение 559. Изд.: 1846, Шотт.
402. *Pastorale. Schnitterchor aus dem "Entfesselten Prometheus". Пастораль. Хор жнецов из "Освобожденного Прометея".* Соч.: 1861, переложение одноименного хора из 562. Изд.: 1861, Кант. Ср. 194.
403. *"Gaudeamus igitur". Humoreske. "Итак, возрадуемся". Юмореска.* Соч.: ок. 1872, переложение 564. Изд.: 1872, Шуберт. Ср. 195.
404. *Marche héroïque (Arbeiterchor). Героический марш (хор рабочих).* Соч.: 1840-е годы, переложение 575. Не изд. Ср. 196.

Переложения песен

405. *Weimars Volkslied. Веймарская народная песня.* Соч.: 1857, переложение 635. Изд.: 1857, Кюн. Ср. 208.

406. *Magyar király-dal (Ungarisches Königslied). Венгерская королевская песня.* Соч.: ок. 1884, переложение 596. Изд.: 1880-е годы, Таборски и Парш. Ср. также 211 и 585.

Переложения чужих произведений, обработок и транскрипций

407. *A la chapelle Sixtine. "Miserere" d'Allegri et "Ave verum corpus" de Mozart. В Сикстинской капелле. "Miserere" Аллегри и "Ave verum corpus" Моцарта.* Соч.: ок. 1866, переложение 213. Изд.: 1866, Петерс. Ср. также 34 и 461.
408. *Grand septuor de Beethoven. Большой септет Бетховена.* Соч.: 1860-е годы, переложение 236. Изд.: (?), Шуберт. Возможно, что это переложение септета сделано не самим Листом (ср. *Franz Liszts Briefe*, цит. изд. Т. II. С. 65 и д.).
409. *Fantasie sur des motifs favoris de l'opéra "La Somnambula" de Bellini. Фантазия на любимые мотивы из оперы "Сомнамбула" Беллини.* Соч.: ок. 1852, по последнему изданию 219. Изд.: 1876, Шуберт.
410. *Bénédiction et Serment. Deux motifs de Benvenuto Cellini de H. Berlioz. Благословение и клятва. Два мотива из "Бенвенуто Челлини" Г. Берлиоза.* Соч.: не позже 1853, переложение 228. Изд.: 1854, Мейер, Литольф.
411. *O, Lamm Gottes, unschuldig. О, Божий агнец.* Соч.: 1880, переложение 128_6. Не изд.
412. *Tscherkessenmarsch aus Glinkas Oper "Russlan und Ludmilla". Черкесский марш [Марш Черномора] из оперы Глинки "Руслан и Людмила".* Соч.: вероятно, 1870-е годы, переложение нов. изд. 271. Изд.: 1875.
413. *Réminiscences de "Robert le Diable" (Meyerbeer). Воспоминания о "Роберте-Дьяволе" (Мейербер).* Соч.: ок. 1843, переложение 297. Изд.: 1843, Шлезингер. *N. B.* Возможно, что переложение сделано не самим Листом.

413a. *Andante finale und Marsch aus der Oper "König Alfred" von J. Raff. Финальное анданте и марш из оперы "Король Альфред" И. Раффа.* Соч.: вероятно, 1853, переложение 315. Изд.: 1853, Шуберт.

414. *Vier Märsche von Franz Schubert. Четыре марша Франца Шуберта.* Соч.: 1860—70-е годы, по оркестровой ред. (см. 39). Изд.: 1870-е годы (?), Фюрстнер. Посв.: братьям Вилли и Луи Терн. Ср. 39 и 344.
415. *"Der, welcher wandelt diese Strasse" aus die "Zauberflöte". "Тот, кто следует этим путем" из "Волшебной флейты" [Моцарта].* Соч.: ок. 1865. Изд.: 1963, в виде оттиска на гектографе (с копии автографа из коллекции О. фон Мейендорф, хранящейся в библиотеке конгресса в Вашингтоне).

V. ПРОИЗВЕДЕНИЯ ДЛЯ ДВУХ ФОРТЕПИАНО

Сочинения, специально написанные для двух фортепиано

416. *Grosses Konzertstück über Mendelssohns Lieder ohne Worte. Большая концертная пьеса на "Песни без слов" Мендельсона.* Соч.: 1834. Исп.: 9 апр. 1835, Париж, Лист и г-жа Виаль. Не изд.
417. *Concerto pathétique. Патетический концерт.* Соч.: не позже 1856, по "Большому концерту-соло" (см. 74). Изд.: 1866, Брейткопф и Гертель; позднее нов. изд. с добавл. Г. Бюлова. Посв.: Ингеборг Бронзарт (урожд. Старк).

Переложения симфонических произведений

418. *Ce qu'on entend sur la montagne. Что слышно на горе.* Соч.: ок. 1857, переложение 1. Изд.: 1857, Брейткопф и Гертель. См. 1; ср. также 359.
419. *Tasso. Tacco.* Соч.: ок. 1856, переложение 2. Изд.: 1856, Брейткопф и Гертель. См. 2; ср. также 360.
420. *Les Préludes. Прелюды.* Соч.: ок. 1856, переложение 3. Изд.: 1856, Брейткопф и Гертель. См. 3; ср. также 361.
421. *Orpheus. Орфей.* Соч.: ок. 1856, переложение 4. Изд.: 1856, Брейткопф и Гертель. См. 4; ср. также 362.
422. *Prometheus. Прометей.* Соч.: ок. 1856, переложение 5. Изд.: 1856, Брейткопф и Гертель. См. 5; ср. также 363.

423. *Mazeppa. Мазепа.* Соч.: 1885, переложение 6. Изд.: 1856, Брейткопф и Гертель. См. 6; ср. также 364.
424. *Festklänge. Праздничные звуки.* Соч.: ок. 1856, переложение 7, по перв. изд., без "вариантов". Изд.: 1856, Брейткопф и Гертель. См. 7; ср. также 365.
425. *Héroïde funèbre.* Соч.: ок. 1856, переложение 8. Изд.: 1856, Брейткопф и Гертель. См. 8; ср. также 683.
426. *Hungaria. Венгрия.* Соч.: ок. 1860, переложение 9. Изд.: 1861, Брейткопф и Гертель. См. 9; ср. также 366.
427. *Hamlet. Гамлет.* Соч.: ок. 1860, переложение 10. Изд.: 1861, Брейткопф и Гертель. См. 10; ср. также 367.
428. *Hunnenschlacht. Битва гуннов.* Соч.: 1857, переложение 11. Изд.: 1861, Брейткопф и Гертель. Посв.: (в рукописи) Вильгельму Каульбаху. См. 11.
429. *Die Ideale. Идеалы.* Соч.: 1857, переложение 12. Изд.: 1858, Брейткопф и Гертель. См. 12.
430. *Eine Faust-Symphonie. Симфония "Фауст".* Соч.: 1856, переложение 14; исправления и изменения 1860 и 1863. Изд.: 1863, Шуберт; нов. изд. 1870. См. 14; ср. также 174.
431. *Eine Symphonie zu Dantes "Divina Commedia". Симфония к "Божественной комедии" Данте.* Соч.: ок. 1859, переложение 15. Изд.: 1859, Брейткопф и Гертель. См. 15.

Переложения сочинений для фортепиано с оркестром

432. *Erstes Klavierkonzert Es-dur. Первый фортепианный концерт Es-dur.* Соч.: 1853, переложение 42. Изд.: 1857, Гаслингер.
433. *Zweites Klavierkonzert A-dur. Второй фортепианный концерт A-dur.* Соч.: ок. 1862, переложение 43. Изд.: 1862, Шотт.
434. *Totentanz. Пляска смерти.* Соч.: ок. 1865, переложение 44. Изд.: 1865, Зигель. См. 44; ср. также 182.
435. *Fantasie über Motive aus Beethovens "Ruinen von Atthen". Фантазия на мотивы из "Афинских развалин" Бетховена.* Соч.: ок. 1865, переложение 47. Изд.: 1865, Зигель. См. 47; ср. также 235.
436. *Grosse Fantasie op. 15 (Wandererfantasie) von Schubert. Большая фантазия соч. 15 (Скиталец) Шуберта.* Соч.: ок. 1862, переложение 49. Изд.: 1862, Шпина.

Переложения фортепианных и вокальных произведений

436a. *Nocturno. Ноктюрн.* Соч.: ?, переложение Сонета Петрарки № 104. См. 64—II_5; ср. также 198 и 651.

Переложения чужих произведений и обработок

437. *9. Symphonie von Beethoven. Девятая симфония Бетховена.* Соч.: не позже 1851. Изд.: ок. 1851, Шотт. Ср. 237.
438. *Grandes variations de concert (Hexameron) sur un thème des "Puritains" (Bellini). Большие концертные вариации (Гекзамерон) на тему из "Пуритан" (Беллини).* Соч.: ок. 1870 (?), значительно короче, чем 218. Изд.: 1870, Шуберт. Ср. 218.
439. *Réminiscences de l'opéra "Norma" de Bellini. Воспоминания об опере "Норма" Беллини.* Соч.: 1870-е годы (?), переложение 220. Изд.: 1874, Шотт.
440. *Réminiscences de "Don Juan" de Mozart. Воспоминания о "Дон-Жуане" Моцарта.* Соч.: 1870-е годы (?), переложение 307. Изд.: 1877, Шлезингер.
— *"Der welcher wandelt diese Strasse" aus die "Zauberflöte". "Тот, кто следует этим путем" из "Волшебной флейты" [Моцарта].* Ср. 415.
— *Festpolonaise. Праздничный полонез.* Ср. 357.

VI. ПРОИЗВЕДЕНИЯ ДЛЯ ОРГАНА

Оригинальные сочинения и обработки собственных произведений

441. *Fantasie und Fuge über den Choral "Ad nos, ad solutarem undam". Фантазия и фуга на хорал "Ad nos, ad solutarem undam".* Соч.: 1850; тема взята из "Пророка" Мейербера. Исп.: 1855, Мерзебург, Александр Винтербергер. Изд.: 1852, Брейткопф и Гертель, как № 4

"Illustrations du Prophète" (см. 298); нов. изд. ("zum Konzert-Gebrauch eingerichte" von A. Eckart") 1885. Посв.: Джакомо Мейерберу; первоначально предполагалось посв. Фердинанду Брейнунгу. Ср. 392.

442. *Präludium und Fuge über den Namen B-A-C-H. Прелюдия и фуга на тему B-A-C-H.* Соч.: 1 ред. 1855; 2 ред. 1870. Исп.: 1856, Мерзебург, Александр Винтербергер. Изд.: 1 ред. 1855, Флеттер, позднее (1859) Шуберт; 2 ред. 1870, Шуберт. Посв.: Александру Винтербергеру. Ср. 76 (обр. для ф.-п.).

443. *Variationen über den Basso continuo des ersten Satzes der Kantate "Weinen, Klagen..." und des Cruzifixus aus h-moll Messe von J. S. Bach. Вариации на Basso continuo первой части кантаты "Плач, Жалобы, Заботы..." и Круцификса из мессы h-moll И. С. Баха.* Соч.: 1863. Изд.: 1865, Кёрнер. Посв.: Александру Вильгельму Готшальгу. Ср. 78.

444. *Ora pro nobis. Litanei. Молись за нас. Литания.* Соч.: 1864. Изд.: 1865, Кёрнер.

445. *Missa pro organo lectarum celebrationi missarum abjumento inserviens. Месса для органа.* Соч.: 1879, как дополнение к "Мессе для четырехголосного мужского хора и органа" (см. 505); Offertorium на тему Ave Maria (см. 518). Изд.: 1880, Манганелли, Кант. Посв.: Каролине Виттенштейн. *N. B.* Обработка мессы для смеш. хора и орг. сделана Л. Яначеком.

446. *Requiem für die Orgel. Реквием для органа.* Соч.: 1883, как дополнение к "Реквиему" (см. 508). Изд.: 1885, Кант.

447. *Gebet. Молитва.* Соч.: 1879. Изд.: ок. 1880 (?), Кёрнер.

448. *Am Grabe Richard Wagners. У могилы Рихарда Вагнера.* Соч.: 1883. Изд.: (?), Брейткопф и Гертель. Ср. 140 (для ф.-п.) и 489 (для стр. квартета и арфы).

449. *Resignazione. Отречение.* Соч.: 1877. Изд.: 1908, как приложение к книге Гёллериха (см. *Göllerich A.* Franz Liszt, цит. изд.).

450. *Angelus. Ангелюс.* Соч.: 1877, для ф.-п. или гармониума. Изд.: 1883, Шотт. Ср. 64—III_1.

451. *Zwei Vortragsstücke für Orgel. Две пьесы для исполнения на органе. 1. Introitus. Вступление. 2. Trauerode. Траурная ода.* Соч.: *1* пьеса 1884; *2* пьеса 1860, обработка 18_1. Изд.: 1887 (только *1* пьеса), Кёрнер, 1890 (*1* и *2* пьесы), Зигель. См. 18_1; ср. также 177 и 371.

452. *Pio IX. Der Papsthymnus. Папский гимн.* Соч.: 1863 (?); ред. для хора возникла лишь в 1865 и позднее включена в ораторию "Христос" (см. 498_8). Изд.: 1865, Кёрнер, Петерс. Ср. 498_8; ср. также 32, 184, 397 и 524.

453. *San Francesco. Preludio per il cantico del Sol di San Francesco. Св. Франциск. Прелюдия к солнечному гимну св. Франциска.* Соч.: 1880, для орг. или ф.-п. Изд.: после 1880, Брейткопф и Гертель. См. 499; ср. также 185 и 493.

454. *"Excelsior!". Preludio zu den Glocken des Strassburger Münsters. Прелюдия к "Колоколам страсбургского собора".* Соч.: ок. 1875, обработка 502_1. Изд.: после 1875 (?), Шуберт. Ср. 398.

455. *Zwei Kirchenhymnen. Два церковных гимна. 1. Salve Regina. 2. Ave maris stella.* Соч.: ок. 1880, для орг. или гармониума; *1* гимн по грегорианскому песнопению (не имеет ничего общего с 550); *2* гимн по 521 (свободная обработка). Изд.: 1880, Кант.

456. *Zum Haus des Herren ziehen wir. Präludium. Прелюдия.* Соч.: 1880-е годы для орг. и ф.-п., как вступление к 531. Изд.: 1908, как приложение к книге Гёллериха (см. *Göllerich A.* Franz Liszt, цит. изд.). Ср. 190.

457. *Rosario. 1. Mysteria gaudiosa. Радостная мистерия. 2. Mysteria dolorosa. Печальная мистерия. 3. Mysteria gloriosa. Торжественная мистерия.* Соч.: 1879, обработка $549_{1,\,2,\,3}$. Не изд.

458. *Slavimo slavno Slaveni! Славим славных славян!* Соч.: 1863, обработка гимна для мужского хора с орг. (см. 553). Изд.: 1910—11, в ежегоднике певческого союза (Вена), как Andante maestoso. Ср. 191.

459. *Weimars Volkslied. Веймарская народная песня.* Соч.: 1865, для орг. или гармониума; переложение 579. Изд.: 1873, Кюн (Бёлау, Зульцер). Ср. 635, 208 и 405.

460. *A magyarok Istene. Ungarns Gott. Бог Венгрии.* Соч.: ок. 1882, обр. 650. Изд.: 1882, Таборски и Парш. Ср. 210.

— *Consolations. Утешения.* См. 66.

Обработки чужих произведений

461. *Evocation à la chapelle Sixtine. "Miserere" d'Allegri et "Ave verum corpus" de Mozart. Воспоминание о Сикстинской капелле. "Miserere" Аллегри и "Ave verum corpus" Моцарта.* Соч.: ок. 1865, по 213. Изд.: 1865, Кёрнер (Петерс); "Ave verum corpus" изд. также отдельно (в другой ред.). Посв.: Александру Вильгельму Готшальгу.

462. *Ave Maria von Arcadelt. Ave Maria Аркадельта.* Соч.: 1862, переложение 125_2. Изд.: 1865, Кёрнер (Петерс). Посв.: Александру Вильгельму Готшальгу.
463. *Einleitung und Fuge aus der Motette "Ich hatte viel Bekümmernis" und Andante "Aus tiefer Not" (von J. S. Bach). Вступление и фуга из мотета "У меня было много страданий" и анданте "Из глубокой нужды".* Соч.: 1860. Изд.: 1862 (?), Клинкхардт (в юбилейном альбоме), позднее Шуберт. Посв.: Иоганну Готлобу Тепферу. Слово "мотет" употреблено Листом в заглавии неправильно. Вступление и фуга, как и анданте, взяты Листом из культовых кантат Баха.
464. *Adagio aus einer Violinsonate von Bach. Адажио из скрипичной сонаты Баха.* Соч.: 1860-е годы (?), совместно с Готшальгом. Изд.: ок. 1870 (?), Шуберт.
465. *Chor der jüngeren Pilger aus "Tannhäuser" von Wagner. Хор юных пилигримов из оп. "Тангейзер" Вагнера.* Соч.: 1 ред. 1860; 2 ред. 1862. Изд.: 1 ред. 1863, Мезер (Фюрстнер); 2 ред. 1864, Мезер (Фюрстнер). Ср. 244.
466. *Regina coeli laetare von Orlando di Lasso. Regina coeli laetare Орландо Лассо.* Соч.: 1865. Изд.: ?
467. *Kirchliche Festouvertüre über den Choral "Ein feste Burg ist unser Gott" von Otto Nicolai. Церковная торжественная увертюра на хорал "Господь — могучий наш оплот" Отто Николаи.* Соч.: 1852. Изд.: 1852, Гофмейстер.
468. *Fr. Chopins Präludien (op. 28, № 4 und № 9). Прелюдии Ф. Шопена (ор. 28, № 4 и № 9).* Соч.: вероятно, 1860-е годы. Изд.: ок. 1870 (?), Шуберт.
— *Salve Maria de "Jerusalem" de Verdi. Слава Марии из оп. "Иерусалим" [Ломбардцы] Верди.* См. 260.
— *Agnus Dei de la Messe de "Requiem" de G. Verdi. Agnus Dei из "Реквиема" Верди.* См. 266.

VII. ПРОИЗВЕДЕНИЯ ДЛЯ РАЗНЫХ ИНСТРУМЕНТОВ

Для скрипки и фортепиано

469. *Duo (Sonate). Дуэт (Соната).* Соч.: 1830-е годы, на мотив мазурки cis-moll ор. 6 № 2 Шопена. Исп.: 1966 (?), Сейнт-Панкрас (Англия), на фестивале искусств. Изд.: 1957, 1964, Южное музыкальное издательство (Нью-Йорк). *N. B.* Подготовлено к печати и опубликовано Т. Серли.
470. *Grand Duo concertant sur la romance de M. Lafont "Le marin". Большой концертный дуэт на романс Лафона "Моряк".* Соч.: 1830-е годы; переработано, вероятно, 1849. Изд.: 1852, Шотт.
471. *Nonnenwerth. Нонненверт.* Соч.: (?), обработка 641 (возможно, что сделано не самим Листом). Не изд. Ср. 481.
472. *Aus der Ungarischen Krönungsmesse. Из венгерской коронационной мессы. 1. Benedictus. 2. Offertorium.* Соч.: 1869, переложение одноименных частей 507. Изд.: вероятно, 1871, Шуберт. Ср. 479 и 186; ср. также 495.
473. *Epithalam zu E. Reményis Vermählungsfeier. Эпиталама к празднованию бракосочетания Э. Ремени.* Соч.: вероятно, 1872. Таборски и Парш. Ср. 183 и 393.
474. *Romance oubliée. Забытый романс.* Соч.: 1880, обработка 649 и 122. Изд.: 1881, Симон. Ср. 122a; см. также 480 и 483.
475. *Die Trauergondel (La lugubre gondola). Траурная гондола (Мрачная гондола).* Соч.: 1882. Не изд. Ср. 138; см. также 484.
476. *Die drei Zigeuner. Три цыгана.* Соч.: 1864, обработка 639. Изд.: 1896, Кант; в расшир. виде изд. Йенё Губаи — 1931, Универсальное издательство, под назв. "Венгерская рапсодия". Ср. 592 и 639.
477. *[Erste] Elégie. [Первая] элегия.* Соч.: 1874. Изд.: 1876, Кант. Посв.: памяти Марии Мухановой-Калерджи. Ср. 132, 394, 485 и 490.
478. *Zweite Elégie. Вторая элегия.* Соч.: 1877. Изд.: 1878, Кант. Посв.: Лине Раман. Ср. 133 и 486.
478a. *La Notte. Ночь.* Соч.: 1860-е годы, обработка 18_2. Изд.: 1963, в виде оттиска на гектографе (с копии автографа из коллекции О. фон Мейендорф, хранящейся в Библиотеке Конгресса в Вашингтоне).

Для скрипки и органа

479. *Aus der Ungarischen Krönungsmesse. Из Венгерской коронационной мессы. 1. Benedictus. 2. Offertorium.* Соч.: 1871, переложение одноименных частей 507. Изд.: 1870-е годы, Шуберт. Ср. также 186, 472 и 495.

Для скрипки с оркестром

— *"Benedictus" aus der Ungarischen Krönungsmesse. "Benedictus" из Венгерской коронационной мессы.* Ср. 33.

Для альта и фортепиано

480. *Romance oubliée. Забытый романс.* Соч.: 1880, обработка 649 и 122. Изд.: 1881, Симон. Посв.: Герману Риттеру. Ср. 122a; см. также 474 и 483.
— *Harold en Italie von H. Berlioz. "Гарольд в Италии" Г. Берлиоза.* См. 225.

Для виолончели и фортепиано

481. *Nonnenwerth. Нонненверт.* Соч.: (?), обработка 641 (возможно, что сделано не самим Листом). Не изд. Ср. 471.
482. *"O, du mein holder Abendstern" aus "Tannhäuser". "О ты, вечерняя звезда" из оп. "Тангейзер".* Соч.: 1852. Не изд. (?). Ср. 245.
483. *Romance oubliée. Забытый романс.* Соч.: 1880, обработка 649 и 122. Изд.: 1881, Симон. Ср. 122a; см. также 474 и 480.
484. *Die Trauergondel (La lugubre gondola). Траурная гондола (Мрачная гондола).* Соч.: 1882. Не изд. Ср. 138; см. также 475.
485. *[Erste] Elégie. [Первая] элегия.* Соч.: 1874. Изд.: 1875, Кант. Посв.: памяти Марии Мухановой-Калерджи. Ср. 132, 394, 477 и 490.
486. *Zweite Elégie. Вторая элегия.* Соч.: 1877. Изд.: 1878, Кант. Посв.: Лине Раман. Ср. 133 и 478.

Для скрипки, виолончели и фортепиано

487. *Pester Karneval. Пештский карнавал.* Соч.: вероятно, 1860—70-е годы. Изд.: (?), Шуберт, под ред. Ф. Фольбаха. Ср. 153_9; см. также 29_6 и 388.

Для струнного квартета

488. *Angelus. Ангелюс.* Соч.: 1880, по ф.-п. ред. (см. 64—I II_1). Изд.: 1883, Шотт; для стр. квинтета (с контрабасом) 1887, Шотт. Ср. также 450.

Для струнного квартета и арфы
(по желанию)

489. *Am Grabe Richard Wagners. У могилы Рихарда Вагнера.* Соч.: 1883. Изд.: 1950-е годы, Шотт (публикация Листовского общества в Лондоне). Ср. 140 и 448.

Для виолончели, фортепиано, арфы и гармониума

490. *[Erste] Elégie. [Первая] элегия.* Соч.: 1874. Исп.: 17 июня 1875, Веймар. Изд.: 1875, Кант. Посв.: Марии Мухановой-Калерджи. Ср. 132, 394, 477 и 485.

Для четырех скрипок

491. *Die Wiege. Колыбель.* Соч.: 1881 (?). Не изд. (?). Ср. 115.

Для тромбона и органа

492. *Aria "Cujus animam" aus dem "Stabat Mater" von Rossini. Ария "Cujus animam" из "Stabat Mater" Россини.* Соч.: вероятно, 1860-е годы. Изд.: 1874 (?), Шотт. Ср. 320 и 676a.
493. *Hosannah. Осанна.* Соч.: 1862, по "Солнечному гимну" (см. 499). Изд.: 1867, Кюн (в альбоме), позднее Зульцер. Ср. также 69_1, 125_1, 185 и 453. Обработка "Солнечного гимна" для

орг., сделанная в 1881 (см. *Franz Liszts Briefe*, цит. изд., VII, с. 327), по-видимому, утрачена. См. 58*.

Для органа, мужского (или смешанного) хора, двух труб, трех тромбонов, трубы и литавр (по желанию)

494. *Nun danket alle Gott.* Соч.: 1883, по случаю освящения большого органа в Риге. Изд.: 1884, Брейткопф и Гертель. Пос в.: Карлу Хазе.

Для органа, гармониума или рояля с органными педалями (Pedalflügel)

495. *Aus der Ungarischen Krönungsmesse. Из Венгерской коронационной мессы.* Соч.: 1870-е годы, переложение Offertorium'a мессы (см. 507). Изд.: 1870-е годы, Шуберт. Ср. 186_2, 399_2, 472_2 и 479_2.

Второй отдел

ВОКАЛЬНЫЕ СОЧИНЕНИЯ

VIII. ОПЕРЫ

496. *Don Sanche, ou le Château d'Amour. Дон Санчо, или Замок любви.* Соч.: 1824—25; либретто Теолона и Рансе (по рассказу французского баснописца и новеллиста Клариса де Флориана); по признанию самого Листа, при инструментовке оперы ему "существенно помог" Фердинандо Паэр. Исп.: 17 окт. 1825, Париж, п/у Родольфа Крейцера; партию Дона Санчо пел Адольф Нурри. Изд.: отрывками у Ж. Шантавуана в кн.: "Музыканты и поэты" (см. *Chantavoine J.* Musiciens et poetes. Paris, 1912).
— *Sardanapal. Сарданапал.* См. 700.

IX. ДУХОВНЫЕ ПРОИЗВЕДЕНИЯ ДЛЯ ХОРА (с инструментальным сопровождением и a cappella)

Оратории и легенды

497. *Die Legende von der heiligen Elisabeth. Легенда о святой Елизавете. I. Einleitung. Вступление. 1. Ankunft der Elisabeth auf Wartburg. Прибытие Елизаветы в Вартбург. 2. Landgraf Ludwig. Ландграф Людвиг. 3. Die Kreuzritter. Крестоносцы. II. 4. Landgräfin Sophie. Ландграфиня Софья. 5. Elisabeth. Елизавета. 6. Feierliche Bestattung der Elisabeth. Торжественное признание Елизаветы.* Соч.: 1857—1862, на слова Отто Рокетта; замысел возник еще в 1855 под впечатлением от фресок Морица Швинда (в Вартбурге); отд. изменения и дополнения 1864. Исп.: 15 авг. 1865, Будапешт, п/у Листа (на первом венгерском музыкальном фестивале; оратория исп. на венгерском языке); последующие исполнения оратории — 24 февр. 1866, Мюнхен, п/у Бюлова; 1866, Прага, п/у Сметаны; 28 авг. 1867, Вартбург, п/у Листа; первое сценич. исп. оратории (вопреки желанию Листа) 1881, Веймар, п/у Лассена. Изд.: 1867 (клавираусцуг), 1869 (партитура), Кант; второе изд. 1871. См. 395.

498. *Christus. Христос. I. Weihnachtsoratorium. Рождественская оратория. 1. Einleitung. Вступление. 2. Pastorale. Пастораль. 3. Stabat Mater speziosa (Hymne). Гимн. 4. Hirtengesang an der Krippe. Пение пастухов у яслей. 5. Die heiligen drei Könige (Marsch). Поклонение волхвов (марш). II. Nach Epiphania. По Епифанию. 6. Die Seligpreisungen. Таинства. 7. Pater noster. Отче наш. 8. Die Gründung der Kirche. Основание церкви. 9. Das Wunder. Чудо. 10. Der Einzug in Jerusalem. Въезд в Иерусалим. III. Passion und Auferstehung. Страсти и воскрешение. 11. Tristis est anima mea. 12. Stabat Mater dolorosa (Hymne). 13. O, filii et filiae (Osterhymne). 14. Resurrexit.* Соч.: 1862—66, на тексты Библии, католич. литургии и некоторых латинских гимнов; отд. изме-

нения и добавления 1867; замысел возник еще в 1853 (текст должен был написать Георг Гервег), но тогда не получил осуществления; в 1857 Лист поручил написать текст оратории Каролине Витгенштейн и Петеру Корнелиусу, но и это не было осуществлено. Исп.: 1 часть ("Рождественская оратория") — 6 июля 1867, Рим, п/у Сгамбати; вся оратория — 29 мая 1873, Веймар, п/у Листа (среди слушателей — Рихард Вагнер, Козима Вагнер, Мария Муханова-Калерджи, Эдён Михалович, Корнель Абрани, Иоахим Рафф и др.). Изд.: 1872, Шуберт, позднее Кант; *6* и *7* эпизоды, написанные раньше других частей оратории (см. 551 и 541), изд. в первонач. виде 1861 и 1864; указания Листа к исполнению оратории см. Thematisches Verzeichnis der Werke, Bearbeitungen und Transkriptionen von F. Liszt, цит. изд., с. 100. Ср. 32, 184, 396, 397, 452 и 524; ср. также 523.

499. *Cantico del Sol di San Francesco d'Assisi. Солнечный гимн св. Франциска Ассизского.* Соч.: 1862, с использованием хорала "In dulci jubilo"; переработано 1880 и 1881. Исп.: 1 ред. — 1862, Рим, солист Каппони; 2 ред. — 1877, Иена, солист Франц Мильде. Изд.: 1884, Кант. Посв.: Арнольду Зенфту фон Пильзаху. См. 185 (обр. для ф.-п.); ср. также 69_{I}, 125_{I}, 453 и 493.
500. *Die heilige Cäcilia. Legende. Св. Цецилия. Легенда.* Соч.: 1874, на слова "мадам Эмиль Жирарден"; главная тема заимствована из грегорианских мелодий; замысел легенды возник еще в 1839 и, по-видимому, тогда же получил осуществление, но эта первонач. версия до сих пор не обнаружена. Исп.: 17 июня 1875, Веймар. Изд.: 1876, Кант.
501. *Cantantibus organis. Antifonia per la festa di S-ta Cecilia.* Соч.: 1879, для празднества в честь Палестрины в Риме (1880). Изд.: 1880, Манганелли, позднее Кант.
502. *Die Glocken des Strassburger Münsters. Колокола страсбургского собора. 1. Vorspiel: Excelsior. Прелюдия. 2. Die Glocken. Колокола.* Соч.: 1874, по стихотворению Лонгфелло; замысел возник в 1869. Исп.: 1880, Вена, п/у Листа. Изд.: 1875, Шуберт. Посв.: Генри Лонгфелло. См. 398 (обр. *1* для ф.-п. в 4 р.) и 454 (обр. *1* для орг.); обр. *1* для орг. и голоса не изд. Подробно о работе Листа над "Колоколами страсбургского собора" и о взаимоотношениях Листа и Лонгфелло см. *Waters E. N.* Liszt and Longfellow // The Musical Quarterly, 1955, № 1, p. 1—25.
503. *Sankt Christoph. Legende. Св. Христофор. Легенда.* Соч.: 1880-е годы. Не изд.

Мессы и реквием

504. *Missa solennis zur Einweihung der Basilika in Gran. Торжественная месса для освящения базилики в Гране.* Соч.: 1855, с конца февраля до июня (согласно надписи на последней странице автографа партитуры); отдельные изменения 1857—59. Исп.: 31 авг. 1856, при освящении базилики в Эстергоме (Гране). Изд.: 1859, Государственная типография (в Вене), позднее Шуберт; обработка мессы для ф.-п. в 4 р., сделанная Мошони и просмотренная Листом, изд. 1865, Рожавёльдьи, позднее (2 изд.) Шуберт.
505. *Messe für vierstimmigen Männerchor und Orgel. Missa quatruor vocum ad aequales concinente organo. Месса для четырехголосного мужского хора и органа.* Соч.: 1 ред. 1848; 2 ред. 1869; иногда наз. "Сексардской мессой". Исп.: 1 ред. — 15 авг. 1852, Веймар; 2 ред. — июнь 1872, Иена. Изд.: 1 ред. 1853, Брейткопф и Гертель; 2 ред. 1869, Репо, позднее Брейткопф и Гертель. Посв.: патеру Альбаху (1 ред.). Ср. 445.
506. *Missa choralis. Organo concinento. Хоральная месса.* Соч.: 1865. Изд.: 1869, Кант.
507. *Magyar koronazi mise. Ungarische Krönungsmesse. Венгерская коронационная месса.* Соч.: 1866—67; Offertorium и Graduale написаны позднее (после первого исполнения мессы). Исп.: 8 июня 1867, Будапешт, п/у Г. Прейера. Изд.: 1869, Шуберт. Ср. 33, 186, 399, 472, 479 и 495.
508. *Requiem. Реквием.* Соч.: 1868; "Libera" только 1871. Изд.: 1869, Репо, позднее Кант; "Libera" 1871. Ср. 446; ср. также 533.

Псалмы

509. *Der 2. Psalm. 2 псалом ("Quare fremuerunt gentes et populi").* Соч.: ок. 1850. Не изд. См. 683.
510. *Der 13. Psalm. 13 псалом ("Herr, wie lange willst du meiner so gar vergessen").* Соч.: 1855; между перв. исп. и изд. еще раз переработано. Исп.: 6 дек. 1855, Берлин, п/у Листа. Изд.: 1864, Кант. Посв.: Петеру Корнелиусу.

511. *Der 18. Psalm. 18 псалом ("Coeli enarrant gloriam Dei").* Соч.: 1860, для мужск. хора. Изд.: 1871, Шуберт.
512. *Der 23. Psalm. 23 псалом ("Mein Gott, der ist mein Hirt").* Соч.: 1859, переработано 1862. Изд.: 1864.
— *51 псалом.* См. 552. *67 псалом.* См. 529. *73 псалом.* См. 535. *97 псалом.* См. 525. *104 псалом.* См. 552.
513. *Der 116. Psalm. 116 псалом ("Laudate Dominum omnes gentes").* Соч.: 1869. Изд.: 1869, для муж. и смеш. хора. См. 507 (Graduale).
— *Der 125. Psalm. 125 псалом.* См. 547.
514. *Der 129. Psalm. 129 псалом ("De Profundis").* Соч.: 1881; позднее Лист намеревался включить этот псалом в ораторию "Св. Станислав" (см. 701). Изд.: (?) (для бар. соло, мужск. хора и органа) как приложение к "Neue Zeitschrift für Musik"; 1883 (для баса соло и ф.-п. или орг.), Кант.
515. *Der 137. Psalm. 137 псалом ("An den Wassern zu Babylon").* Соч.: 1859, по картине Эдуарда Бендемана; переработано 1862. Изд.: 1864, Кант.

Разное

516. *An den heiligen Franziskus von Paula. Gebet. К св. Франциску из Паолы. Молитва.* Соч.: не позже 1860; переработано 1874. Изд.: 1875, Таборски и Парш. Ср. 69_2.
517. *Anima Christi sanctifica me.* Соч.: 1 ред. 1874; 2 ред. ок. 1875. Изд.: 2 ред. 1882, Кант; 1 ред. 1936, Брейткопф и Гертель.
518. *Ave Maria.* Соч.: 1 ред. (для смеш. хора с сопровожд. орг.) 1846; 2 ред. (для четырехголосного смеш. хора) ок. 1853. Изд.: 1 ред. 1846, Гаслингер, позднее Шлезингер; 2 ред. 1853, Брейткопф и Гертель. Ср. 68_2.
519. *Ave Maria.* Соч.: 1869. Изд.: 1870, Пуштет, позднее (1871) Кант. Посв.: Джесси Лоссо (Jessie Laussot). Ср. 187 (обр. для ф.-п. или гармониума) и 672 (обр. для голоса и орг.).
520. *Zur Trauung. К венчанию.* Соч.: 1883, по ф.-п. пьесе "Sposalizio" (см. $64—II_1$). Изд.: 1890, Брейткопф и Гертель.
521. *Ave maris stella.* Соч.: 1 ред. (для смеш. хора и орг.) 1865 или 1866; 2 ред. (для мужск. хора и орг.) 1868. Изд.: 1 ред. 1870, Кант (с подзаголовком "Hymnus ad quattuor voces inaequales et organum"); 2 ред. 1868, Репо, позднее Кант. Ср. 189 (обр. для ф.-п.) и 455 (обр. для орг.); см. также 674.
522. *Ave verum corpus.* Соч.: 1871. Изд.: 1871, Кант.
523. *Crux. Hymne des marins avec Antienne approbative de N. T. S. P. Pie IX.* Соч.: 1865. Изд.: 1865.
524. *Dall'alma Roma.* Соч.: 1870-е годы, по *8* эпизоду оратории "Христос" (см. 498_8). Не изд.
525. *Der Herr bewahret die Seelen seiner Heiligen.* Соч.: 1875, по 97 псалму. Изд.: 1887, Лихт, Кистнер.
526. *Domine salvum fac regem.* Соч.: 1853. Изд.: 1936, Брейткопф и Гертель.
527. *Festgesang zur Eröffnung der zehnten allgemeinen deutschen Lehrerversammlung. Торжественное песнопение для открытия десятого всеобщего немецкого съезда учителей.* Соч.: 1858, на слова Г. Гофмана фон Фаллерслебена. Изд.: 1859, Кюн (Зульцер). Посв.: учащимся немецких народных школ.
528. *Fünf Gesänge mit französischen Texten. Пять песнопений на французские тексты. 1. Qui m'a donné. 2. L'Eternel est son nom. 3. Chantons, chantons l'auteur. 4. A-dur (без текста). 5. Combien j'ai douce souvenance.* Соч.: вероятно, 1840-е годы. Не изд.
529. *Gott sei uns gnädig und barmherzig. Kirchensegen.* Соч.: 1878, по 67 псалму. Не изд. Посв.: Рихарду Полю.
529a. *Chorales. Хоралы. 1. Es segne uns Gott. 2. Gott sei uns gnädig. 3. Nun ruhen alle Wälder. 4. O, Haupt voll Blut und Wunden. 5. O, Lamm Gottes. 6. Was Gott tut. 7. Wer nur den lieben Gott. 8. Vexilla regis. 9. Crux benedicta. 10. O, Traurigkeit. 11. Nun danket alle Gott. 12. Jesu Christe.* Соч.: вероятно, 1878—79. Изд.: только *1—7* 1936, Брейткопф и Гертель; *8—12* не изд. Ср. 128 и 529.
530. *Hymne de l'enfant a son réveil. Гимн ребенка при пробуждении.* Соч.: 1840-е годы, по стихотворению Ламартина; переработано 1862 и 1874. Изд.: 1875, Таборски и Парш. Посв.: Певческому союзу им. Листа в Будапеште. Ср. 68_6.
531. *In domum Domini ibitus.* Соч.: вероятно, 1880-е годы. Изд.: 1936, Брейткопф и Гертель. См. 190 (прелюдия к хору для ф.-п.) и 456 (прелюдия к хору для орг.).
532. *Inno a Maria Vergine.* Соч.: 1869. Изд.: 1936, Брейткопф и Гертель.
533. *Libera me.* Соч.: 1871. Изд.: 1871 и 1882, Кант; включено в "Реквием" (см. 508).

534. *Mariengarten ("Quasi cedrus").* Соч.: не позже 1884. Изд.: 1936, Брейткопф и Гертель.
535. *Mihi autem adhaerere.* Соч.: 1868, по 73 псалму, как Offertorium. Изд.: 1871 и 1882, Кант.
536. *O, Roma nobilis.* Соч.: вероятно, 1879. Изд.: 1936, Брейткопф и Гертель.
537. *O, sacrum convivium.* Соч.: 1880-е годы. Изд.: 1936, Брейткопф и Гертель.
538. *O, salutaris hostia.* Соч.: 1 ред. (для жен. хора и орг.) 1869; 2 ред. (для смеш. хора и орг.) ок. 1870. Изд.: 1 ред. 1871, Пуштет, Кэрвен, Кант, позднее Ширмер; 2 ред. 1881 и 1882, Кант.
539. *Ossa arida.* Соч.: 1879 (для муж. хора и орг. в 4 р.). Изд.: 1936, Брейткопф и Гертель.
540. *Pater noster.* Соч.: 1 ред. (для муж. хора и орг.) 1846; 2 ред. (под назв. "Pater noster quattuor vocum ad aboequales concinente organo secundum rituale... ecclesiae Romanae") ок. 1853. Изд.: 1 ред. 1846, Гаслингер; 2 ред. 1853, Брейткопф и Гертель. Ср. 68_5 (обр. 2 ред. для ф.-п.).
541. *Pater noster.* Соч.: не позже 1860. Изд.: 1864, Кант; позднее включено в ораторию "Христос" (ср. 498_7).
542. *Pater noster (C-dur).* Соч.: ок. 1850. Изд.: 1936, Брейткопф и Гертель.
543. *Pater noster.* Соч.: 1 ред. *F-dur* (для смеш. хора и орг.) 1869; 2 ред. *B-dur* (для муж. хора и орг.) 1869. Изд.: 1 ред. 1870, Пуштет, позднее (1875) Кант; 2 ред. 1936, Брейткопф и Гертель. Посв.: 1 ред. Джесси Лоссо — *Pater noster.* См. 549_4.
544. *Pax vobiscum!* Соч.: 1885. Изд.: после 1885, Хуг, позднее Кистнер. Посв.: Певческому союзу в Страсбурге.
545. *Pro Papa. 1. Dominus conservet eum. 2. Tu es Petrus.* Соч.: вероятно, 1880. Изд.: 1881, Манганелли, позднее (1882) Кант.
546. *Qui Mariam absolvisti.* Соч.: 1885. Изд.: 1886, Лихт, Кистнер.
547. *Qui seminant in lacrimis.* Соч.: 1884, по 125 псалму. Изд.: 1936, Брейткопф и Гертель.
548. *Responsorien.* Соч.: 1860. Изд.: 1936, Брейткопф и Гертель.
549. *Rosario. 1. Mysteria gaudiosa. 2. Mysteria dolorosa. 3. Mysteria gloriosa. 4. Pater noster.* Соч.: 1879. Изд.: 1936, Брейткопф и Гертель. Ср. 457 (обр. для орг.).
550. *Salve Regina.* Соч.: 1885. Изд.: 1936, Брейткопф и Гертель.
551. *Die Seligkeiten.* Соч.: 1855—59. Изд.: 1861, Кант; позднее включено в ораторию "Христос" (см. 498_6).
552. *Septem Sacramenta. Responsoria cum organo vel harmonio concinendo. 1. Baptisma. 2. Confirmatio. 3. Eucharictia. 4. Poenitentia. 5. Extrema unctio. 6. Ordo. 7. Matrimonium.* Соч.: 1878. Изд.: 1936, Брейткопф и Гертель.
553. *Slavimo slavno Slaveni! Славим славных славян!* Соч.: 1863, к празднованию тысячелетия Кирилла и Мефодия. Исп.: 3 июля 1863, Рим. Изд.: 1936, Брейткопф и Гертель. Ср. 191 (обр. для ф.-п.) и 458 (обр. для орг.).
554. *Tantum ergo.* Соч.: 1869; 1 ред. для жен. хора и орг., 2 ред. для муж. хора и орг. Изд.: 1871, Пуштет, Кэрвен, Кант. Посв.: Ф. Витту.
555. *Te Deum I.* Соч.: вероятно, 1859. Изд.: 1936, Брейткопф и Гертель.
555a. *Te Deum II.* Соч.: вероятно, 1853. Изд.: 1936, Брейткопф и Гертель.
556. *Via Crucis. Les 14 Stations de la Croix pour Choeur Soli, avec accompagnement d'orgue (ou Pianoforte).* Соч.: 1873—79. Изд.: 1936, Брейткопф и Гертель. Ср. 400 (обр. для орг.).
557. *Weihnachtslied (O, heilige Nacht). Рождественская песня (Святая ночь).* Соч.: 1875 или 1876, сперва как ф.-п. пьеса (см. 70_2), затем для тенора, сопрано и альта в сопровождении орг. или гармониума. Изд.: 1882, Фюрстнер. Ср. 70_2. См. также 386.
558. *Weihnachtslied von Theophil Landmesser. Рождественская песня Теофила Ландмессера.* Соч.: 1863; 1 ред. для смеш. хора и орг.; 2 ред. (представляющая собой другое муз. сочинение на тот же текст) для семейного круга; 3 ред. для муж. хора (в двух версиях, следующих за 1 и 2 ред.); 4 ред. для трех жен. голосов. Изд.: 1865, Боте и Бок.

X. СВЕТСКИЕ ПРОИЗВЕДЕНИЯ ДЛЯ ХОРА
(с инструментальным сопровождением и a cappella)

Кантаты

559. *Festkantate zur Enthüllung des Beethoven-Denkmals in Bonn. Торжественная кантата к открытию памятника Бетховена в Бонне.* Соч.: 1845, по поручению комитета по сооружению памятника Бетховену, на слова О. Вольфа; во второй части использовано *Andante cantabile* из трио *B-dur* ор. 97 Бетховена (ср. 560). Исп.: 13 авг. 1845, Бонн, п/у Листа. Не изд. (партитура). См. 401 (обр. для ф.-п. в 4 р.); ср. также 193.

560. *Zur Säkularfeier Beethovens (2. Beethoven-Kantate). К празднованию столетия [со дня рождения] Бетховена (2-я бетховенская кантата).* Соч.: 1869—70, на слова А. Штерна и Ф. Грегоровиуса, с использованием *Andante cantabile* из трио *B-dur* ор. 97 Бетховена (ср. 559). Исп.: 29 мая 1870, Веймар, п/у Листа. Изд.: 1870, Кант.
561. *Ungaria-Kantate. Кантата "Венгрия".* Соч.: 1848, на слова Ф. Шобера, в ответ на стихотворение Вёрёшмарти "Ференцу Листу". Исп.: 21 мая 1912, Веймар, п/у Петера Раабе. Изд.: 1961, Музыкальное издательство в Будапеште (Селени).

Разное

562. *Chöre zu Herders "Entfesseltem Prometheus". Хоры к "Освобожденному Прометею" Гердера.* Соч.: 1850, вместе с симф. поэмой "Прометей" (см. 5); полностью переработано 1855. Исп.: 1 ред. — 24 авг. 1850, Веймар, п/у Листа (по случаю открытия памятника Гердеру); оконч. ред. — 1857, Веймар. Изд.: вероятно, 1855, Кант; нов. изд. 1876, Кант. Ср. 194 и 402.
563. *An die Künstler. К художникам.* Соч.: 1 ред. не позже 1853, на слова Шиллера; 2 ред. 1853—54; 3 ред. — 1856. Исп.: 1 ред. — июнь 1853, Карлсруэ, п/у Листа; 2 ред. — 23 февр. 1854, Веймар, п/у Листа; 3 ред. — 5 сент. 1857, Веймар, п/у Листа. Изд.: 2 ред. 1854, Шлезингер. Посв.: (в рукописи) Рихарду Вагнеру; в издании посвящение опущено. Ср. 12 и 21; см. также 181 и 375.
564. *"Gaudeamus igitur". Humoreske. Zur Feier des hundertjährigen Jubiläums der Akademischen Konzerte zu Jena 1870. "Итак, возрадуемся". Юмореска. К празднованию столетнего юбилея академических концертов в Иене 1870.* Соч.: 1869. Исп.: 1870, Иена, п/у Карла Наумана. Изд.: 1871, Шуберт. Посв.: Карлу Гилле. Ср. 195 и 403.
565. *Vierstimmige Männergesänge. Песни для четырехголосного мужского хора. 1. Rheinweinlied von Herwegh. Рейнская песня Гервега. 2. Studentenlied aus Goethes "Faust". Студенческая песня из "Фауста" Гёте. 3. Reiterlied von Herwegh. Песня всадника Гервега. 4. Reiterlied. Песня всадника (2 версия).* Соч.: 1841, на слова Гёте и Гервега. Изд.: 1843, Шотт. Посв.: *1* — Ж. Лефевру; *2* — В. Шпейеру; *3* — Шандору Телеки.
566. *Es war einmal ein König (aus Goethes "Faust"). Жил-был король когда-то (из "Фауста" Гёте).* Соч.: 1850-е годы (?). Не изд. Ср. 232_4.
567. *Über allen Gipfeln ist Ruh. На горных вершинах покой (Всюду тишина и покой).* Соч.: 1 ред. 1842; 2 ред. 1849. Изд.: 1 ред. 1844, Экк; 2 ред. 1849, Шуберт (в альбоме Гёте); нов. изд. 1856, Шуберт.
568. *Das deutsche Vaterland. Немецкая родина.* Соч.: по песне Эрнста Арндта "Was ist des Deutschen Vaterland?"; 1 ред. 1841; 2 ред. (?) Изд.: 1 ред. 1842, Шлезингер; 2 ред., вероятно, не изд.
569. *Das düstre Meer umrauscht mich. Мрачное море шумит вокруг меня.* Соч.: 1842. Изд.: 1844, Экк.
570. *Les quatre Elémen[t]s. Четыре стихии. 1. La Terre. Земля. 2. Les Aquilons. Ветры. 3. Les Flots. Волны. 4. Les Astres. Звезды.* Соч.: на слова Ж. Отрана; *2* — 1844; *1, 3* и *4* — 1845. Не изд. Ср. 3.
571. *Le forgeron. Кузнец.* Соч.: 1845, на слова Ламенне. Изд.: 1961, Музыкальное издательство в Будапеште.
572. *Titan. Титан.* Соч.: 1842—47, на слова Ф. Шобера. Не изд.
573. *Trinkspruch. Тост.* Соч.: не позже 1848. Изд.: 1929 ("Zeitschrift für Musik").
574. *Die lustige Legion. Веселый легион.* Соч.: 1848, на слова А. Бухгейма. Изд.: 1848, Диабелли.
575. *Arbeiterchor. Хор рабочих.* Соч.: 1848; начальный мотив имеет сходство с маршем из симф. поэмы "Мазепа". Изд.: 1848 (или 1849) награвировано у Гаслингера, но не опубликовано из-за цензурных соображений; 1939 изд. под названием "Гимн труду" Государственным музыкальным издательством в Москве; 1954 изд. Музыкальным издательством в Будапеште. Ср. 196 (обр. для ф.-п. под названием "Героический марш") и 404 (обр. для ф.-п. в 4 р.).
576. *Licht, mehr Licht. Света, больше света.* Соч.: 1849, на слова Ф. Шобера. Изд.: 1849, Шуберт (в альбоме Гёте); нов. измененное изд. 1856, Шуберт.
577. *Chor der Engel. Хор ангелов (из "Фауста" Гёте).* Соч.: 1849. Изд.: 1849, Шуберт (в альбоме Гёте).
578. *Festchor zur Enthüllung des Herder-Denkmals im Weimar. Торжественный хор к открытию памятника Гердеру в Веймаре.* Соч.: 1850, на слова А. Шёлля. Изд.: 1850, "Leipziger Illustrierte Zeitung", 2. XI.

579. *Weimars Volkslied. Веймарская народная песня.* Соч.: 1857, на слова П. Корнелиуса. Изд.: 1857, Кюн (Зульцер). Ср. 635, 208, 405 и 459.
580. *Morgenlied. Утренняя песня.* Соч.: 1859, на слова Г. Гофмана фон Фаллерслебена. Изд.: 1861, Белау (в сб. "Vaterländisches Liederbuch").
581. *Mit klingendem Spiel. Со звонкой игрой...* Соч.: вероятно, 1850-е годы. Изд.: 1860, Белау.
582. *Für Männergesang. Для мужского хора. 1. Vereinslied. Песнь единения. 2. Ständchen. Серенада. 3. Wir sind nicht Mumien. Мы не мумии. 4. Vor der Schlaeht. Перед битвой. 5. Nicht gesagt! Не унывая! Не робея! 6. Es rufet Gott uns mahnend. Бог призывает нас, напоминая... 7. Soldatenlied aus Goethes "Faust". Солдатская песня из "Фауста" Гёте. 8. Die alten Sagen kunden. Старые сказания возвещают. 9. Saatengrün. Зеленая пашня. 10. Der Gang um Mitternacht. Шествие в полночь. 11. Festlied zu Schillers Jubelfeier 10. November 1859. Торжественная песня к празднованию юбилея Шиллера 10 ноября 1859. 12. Gottes ist der Orient.* Соч.: *1* песня — 1856, на слова Г. Гофмана фон Фаллерслебена; *2* песня — не позже 1857, на слова Ф. Рюккерта; *3* песня — 1842, на слова Г. Гофмана фон Фаллерслебена; *4, 5* и *6* песни — 1840-е годы, под названием "Воинственные песни" ("Geharnischte Lieder"), на слова Т. Мейера; *7* песня — 1844, на слова В. Гёте; *8* песня — вероятно, 1840—50-е годы; *9* песня — вероятно, 1840—50-е годы, на слова Л. Уланда; *10* песня — вероятно, 1840—50-е годы, на слова Г. Гервега; *11* песня — 1859, на слова Ф. Дингельштедта; *12* песня — 1842, на слова В. Гёте. Изд.: *1* и *2* песни 1861, Кант; *3* песня 1844, Экк; *4, 5* и *6* песни 1845, Кнop; *7, 8, 9* и *10* песни 1861, Кант; *11* песня 1859 ("Leipziger Illustrierte Zeitung", 12. XI); *12* песня 1844, Экк; все вместе 1861, Кант. Ср. 197.
583. *A lelkesedés dala. Das Lied der Begeisterung. Песня воодушевления.* Соч.: 1871, для Венгерского крестьянского певческого союза. Изд.: 1871, Таборски и Парш, с венгерским и немецким текстами. Посв.: Венгерскому крестьянскому певческому союзу.
584. *Carl August weilt mit uns. Festgesang zur Enthüllung des Carl-August-Denkmals in Weimar am 3. September 1875. Карл Август с нами. Торжественная песня к открытию памятника Карлу Августу в Веймаре 3 сентября 1875.* Соч.: 1875. Изд.: 1887, Лихт, вместе с 525.
585. *Magyar király-dal. Ungarisches Königslied. Венгерская королевская песня.* Соч.: 1883—84, на слова К. Абрани, с использованием мотива старинной революционной куруцкой песни. Изд.: 1884, Таборски и Парш. Ср. 596; см. также 211 и 406.
586. *Gruss. Привет.* Соч.: ок. 1885. Изд.: 1885, Лихт, Кистнер.
— *An Frau Minne.* См. 667_1.

XI. ПЕСНИ И БАЛЛАДЫ ДЛЯ ГОЛОСА С ОРКЕСТРОМ

Обработки собственных песен

587. *Drei Lieder aus Schillers "Wilhelm Tell". Три песни из "Вильгельма Телля" Шиллера. 1. Der Fischerknabe. Мальчик-рыбак. 2. Der Hirt. Пастух. 3. Der Alpenjäger. Альпийский охотник.* Соч.: 1850-е годы, инструментовка 668. Изд.: 1872, Кант.
588. *Jeanne d'Arc au bûcher. Жанна д'Арк на костре.* Соч.: 1840-е годы, на слова А. Дюма; инструментовано Листом 1858 и 1874. Изд.: 1877, Шотт. См. 632.
589. *Die Loreley. Лорелея.* Соч.: 1840–50-е годы, на слова Г. Гейне; инструментовано 1860. Изд.: 1863, Кант. См. 608.
590. *Mignons Lied. Песнь Миньоны.* Соч.: 1840—50-е годы, на слова В. Гёте; инструментовано 1860. Изд.: 1863, Кант. См. 616.
591. *Die Vätergruft. Могила отцов.* Соч.: 1844, на слова Л. Уланда; инструментовано в посл. год жизни. Изд.: после 1886, Кант, Новелло. См. 662.
592. *Die drei Zigeuner. Три цыгана.* Соч.: 1860, на слова Н. Ленау; инструментовано 1860. Изд.: 1872, Кант. См. 639.

Обработки чужих песен

593. *Sechs Lieder von Schubert. Шесть песен Шуберта. 1. Die junge Nonne. Молодая монахиня. 2. Gretchen am Spinnrade. Маргарита за прялкой. 3. Lied der Mignon. Песнь Миньоны. 4. Erlkönig. Лесной царь. 5. Der Doppelgänger. Двойник. 6. Abschied. Прощание.* Соч.: инструментовано 1860. Изд.: *1—4* песни 1863, Форберг; *5* и *6* песни не изд. Посв.: Эмилии Мериан-Генаст.

594. *Die Allmacht. Von Schubert. Всемогущество. Песня Шуберта.* Соч.: обработано 1871. Изд.: 1872, Шуберт.
595. *Zwei Lieder von Francis Korbay. Две песни Франциса [Ференца] Корбаи.* Соч.: инструментовано 1883. Не изд. (?).
— *Der Zaubersee. Волшебное озеро.* См. 37.

XII. ПЕСНИ И РОМАНСЫ ДЛЯ ГОЛОСА С ФОРТЕПИАНО

На слова К. Абрани

596. *Magyar király-dal. Ungarisches Königslied. Венгерская королевская песня.* Соч.: 1883, для баритона, с использованием мотива старинной революционной куруцкой песни. Исп.: 1884, Братислава (первоначально предполагалось исполнить песню при открытии Венгерского театра в Будапеште; однако исполнение было запрещено из-за революционной куруцкой мелодии, использованной Листом). Изд.: 1884, Таборски и Парш. Ср. 211 и 406; ср. также 585.

На слова П. Ж. Беранже

597. *Le vieux vagabond. Старый бродяга.* Соч.: не позже 1848, для баса; содержит вступительную тему симфонии "Данте" (ср. 15). Изд.: 1918, Брейткопф и Гертель.
598. *Le juif errant. Вечный жид.* Соч.: 1847, для баритона; инструментовано Конради. Не изд.

На слова Р. Бигелебена

599. *Und sprich. "Sieh auf dem Meer". Говори. "Смотри на море..."* Соч.: 1874, для меццо-сопрано. Изд.: 1879, Кант. Посв.: Каролине Витгенштейн.

На слова Ф. Боденштедта

600. *Einst wollt' ich einen Kranz... Хотел тебе венок сплести я...* Соч.: вероятно, 1870-е годы, для меццо-сопрано. Изд.: 1879, Кант.
601. *An Edlitam. К Эдлитам (К Матильде).* Соч.: вероятно, 1870-е годы, для тенора или баритона. Изд.: 1879, Кант.

На слова Ч. Бочелла

602. *Angiolin dal biondo crin. Златокудрый ангел мой (Ангел милый, златокудрый).* Соч.: 1 ред. 1839, для тенора, как колыбельная песня для старшей дочери Бландины; 2 ред. ок. 1855, для тенора и баритона. Изд.: 1 ред. 1843, Шлезингер; 2 ред. 1856, Шлезингер, позднее Кант. См. 205_6 (обр. для ф.-п.).

На слова А. Вильбрандта

603. *Der Glückliche. Счастливый.* Соч.: вероятно, 1870-е годы, для тенора. Изд.: 1879, Кант.

На слова Ф. Геббеля

604. *Blume und Duft. Цветок и запах.* Соч.: ок. 1860, для баритона или меццо-сопрано. Изд.: 1860, Кант.

На слова Э. Гейбеля

605. *Die stille Wasserrose. В реке цветок лилеи...* Соч.: вероятно, 1860, для тенора или меццо-сопрано. Изд.: 1860, Кант.

На слова Г. Гейне

606. *Im Rhein, im schönen Strome. В волнах прекрасных Рейна...* Соч.: 1 ред. ок. 1842, для меццо-сопрано и тенора; 2 ред. ок. 1855, для тенора. Изд.: 1 ред. 1843, Шлезингер, под заглавием "На Рейне" ("Am Rhein"); 2 ред. 1856, Шлезингер; "новое переработанное издание" 1860, Кант. См. 205_2 (обр. для ф.-п.).
607. *Morgens steh' ich auf und frage. Утром я встаю и спрашиваю.* Соч.: 1 ред. ок. 1844, для тенора (*A-dur*); 2 ред. ок. 1859, для тенора или баритона (*G-dur*). Изд.: 1 ред. 1844, Экк; 2 ред. 1859, Шлезингер, позднее Кант.
608. *Die Loreley. Лорелея.* Соч.: 1 ред. 1841, для меццо-сопрано или тенора; 2 ред. ок. 1855, для меццо-сопрано или тенора. Изд.: 1 ред. 1843, Шлезингер; 2 ред. 1856, Шлезингер, позднее Кант. См. 205_1 (обр. для ф.-п.) и 589 (обр. для голоса с орк.).
609. *Ein Fichtenbaum steht einsam. На севере кедр одиноко... (Сосна).* Соч.: 1 версия ок. 1855, для баритона или меццо-сопрано (*c-moll*); 2 версия ок. 1860, для баритона или меццо-сопрано. Изд.: 1860, Кант.
610. *Anfangs wollt' ich fast verzagen. Долго в муках я томился...* Соч.: 1856, для меццо-сопрано или баритона; новое заключение (для франц. изд.) ок. 1880. Изд.: 1860, Кант.
611. *Du bist wie eine Blume. Ты как цветок прекрасна... (Как утро, ты прекрасна...).* Соч.: 1840-е годы, для тенора (*A-dur*) и баритона (*Fis-dur*). Изд.: 1844, Экк; несколько измененное изд. 1859, Шлезингер, позднее Кант, Тонгер.
612. *Vergiftet sind meine Lieder. Мои отравлены песни... (Смертельной полны отравы...).* Соч.: 1842, для тенора (*cis-moll*) и баритона (*gis-moll*). Изд.: 1844, Экк; несколько измененное изд. 1859, Шлезингер, позднее Кант, во франц. изд. песен с коротким введением.

На слова Г. Гервега

613. *Ich möchte hingehn. Хотел бы я умереть...* Соч.: 1840-е годы, для тенора или сопрано; на рукописи рукою Листа сделана пометка: "Эта песня — мое юношеское завещание; не лучше, но и не хуже" (см. *Raabe P.* Franz Liszt, цит. изд., т. II. С. 349). Изд.: 1859, Шлезингер, затем Кант.

На слова В. Гёте

614. *Der du von dem Himmel bist. Ты посланец небес... (Приди, о, приди ко мне...).* Соч.: 1 ред. ок. 1843, для меццо-сопрано или тенора; 2 ред. ок. 1855, для меццо-сопрано или тенора; 3 ред. 1860, для меццо-сопрано или баритона; 4 ред. ок. 1870. Изд.: 1 ред. 1843, Шлезингер; 2 ред. 1856, Шлезингер, как "Invocation" ("Призыв"); 3 ред. 1860, Кант; 4 ред. 1918, Брейткопф и Гертель. Посв.: принцессе Августе Прусской. См. 205_5 (обр. для ф.-п.).
615. *Freudvoll und leidvoll. Радость и горе.* Соч.: 1 версия (*As-dur 6/8*) 1844, для меццо-сопрано; 2 версия (*E-dur 2/4*) ок. 1850, для меццо-сопрано; 1 версия (во второй ред.) ок. 1860, для сопрано. Изд.: 1 версия 1848, Гаслингер; 2 версия после 1860; 1 версия (во второй ред.) 1860, Кант. Посв.: 1 версия Ари Шефферу.
616. *Mignons Lied. Песнь Миньоны.* Соч.: 1 ред. 1842, для меццо-сопрано (*Fis-dur*) и альта (*Es-dur*); 2 ред. ок. 1856, для меццо-сопрано; 3 ред. 1860, для меццо-сопрано. Изд.: 1 ред. 1843, Шлезингер; 2 ред. 1856, Шлезингер, позднее Кант; 3 ред. после 1860, Кант. См. 205_3 (обр. для ф.-п.) и 590 (обр. для голоса с орк.).
617. *Es war ein König in Thule. Король жил в Фуле когда-то.* Соч.: 1 ред. ок. 1843, для меццо-сопрано, тенора и баритона; 2 ред. ок. 1856, для меццо-сопрано или тенора. Изд.: 1 ред. 1843, Шлезингер; 2 ред. 1856, Шлезингер, позднее Кант. См. 205_4 (обр. для ф.-п.). *N.B.* Обработка романса для гол. с орк. сделана П. И. Чайковским.
618. *Wer nie sein Brot mit Tränen ass. Тот, кто свой хлеб в слезах не ел.* Соч.: 1 версия (*e-moll 3/4*) 1840-е годы, для меццо-сопрано; 2 версия (*a-moll 4/4*), вероятно, ок. 1860, для баритона или альта. Изд.: 1 версия 1848, Гаслингер; в изм. форме 1859, Шлезингер, затем Кант; 2 версия 1860, Кант.
619. *Über allen Gipfeln ist Ruh. На горных вершинах покой (Всюду тишина и покой). (На вершинах гор тишина).* Соч.: 1 ред. 1840-е годы, для тенора или меццо-сопрано; 2 ред. ок. 1859, для тенора или меццо-сопрано. Изд.: 1 ред. 1847, Гаслингер; 2 ред. 1859, Шлезингер, затем Кант.

На слова Терезы Гогенлоэ

620. *La Perla. Жемчужина.* Соч.: 1872, для меццо-сопрано. Изд.: 1870-е годы, Бланки.

На слова Г. Гофмана фон Фаллерслебена

621. *Wie singt die Lerche schön. Как прекрасно поет жаворонок (Как птичек звонок хор).* Соч.: 1850-е годы, для тенора или сопрано. Изд.: 1856, как приложение к "Deutsche Musen-Almanach"; затем Шлезингер, Кант (несколько изм. изд.).
622. *Lasst mich ruhen. Вы мне дайте сном забыться.* Соч.: 1850-е годы, для баритона или меццо-сопрано. Изд.: 1859, Шлезингер, затем Кант.
623. *In Liebeslust. Средь радостей, средь мук любви (В мучительно блаженный час).* Соч.: 1850-е годы, для тенора (*As-dur*) и баритона (*E-dur*). Изд.: 1859, Шлезингер, затем Кант.
624. *Ich scheide. Я расстаюсь.* Соч.: 1860, для тенора или сопрано. Изд.: 1860, Кант.

На слова В. Гюго

625. *Oh! quand je dors. Когда я сплю (Как дух Лауры).* Соч.: 1 ред. 1842, для сопрано или тенора; 2 ред. ок. 1859, для тенора. Изд.: 1 ред. 1844, Шлезингер; 2 ред. 1859, Шлезингер, позднее Кант. См. 206 (обр. для ф.-п.).
626. *Comment disaient-ils. Как говорили они (Как жизнь нам спасти).* Соч.: 1 ред. 1843, для сопрано или тенора; 2 ред. ок. 1859, для сопрано или тенора. Изд.: 1 ред. 1844, Шлезингер; 2 ред. 1859, Шлезингер, позднее Кант. См. 200 (обр. 1 ред. для ф.-п.).
627. *Enfant, si j'etais roi. Дитя, если б я был королем (Дитя, будь я царем).* Соч.: 1 ред. ок. 1844, для сопрано или тенора; 2 ред. ок. 1859, для тенора. Изд.: 1 ред. 1844, Шлезингер; 2 ред. 1859, Шлезингер, позднее Кант. См. 201 (обр. 1 ред. для ф.-п.).
628. *S'il est un charmant gazon. Если есть прелестная лужайка... (Коль вижу я пышный луг...).* Соч.: 1 ред. ок. 1844, для сопрано или тенора; 2 ред. ок. 1859, для тенора. Изд.: 1 ред. 1844, Шлезингер; 2 ред. 1859, Шлезингер, позднее Кант. См. 202 (обр. 1 ред. для ф.-п.).
629. *La tombe et la rose. Могила и роза.* Соч.: ок. 1844, для сопрано или тенора. Изд.: 1844, Шлезингер. См. 203 (обр. для ф.-п.).
630. *Castibelza. Bolero. Болеро.* Соч.: ок. 1844, для баса. Изд.: 1844, Шлезингер. См. 204 (обр. для ф.-п.).
— *La Crucifix.* См. 675.

На слова Ф. Дингельштедта

631. *Schwebe, schwebe, blaues Auge. Лейся, лейся взор лазурный.* Соч.: 1 ред. 1845, для тенора; 2 ред. ок. 1860, для тенора. Изд.: 1 ред. 1918, Брейткопф и Гертель; 2 ред. 1860, Кант.

На слова А. Дюма

632. *Jeanne d'Arc au bûcher. Жанна д'Арк на костре.* Соч.: 1 ред. 1845, для меццо-сопрано; 2 ред. 1874, для меццо-сопрано. Изд.: 1 ред. 1846, Шотт; 2 ред. 1876, Шотт. См. 588 (обр. для голоса с орк.).

На слова Дельфины де Жирарден

633. *Il m'aimait tant! Он так меня любил!* Соч.: ок. 1843, для сопрано или меццо-сопрано. Изд.: 1843, Шотт. См. 199 (обр. для ф.-п.).

На слова Ф. Кауфмана

634. *Die tote Nachtigall. Мертвый соловей ("О бедный птенчик соловей...").* Соч.: 1 ред. ок. 1844, для сопрано или меццо-сопрано; 2 ред. 1878, для сопрано или меццо-сопрано. Изд.: 1 ред. 1844, Экк; 2 ред. 1879, Кант.

На слова П. Корнелиуса

635. *Weimars Volkslied. Веймарская народная песня.* Соч.: 1857. Изд.: 1857, Кюн (Зульцер). Ср. 579, 208, 405 и 459.
636. *Wieder möcht'ich dir begegnen. Снова встретиться с тобой (Вновь хочу я нашей встречи).* Соч.: 1860, для тенора или сопрано. Изд.: 1860, Кант.

На слова К. Коронини

637. *Die Fischerstochter. Дочь рыбака.* Соч.: 1871, для баритона или меццо-сопрано. Изд.: 1879, Кант.

На слова Э. Ку

638. *Ihr Glocken von Marling. Вы, колокола Марлинга ("Как в воздухе гулок...").* Соч.: 1874, для меццо-сопрано. Изд.: 1879, Кант.

На слова Н. Ленау

639. *Die drei Zigeuner. Три цыгана.* Соч.: 1860, для тенора или меццо-сопрано. Изд.: 1860, Кант. Посв.: (в рукописи) Эмилии Мериан-Генаст. См. 592 (обр. для голоса с орк.) и 476 (обр. для скр. и ф.-п.).

На слова М. Лермонтова

640. *Gebet. Молитва ("В минуту жизни трудную...").* Соч.: вероятно, 1870-е годы, по переводу Ф. Боденштедта. Изд.: 1879, Кант.

На слова Ф. Лихновского

641. *Nonnenwerth. Нонненверт.* Соч.: 1 ред. не позже 1841; 2 ред. ок. 1860, для баритона. Изд.: 1 ред. 1843, Экк; 2 ред. 1860, Кант. Посв.: (1 ред.) Мари д'Агу. См. 209 (обр. для ф.-п.), 471 (обр. для скр. и ф.-п.) и 481 (обр. для виолонч. и ф.-п.); ср. также 120_2.

На слова А. Мейснера

642. *O, Meer im Abendstrahl. О, море в вечерних лучах.* Соч.: 1880-е годы, для сопрано и альта (дуэт в сопровождении ф.-п. или гармониума). Изд.: 1883, Кант. Посв.: Марии Брейденштейн.

На слова Е. Мещерского

643. *Bist du. Ты...* Соч.: 1840-е годы, для тенора; переработано в конце 1870-х годов. Изд.: 1844, Экк; нов. изд. 1879, Кант.

На слова Г. Михеля

644. *Verlassen. Покинута ("Весь мир холодный стал кругом").* Соч.: 1880, для меццо-сопрано. Изд.: 1880, Кант.

На слова И. Мюллера

645. *Muttergottes-Sträusslein zum Mai-Monate. Майский букет. 1. Das Veilchen. Фиалка. 2. Die Schlüsselblümen. Первоцвет.* Соч.: вероятно, 1857, для сопрано. Изд.: 1859, Шлезингер, затем Кант; позднее нов. изд., также для меццо-сопрано или баритона. В рукописном списке сочинений Листа, составленном Каролиной Витгенштейн (см. *Raabe P.* Franz Liszt, цит. изд., т. II. С. 349), упоминается еще о третьей песне на слова И. Мюллера (под назв. "Glöckchen"); однако до сего времени никаких следов этой песни не обнаружено. Ср. 77*.

На слова А. де Мюссе

646. *J'ai perdu ma force et ma vie. Я лишился и сил и жизни.* Соч.: 1872, для баритона или альта. Изд.: 1879, Кант.

На слова И. Нордмана

647. *Kling leise mein Lied. Ständchen. Лейся тихо, моя песня. Серенада.* Соч.: 1 ред. 1848, для тенора; 2 ред. ок. 1860, для тенора. Изд.: 1 ред. 1918, Брейткопф и Гертель; 2 ред. 1860, Кант.

На слова герцогини Елены Орлеанской

648. *Die Macht der Musik. Могущество музыки.* Соч.: 1848 или 1849, для тенора, сопрано или меццо-сопрано. Изд.: 1849, Кистнер.

На слова Каролины Павловой

649. *Les pleurs des femmes. Romance. Женские слезы. Романс.* Соч.: 1843, для меццо-сопрано. Изд.: 1844, Гротриан. Посв.: Каролине Павловой. *N. B.* Обработано для ф.-п. под назв. "Романс" (см. 122), с пометкой "написано для Жозефины Кощельской"; послужило основой для опубликованного в 1881 (одновременно в четырех версиях – для ф.-п., скр. и ф.-п., альта и ф.-п., виолонч. и ф.-п.) "Забытого романса" ("Romance oubliée"). См. 122a, 474, 480, 483. Подробно о романсе на слова К. Павловой и "Забытом романсе" см. комментарий к "Сочинениям для ф.-п." Ф. Листа, т. III (изд. "Музыка", 1966); ср. также примечание 154 к главе 6. См. еще *Schnapp F.* A forgotten romance // Music and Letters. 1953, № 3.

На слова Ш. Пётефи

650. *A magyarok Istene. Ungarns Gott. Бог Венгрии.* Соч.: 1881, для баритона (и мужского хора ad lib.). Изд.: 1881, Таборски и Парш. Ср. 210 (обр. для ф.-п.) и 460 (обр. для орг. или гармониума); см. также 73*.

На слова Ф. Петрарки

651. *Tre Sonetti di Petrarca. Три сонета Петрарки. 1. Benedetto sia'l giorno (№ 47). Благословен день... (№ 47). 2. Pace non trovo (№ 104). Мне мира нет... (№ 104). 3. I vidi in terra angelici costumi (№ 123). Я лицезрел небесную печаль... (№ 123).* Соч.: 1 ред. ок. 1839, для высокого тенора; 2 ред. ок. 1865, для баритона или меццо-сопрано. Изд.: 1 ред. 1847, Гаслингер; 2 ред. 1883, Шотт, с титульными рисунками К. Витгенштейн. Ср. 64 –II$_{4, 5, 6}$; см. также 198.

На слова Р. Поля

652. *Jugendglück. Юношеское счастье.* Соч.: ок. 1860, для тенора или сопрано. Изд.: 1860, Кант.

На слова О. Редвица

653. *Es muss ein Wunderbares sein. В любви всё чудных чар полно...* Соч.: 1857, для меццо-сопрано или баритона. Изд.: 1859, Кант.

На слова Л. Рельштаба

654. *Es rauschen die Winde. Шумит ветер.* Соч.: 1 ред., вероятно, ок. 1845, для тенора или сопрано; переработано до 1856; 2 ред. 1850-е годы. Изд.: 1 ред. 1921, Брейткопф и Гертель; 2 ред. 1860, Кант.

655. *Wo weilt er. О, где он?* Соч.: вероятно, 1840-е годы, для сопрано. Изд.: 1860, Кант.

656. *Nimm einen Strahl der Sonne (Ihr Auge). Ты луч возьми у солнца...* Соч.: 1850-е годы, для меццо-сопрано или баритона. Изд.: 1860, Кант.

На слова Ф. Рюккерта

657. *Ich liebe dich. Люблю тебя...* Соч.: 1857, для тенора или сопрано. Изд.: 1860, Кант (с двумя различными заключениями). Ср. 206а (обр. для ф.-п.).

На слова Ф. фон Саара

658. *Des Tages laute Stimmen schweigen. Смолкли громкие звуки дня.* Соч.: 1880, для альта или баритона. Изд.: 1922, Брейткопф и Гертель.

На слова А. Теннисона

659. *Go not, happy day. Не уходи, счастливый день...* Соч.: 1879, для меццо-сопрано или тенора. Изд.: 1880, Лукас (Вебер и К°), позднее Леонард и К°.

На слова А. Толстого

659а. *[Romance]. [Романс].* Соч.: 1886, с надписью "Мадам графине Софии Толстой. Ф. Лист. Рим, 3 июля 66"; слова А. Толстого (стихотворение "Не брани меня, мой друг") вписаны в автограф карандашом не рукою Листа (вероятно, после написания музыки романса). Изд.: 1958, в виде репродукции автографа в кн.: *Мильштейн Я.* Лист [Библиотечка любителя музыки] (автограф хранится в Центральном государственном архиве литературы и искусства, ф. 994, оп. 4, ед. хр. 18); 1960, в журнале "Музыкальная жизнь". 1960, № 18.

На слова Л. Уланда

660. *Hohe Liebe. "In Liebesarmen ruht ihr trunken". Высокая любовь. "В объятиях любви..."* Соч.: ок. 1850, для тенора. Изд.: 1850, Кистнер, вместе с 661 и 663, как "Три песни для тенора или сопрано". См. 207_1 (обр. для ф.-п.).
661. *Gestorben war ich. Блаженная смерть. "Я умер от неги...".* Соч.: ок. 1850, для тенора. Изд.: 1850, Кистнер. Ср. 207_2 (обр. для ф.-п.).
662. *Die Vätergruft. Могила отцов.* Соч.: 1844, для баса или баритона. Изд.: 1860, Шлезингер, затем Кант. Ср. 591 (обр. для голоса с орк.).

На слова Ф. Фрейлиграта

663. *O lieb, so lang du lieben kannst. Люби, пока любить ты можешь...* Соч.: ок. 1845, для сопрано или тенора. Изд.: 1847, Кистнер. Ср. 207_3 (обр. для ф.-п.).
664. *Und wir dachten der Toten. И мы вспоминали умерших (И мы думали о мертвецах...).* Соч.: ок. 1880, по последней строфе стихотворения "Die Trompete von Gravelotte", для альта или баритона. Изд.: 1922, Брейткопф и Гертель.

На слова Шарлотты Хаги

665. *Was Liebe sei. Любви загадка.* Соч.: 1 версия ок. 1844, для меццо-сопрано или тенора; 2 версия ок. 1855, для меццо-сопрано или баритона; 3 версия, вероятно, ок. 1879, для меццо-сопрано. Изд.: 1 версия 1844, Экк; 2 версия 1921, Брейткопф и Гертель; 3 версия 1879, Кант.

На слова Л. Хорвата

666. *Isten veled. Прощай.* Соч.: 1846 или 1847, для меццо-сопрано или баритона; переработано 1879. Изд.: 1847, Гофман, затем Мекетти, Боте и Бок, Кистнер; нов. переработанное изд. 1879, Кант.

На слова И. Шеффеля

667. *Wartburg-Lieder aus dem lyrischen Festspiel "Der Brautwillkomm auf Wartburg". Вартбургские песни из торжественного лирического представления "Der Brautwillkomm auf Wartburg".*

1. Einleitung und gem. Chor "An Frau Minne" von Fürst Witzlaw ("Die Erde ist erschlossen"). Вступление и смешанный хор "An Frau Minne" князя Витцлава. 2. Wolfram von Eschenbach ("Als wir mit deutschen Klingen"). Вольфрам фон Эшенбах ("Когда мы с немецкими песнями"). 3. Heinrich von Ofterdingen ("Hab ich geträumt"). Генрих фон Офтердинген ("Не мечтал ли я..."). 4. Walter von der Vogelweide ("Beim Scheiden der Sonne"). Вальтер фон дер Фогельвейде ("При заходе солнца"). 5. Der tugendhafte Schreiber ("Ich schrieb allzeit nur wenig"). Добродетельный писец ("Я всегда писал мало"). 6. Biterolf und der Schmied von Ruhla ("Thüringens Wälder sender"). Битерольф и кузнец из Рула ("Тюрингские леса..."). 7. Reimar der Alte ("Wo liebende Herzen sich innig vermählt"). Старый Реймар ("Любящие сердца соединяются..."). Соч.: 1872, для тенора (*3, 4* и *7*), баритона (*2, 5* и *6*) и баса (*5*). Изд.: 1873 (клавираусцуг), Кант. Ср. 74* и 81*.

На слова Ф. Шиллера

668. *Lieder aus Schillers "Wilhelm Tell". Песни из "Вильгельма Телля" Шиллера. 1. Der Fischerknabe. Мальчик-рыбак. 2. Der Hirt. Пастух. 3. Der Alpenjäger. Альпийский охотник.* Соч.: 1 ред. 1845, для тенора; 2 ред. ок. 1859. Изд.: 1 ред. 1847, Гаслингер; 2 ред. 1859, Кант. Посв.: (1 ред.) Ари Шефферу. См. 587 (обр. для голоса с орк.).

На слова Ф. Шобера

669. *Weimars Toten. Dithyrambe. Покойники Веймара. Дифирамб.* Соч.: не позже 1848, для баритона или баса; инструментовано Конради. Изд.: 1849, Шуберт.

На слова Генриетты фон Шорн

670. *Sei still. Безмолвен будь...* Соч.: 1877, для меццо-сопрано или баритона. Изд.: 1879, Кант.

Обработки чужих песен

671. *Barcarolle vénetienne de Pantaleoni avec accompagnement de pianoforte par F. Liszt. Венецианская баркарола Панталеони с аккомпанементом для фортепиано Ф. Листа.* Соч.: ок. 1852. Изд.: 1852, Шуберт, Латт, Рикорди, Бусей. Посв.: Терезе Бахерахт.

671a. *Serbisches Lied "Ein Mädchen sitzt am Meerestrand". Сербская песня "Девушка на берегу моря".* Фортепианное сопровождение Ф. Листа. Соч.: 1850-е годы (?). Изд.: (?)

671б. *Es hat geflammt die ganze Nacht. Всю ночь пылало пламя.* Песня герцогини Веймарской Марии Павловны. Фортепианное сопровождение Ф. Листа. Соч.: 1850-е годы (?). Не изд.

XIII. ПЕСНОПЕНИЯ ДЛЯ ГОЛОСА С СОПРОВОЖДЕНИЕМ ОРГАНА, ГАРМОНИУМА ИЛИ ФОРТЕПИАНО

672. *Ave Maria.* Соч.: 1869. Изд.: 1936, Брейткопф и Гертель. Ср. 187 и 519.

673. *Ave Maria.* Соч.: 1881. Изд.: после 1886, Плотов. Ср. 188.

674. *Ave maris stella.* Соч.: 1868. Изд.: 1868, Репо; 1872, Кант.

675. *Le Crucifix.* Соч.: 1884, на слова В. Гюго, в трех ред. Изд.: 1884, Кант (все три ред.).

676. *Sancta Caecilia.* Соч.: 1880-е годы. Изд.: 1936, Брейткопф и Гертель.

676a. *Aria "Cujus animam" aus dem "Stabat Mater" von Rossini. Ария "Cujus animam" из "Stabat Mater" Россини.* Соч.: вероятно, 1860-е годы, для тенора и органа. Изд.: 1874, Шотт. См. 320 и 492.

XIV. МЕЛОДЕКЛАМАЦИИ

С сопровождением оркестра

677. *Von hundert Jahren. Сто лет назад.* Соч.: 1859, по праздничному драматическому представлению Ф. Хальма к столетию со дня рождения Шиллера, с использованием народных мотивов. Исп.: 9 ноября 1859, Веймар. Не изд.

С сопровождением фортепиано

678. *Lenore. Леонора.* Соч.: 1858, по балладе Готфрида Бюргера. Изд.: 1860, Кант.
679. *Der traurige Mönch. Печальный монах.* Соч.: 1860, по балладе Николауса Ленау. Изд.: 1872, Кант. Посв.: Франциске Риттер.
680. *A holt költö szerelme. Des toten Dichters Liebe. Любовь мертвого поэта.* Соч.: 1874, по стихотворению Мора Йокаи. Изд.: 1874, Таборски и Парш, с венгерским и немецким текстами.
681. *Слепой (Слепой певец). Der blinde Sänger.* Соч.: 1875, по балладе Алексея Толстого. Изд.: 1878, Бессель, с русским и немецким текстами. См. 212 (обр. для ф.-п. соло).
682. *Helges Treue. Верность Хельги.* Соч.: 1860, по балладе Штрахвица, положенной на музыку Ф. Дрезеке (Лист только обработал балладу Дрезеке для мелодекламации). Изд.: 1874, Шуберт. Посв.: Богумилу Дависону.

Третий отдел

НЕОКОНЧЕННЫЕ ПРОИЗВЕДЕНИЯ

Для оркестра

683. *Symphonie révolutionnaire. Революционная симфония.* Соч.: первый набросок 1830 (непосредственно под впечатлением июльской революции в Париже), с использованием народных мелодий; работа над симфонией возобновилась после 1848 (замысел пятичастной симфонии: 1 ч. – "Héroïde funèbre", 2 ч. – "Tristis est anima mea", 3 ч. – "Ракоци-марш" и "Марш Домбровского", 4 ч. – "Марсельеза", 5 ч. – второй псалом для хора и орк.); из 1 ч. возникла симфоническая поэма "Héroïde funèbre" (см. 8). Изд.: ранние наброски 1916, как приложение к книге П. Раабе "История возникновения первых оркестровых сочинений Франца Листа" (см. *Raabe P.* Die Entstehungsgeschichte der ersten Orchesterwerke Franz Liszt, цит. изд.).

Для фортепиано с оркестром

684. *De Profundis (Psaume instrumental).* Соч.: вероятно, 1830-е годы, под непосредственным влиянием Ламенне; один из первых опытов романтического ф.-п. концерта. Не изд. Посв.: аббату Фелисите де Ламенне.

Для фортепиано

685. *Fantasie über Motive aus "Figaro" und "Don Juan". Фантазия на темы из оп. "Свадьба Фигаро" и "Дон-Жуан".* Соч.: 1840-е годы. Исп.: 11 янв. 1843, Берлин, Лист. Изд.: дополнено и издано Ф. Бузони 1912, Брейткопф и Гертель.
686. *Vierter Mephisto-Walzer. Четвертый Мефисто-вальс.* Соч.: 1885. Изд.: 1952, Шотт (публикация Листовского общества в Лондоне).
686a. *Vierter Mephisto-Walzer. Bagatelle ohne Tonart. Четвертый Мефисто-вальс. Багатель без тональности.* Соч.: 1885. Изд.: 1956, под названием "Багатель без тональности", по автографу, хранившемуся в Доме-музее Листа в Веймаре, Музыкальное издательство в Будапеште ("Editio Musica") (Селени); 1968, под названием "Четвертый Мефисто-вальс. Багатель без тональности", по автографу, находящемуся в Государственном центральном музее музыкальной культуры, изд. "Музыка" в Москве (Мильштейн).
687. *Zwei Klavierstücke ungarischen Charakters. Две фортепианные пьесы венгерского характера. 1. d-moll 2/4. 2. b-moll 2/4.* Соч.: 1840-е годы. Изд.: 1954, Шотт (публикация Листовского общества в Лондоне).
688. *Klavierstück F-dur. Фортепианная пьеса F-dur.* Соч.: 1840-е годы; рукопись имеет пометку: "Nonnenwerth, 25 Juillet". Не изд.
689. *Hymne de la Nuit. Гимн ночи.* Соч.: 1847, как одна из "Поэтических и религиозных гармоний"; впоследствии не включено в цикл. Не изд. Ср. 68, 690 и 691.
690. *Hymne du Matin. Гимн утра.* Соч.: 1847, как одна из "Поэтических и религиозных гармоний"; впоследствии не включено в цикл. Не изд. Ср. 68, 689 и 691.
691. *Litanie de Marie. Литания Марии.* Соч.: 1847, как одна из "Поэтических и религиозных гармоний"; впоследствии не включено в цикл. Не изд. Ср. 68, 689 и 690.
692. *La Notte. Ночь.* Соч.: 1864–66, переложение 18_2. Не изд. См. 18_2; ср. также $64–II_2$ и 372.

693. *Carnaval de Venise. Венецианский карнавал.* Соч.: по-видимому, 1840-е годы. Не изд.
694. *La Mandragore. Ballade de l'opéra "Jean de Nivelle" de Delibes. Мандрагора. Баллада из оп. "Жан де Нивель" Делиба.* Соч.: (?) Не изд.
695. *Carrousel de Madame Pelet-Narbonne. Карусель г-жи Пелет-Нарбон.* Соч.: 1879. Изд.: 1963, в виде оттиска на гектографе с копии автографа из коллекции О. фон Мейендорф, хранящейся в Библиотеке Конгресса в Вашингтоне.
696. *Ruhig. Спокойствие.* Соч.: 1879. Изд.: 1963, в виде оттиска на гектографе с копии автографа из коллекции О. фон Мейендорф, хранящейся в Библиотеке Конгресса в Вашингтоне.
697. *Toccata. Токката.* Соч.: 1879. Изд.: 1963, в виде оттиска на гектографе с копии автографа из коллекции О. фон Мейендорф, хранящейся в Библиотеке Конгресса в Вашингтоне.
698. *Rêves et Fantaisies. Сны и фантазии.* Не изд. Ср. 48*.

Для скрипки

699. *Violinkonzert. Скрипичный концерт.* Соч.: 1860, для Э. Ремени; автограф имеет пометку: "Concerto pour Reményi, 24 Janvier 60, Weymar, F. L.".

Оперы

700. *Sardanapal. Сарданапал.* Соч.: 1846–51, по Байрону (либретто Ротонди); содержание либретто см. в книге П. Раабе (*Raabe P.* Franz Liszt, цит. изд., т. II. С. 359–360). *N. B.* Несмотря на твердое намерение Листа закончить оперу и поставить ее на сцене какого-либо европейского театра, работа его дальше отдельных черновых набросков не пошла.

Оратории

701. *Legende von heiligen Stanislaus. Легенда о св. Станиславе.* Соч.: 1863–86, на слова Л. Симинского; интерлюдия "Salve Polonia" (см. 19) 1863 (прежде чем у Листа возник замысел всей оратории); две первые части 1875; псалом "De Profundis" (см. 514) 1881. Изд.: отдельные части оратории (см. 19, 179, 180 и 374; ср. также 514). Посв.: Каролине Витгенштейн.

Произведения для хора

702. *Singe, wem Gesang gegeben. Пойте, кому даны песни.* Соч.: вероятно, ок. 1847, для мужского хора; инструментовано Конради. Не изд.

Произведения для голоса с фортепиано

703. *Den Felsengipfel stieg ich einst hinan. Однажды поднимался я на вершину скалы.* Соч.: (?) Не изд.

ДОБАВЛЕНИЯ К СИСТЕМАТИЧЕСКОМУ СПИСКУ СОЧИНЕНИЙ

Добавление I

А. Произведения необнаруженные (законченные и незаконченные)

Для оркестра

1*. *Манфред. Симфония для оркестра с хором.* Соч.: 1842–1844 (см. *Correspondance* de Liszt et de la comtesse d'Agoult, цит. изд., т. 2. С. 219, 226, 325; *Franz Liszts Briefe*, цит. изд. Т. 2. С. 26).
2*. *Boże coś Polskę.* Соч.: 1860–70-е годы (см. *Franz Liszts Briefe*, цит. изд. Т. 7. С. 213); возможно, что это произведение идентично с интерлюдией "Salve Polonia" (см. 701), в которой Лист в качестве первой темы употребил польскую народную песню "*Boże coś Polskę*"; Лист упоминает также об обработке "Boże coś Polskę" для ф.-п. (в 2 и 4 р.).
3*. *Чардаш смерти.* Соч.: 1881 или 1882 (см. *Göllerich A.* Franz Liszt, цит. изд., с. 278). Ср. 97 и 384.

3а*. *Похоронный марш.* Скорее всего идентичен "Héroïde funèbre" (ср. 8).

Для фортепиано с оркестром

4*. *Концерт.* Соч.: 1825 (см. *La Mara.* Classisches und Romantisches aus der Tonwelt, цит. изд., с. 260).

5*. *Концерт.* Соч.: 1825 (см. *La Mara.* Classisches und Romantisches aus der Tonwelt, цит. изд., с. 260).

6*. *Концерт a-moll.* Соч.: не позже весны 1827, для ф.-п. и стр. орк. По свидетельству Мошелеса (см. Aus Moscheles Leben, цит. изд. Т. 1. С. 138), Лист играл этот концерт 9 июня 1827 в Лондоне. Мошелес отметил, что концерт "содержит хаотические красоты" и что он "превосходит все ранее слышанное по силе и преодолению трудностей". Позднее (но в довеймарские годы!) переработан; издан в 1915, к сожалению, под неправильным заглавием "Проклятие" ("Malédiction"). Ср. 41.

— *Симфонический концерт.* См. 684.

7*. *Дивертисмент на каватину Пачини "I tuoi frequenti palpiti".* Соч.: 1835 или 1836. На первой странице опубликованной в 1837 фантазии (для ф.-п. соло) на мотивы из "Ниобеи" (см. 313) имеется примечание: "Эта пьеса написана сначала для фортепиано и оркестра".

8*. *Фантастическое рондо на испанскую тему "El contrabandista".* Соч.: 1836. На первой странице опубликованного в 1837 фантастического рондо для ф.-п. соло (см. 161) имеется примечание: "Эта пьеса написана сначала для фортепиано и оркестра".

9*. *Гекзамерон. Концертная пьеса. Большие бравурные вариации для фортепиано на марш из оп. "Пуритане" Беллини* (сочиненные Листом, Тальбергом, Пиксисом, Герцем, Черни и Шопеном). С сопровождением оркестра. Соч.: 1837. Ср. 218 и 438.

10*. *Воспоминания о "Пуританах". Большая фантазия.* Соч.: не позже 1839 (см. *Correspondance...*, цит. изд. Т. 1. С. 284, 325 и 346). Ср. 216 и 217.

11*. *Венгерский марш.* Соч.: 1840 (см. "Revue et Gasette musicale", 1840, 14. VI). Ср. "Героический марш в венгерском стиле" для ф.-п. (104) и симф. поэму "Венгрия" (9).

12*. *Большая концертная парафраза на "God save the Queen" и "Rule Britannia".* Соч.: 1841 (см. *Correspondance...*, цит. изд. Т. 2. С. 133). Ср. 171; ср. также 29* и 53*.

13*. *Венгерская рапсодия.* Соч.: 1850-е годы (см. *Göllerich A.* Franz Liszt, цит. изд. С. 281), по 13-й венгерской рапсодии. Ср. 153_{13}.

14*. *Концерт в венгерском стиле.* Соч.: 1885, для С. Ментер (см. *Gottschalg A.* Franz Liszt in Weimar und seine Letzten Lebensjahre, цит. изд. С. 155). По свидетельству Гёллериха (см. *Göllerich A.* Franz Liszt, цит. изд. С. 281), рукопись концерта находилась у С. Ментер.

14а*. *Концерт в итальянском стиле* (см. *Göllerich A.* Franz Liszt, цит. изд. С. 281).

14б*. *Большая симфоническая фантазия* (см. там же, с. 281). Скорее всего идентична «Большой симфонической фантазии на темы из „Лелио" Берлиоза» (ср. 46).

Для фортепиано в 2 руки

15*. *Рондо.* Соч.: 1824 (см. *La Mara.* Classisches und Romantisches aus der Tonwelt, цит. изд. С. 249 – 250).

16*. *Фантазия.* Соч.: 1824 (см. там же, с. 249—250).

17*. *Соната f-moll.* Соч.: 1825; начало этой сонаты Лист записал по памяти 10 окт. 1881 в Нюрнберге. В своем личном экземпляре первого тома труда Л. Раман Лист на полях страницы, где сообщалось о его сонате для фортепиано, рукопись которой была потеряна, написал: "Я вспоминаю, что сочинил тогда еще три сонаты (каждая из трех небольших частей..."

18*. *Соната.* Соч.: 1825 (см. примеч. к 17*).

19*. *Соната.* Соч.: 1825 (см. примеч. к 17*).

20*. *Кода к экзерсису № 3 Шарля Майера.* Соч.: 1826 или 1827 (см. *Boissier A.*, цит. соч. С. 70, 72–73, 75–76).

21*. *Соната c-moll* (неоконченная). Соч.: не позже весны 1835 (см. *Franz Liszts Briefe* an seine Mutter, цит. изд.).

22*. *Вальс E-dur.* Соч.: не позже весны 1835 (см. там же).

23*. *Фортепианный метод (Méthode de piano).* Соч.: 1835–1836 (см. там же; ср. также: *Bory R.* Une retraite romantique en Suisse, цит. изд. С. 50 –51).

24*. *Большая фантазия (Une drame à propos d'une chansonette. Grande Fantaisie).* Соч.: не позже 1837 (см. *Franz Liszts Briefe* an seine Mutter, цит. изд.).

25*. *Вариации на тему из оп. "Дон-Жуан" Моцарта ("La ci darem la mano").* Соч.: 1839 (см. *Correspondance...*, цит. изд. Т. 1. С. 284); впоследствии использованы в фантазии "Дон-Жуан" (см. 307).

26*. *Фантазия на темы из оп. "Магомет" Россини.* Соч.: 1839–1841 (см. *Raabe P.* Franz Liszt, цит. изд. Т. 2. С. 361); в списке Гёллериха (см. *Göllerich A.* Franz Liszt, цит. изд. С. 208) значится как «Introduction et variations sur une marche du „Siege de Cörinthe"»); опера Россини шла на сцене Парижской оперы под названием "Le siege de Corinthe" ("Победа при Коринфе").

27*. *Венгерская рапсодия.* Соч.: 1840-е годы (см. *Göllerich A.* Franz Liszt, цит. изд. С. 289); возможно, что впоследствии использована в цикле "Венгерские рапсодии".

28*. *Фантазия на темы из оперы "Эвриантa" Вебера.* Соч.: 1840–1841 (см. *Correspondance...*, цит. изд. Т. 2. С. 89, 94); по-видимому, не окончена.

29*. *Большая концертная парафраза на "God save the Queen" и "Rule Britannia".* Соч.: 1841 (см. *Correspondance...*, цит. изд. Т. 2. С. 133). Ср. 171; ср. также 12* и 53*.

30*. *Фантазия на темы из оперы "Моисей" Россини.* Соч.: ок. 1841 (см. *Correspondance...*, цит. изд. Т. 2. С.135; *Franz Liszts Briefe*, цит. изд. Т. 1. С. 43–44).

31*. *Фантазия на темы из оперы "Guitarero" Галеви.* Соч.: 1841 (см. "Revue et Gazette musicale", 1841, 12. Dec.).

32*. *Парафраза на "Приглашение к танцу" Вебера.* Соч.: 1842; Лист играл парафразу 19 февр. 1842 в Берлине (см. *Ramann L.* Franz Liszt. Als Kunstler und Mensch, цит. изд. Т. 2. Ч. 1. С. 152).

33*. *Увертюра "Римский карнавал" Берлиоза.* Соч.: вероятно, 1844.

34*. *Увертюра "Кориолан" Бетховена.* Соч.: не позже 1846 (см. *Franz Liszts Briefe*, цит. изд. Т. 1. С. 66), как "фортепианная партитура".

35*. *Увертюра "Эгмонт" Бетховена.* Соч.: не позже 1847, как "фортепианная партитура".

36*. *Увертюра к опере "Волшебная флейта" Моцарта.* Соч.: не позже 1847, как "фортепианная партитура".

37*. *Траурный марш.* Соч.: 1850–1851 (см. "Die Musik", 1902. С. 690); по предположению Раабе (см. *Raabe P.* Franz Liszt, цит. изд. Т. 2. С. 362), идентично "Funérailles" (ср. 68_7).

38*. *Клавираусцуг оперы Шуберта "Альфонсо и Эстрелла".* Соч.: 1850–1851; Лист, вероятно, переложил только часть первого акта; остальное сделано Раффом и Рейсманом (см. *Franz Liszts Briefe*, цит. изд. Т. 4. С. 91, 119).

38a*. *Дуэттино Доницетти.* Возможно, что идентично "Летним ночам в Посилиппи" (ср. 283).

38б*. *Парафраза на четвертый акт "Дона Себастьяна" Куллака.*

39*. *Маленькая мелодия.* Соч.: 1860 (см. *Franz Liszts Briefe*, цит. изд. Т. 5. С. 91); по предположению Раабе (см. *Raabe P.* Franz Liszt, цит. изд. Т. 2. С. 362), идентично с лендлером *D-dur*, копия которого находится ныне среди рукописных материалов Листа, хранящихся в веймарском архиве Гёте и Шиллера (Goethe-und Schiller-Archiv. Nachlässe Franz Liszt), или с лендлером *C-dur*, значащимся в списке Гёллериха (см. *Göllerich A.* Franz Liszt, цит. изд. С. 288).

39a*. *Лендлер G-dur.* Соч.: ок. 1860 (см. там же, с. 288); скорее всего идентично 39*.

40*. *Бравурный полонез.* Соч.: 1860 (см. *Franz Liszts Briefe*, цит. изд. Т. 5. С. 91, 108); возможно, что существовал только замысел.

41*. *Заключительный хор из "Багдадского цирюльника" Корнелиуса.* Соч.: 1859 (см. там же. Т. 1. С. 324).

42*. *Хор солдат из оперы "Фауст" Гуно.* Соч.: 1864 (см. Briefwechsel zwischen Franz Liszt und Hans von Bülow, цит. изд. С. 343–344).

43*. *Св. Цецилия.* Соч.: 1868 или 1869. Ср. 500.

44*. *Технические упражнения.* Соч.: 1873–1874 (см. *Gottschalg A.*, цит. соч. С. 117–119), как третья часть "Большой технической фортепианной школы", в виде двенадцати больших этюдов.

45*. *Andante maestoso.* Возможно, что идентично "Slavimo slavno Slaveni" (ср. 191) или первой пьесе из цикла "Три пьесы в стиле старинного венгерского танца" (ср. 149).

46*. *Poco Adagio из "Гранской мессы".*

47*. *"Чакона" Баха.* Соч.: ок. 1880 (см. *Zichy G.* Aus meinem Leben. Erinnerungen und Fragmente, цит. изд. Т. 2. С. 91–92).

48*. *Сны и фантазии (Reves et Fantaisies).* Соч.: (?) (см. *Göllerich A.*, цит. изд. С. 284). Скорее всего идентично неоконченному автографу (под тем же названием), который находится

среди рукописных материалов Листа, хранящихся в веймарском архиве Гёте и Шиллера (Goehte-und Schiller-Archiv. Nachlässe Franz Liszt). Ср. 698.

49*. *Фантазия Es-dur.* Соч.: (?) (см. там же, с. 285).

50*. *Три фортепианные пьесы (A-dur, a-moll и As-dur).* Соч.: (?) (см. там же, с. 286).

51*. *Победный марш.* Соч.: (?) (см. там же, с. 288).

51a*. *Элегический вальс.* Скорее всего идентичен "Меланхолическому вальсу" (ср. 84).

516* *Испанские народные напевы.*
— *Boże coś Polskę.* См. 2*.

Для фортепиано в 4 руки

52*. *Соната.* Соч.: 1825 (см. *La Mara.* Classisches und Romantisches aus der Tonwelt, цит. изд. С. 260).

53*. *Большая концертная парафраза на "God save the Queen" и "Rule Britannia".* Соч.: 1841 (см. *Correspondance...*, цит. изд. Т. 2. С. 133). Ср. 171; ср. также 12* и 29*.

54*. *Погребение Мошони.* Соч.: 1870 (?); по Гёллериху (см. *Göllerich A.*, цит. соч. С. 305), издано в Будапеште (?); возможно, что переложено не Листом. Ср. 146.

55*. *Навязчивый чардаш (Csárdas obstiné).* Соч.: 1884 (?); по Гёллериху (см. там же, с. 305), издано в Будапеште (?). Ср. 96_2 и 383.

55a*. *Ноктюрн.*
— *Boże coś Polskę.* См. 2*.

Для двух фортепиано

56*. *Торжественное погребение Тассо. Эпилог к симфонической поэме "Tasso".* Соч.: 1866 или позднее (см. там же, с. 307); возможно, что переложено не Листом. Ср. 18, 178 и 373.

Для органа

57*. *Фантазия и фуга на хорал "Ad nos, ad solutarem undam"* (вторая редакция). Соч.: вероятно, 1873. Ср. 441; см. также 392 и 298.

58*. *Солнечный гимн св. Франциска Ассизского.* Соч.: 1881 (см. *Franz Liszts Briefe*, цит. изд. Т. 8. С. 327). Ср. 499.
— *Осанна.* См. 493.

Для разных инструментов

59*. *Трио.* Соч.: 1825 (см. *La Mara.* Classisches und Romantisches aus der Tonwelt, цит. изд. С. 260).

60*. *Квинтет.* Соч.: 1825 (см. там же, с. 260).

61*. *Секстет.* Соч.: вероятно, 1820-е годы (см. *Franz Liszts Briefe* an seine Mutter, цит. изд., письмо от 26 авг. 1835).

62*. *Маленькая пьеса.* Соч.: 1829 (?), для скр. и ф.-п. (см. *Franz Liszts Briefe*, цит. изд. Т. 8. С. 4).

63*. *Allegro moderato E-dur.* Соч.: (?), для скр. и ф.-п. (см. *Göllerich A.*, цит. соч. С. 280).

64*. *Прелюдия.* Соч.: 1880-е годы, для скр. ф.-п.?, по сообщению Н. Гельбиг (см. "Deutsche Revue", 1907, с. 74).

65*. *Колыбель.* Соч.: 1882 (?), для четырех скрипок (см. *Göllerich A.*, цит. соч. С. 279), по первой части симф. поэмы "От колыбели до могилы" (см. 13).

66*. *Гимн любви.* Соч.: 1856, для арфы; переложение десятой пьесы из цикла "Поэтические и религиозные гармонии" (см. 68).

67*. *Ave maris stella.* Соч.: 1877, для арфы; переложение одноименного хорового произведения. См. 521; ср. также 189 и 455.

67a*. *Времена года* (для струнного квартета) (см. *Göllerich A.* Franz Liszt, цит. изд. С. 279).

676*. *Tristia* (для ф.-п., скр. и виолонч.) (см. *Göllerich A.* Franz Liszt, цит. изд. С. 280). Ср. $64–I_6$.

Для хора
(a cappella и с инструментальным сопровождением)

68*. *Tantum ergo.* Соч.: 1822; первое произведение Листа.

69*. *Св. Цецилия. Легенда.* Соч.: не позже 1845, для сопрано, хора и большого оркестра, по стихотворению Дельфины де Жирарден (см. *Franz Liszts Briefe* an den Fürsten Felix Lichnowsky // Bayreuther Blätter. Jg. 30, 1907, с. 36); впоследствии на те же слова эта легенда была написана заново (см. 500).

70*. *Песня.* Соч.: 1846, для хора a cappella на французский текст. Ср. 528.

71*. *Te Deum.* Соч.: 1853 (или 1859). Ср. 555.

72*. *Vexilla regis prodeunt.* Соч.: 1864 или раньше. Ср. 31 и 127.

73*. *Бог Венгрии (A magyarok Istene).* Соч.: 1882, для хора и оркестра; переложение песни для голоса с сопровожд. ф.-п. (см. *Franz Liszts Briefe,* цит. изд. Т. 2. С. 328). См. 210, 460 и 650.

Для голоса с оркестром

74*. *Вартбургские песни из торжественного лирического представления "Der Brautwillkomm auf Wartburg".* Соч.: 1872, для сольных голосов (тенора и баритона), смешанного хора и оркестра. Ср. 667.

Для голоса с фортепиано

75*. *Песни.* Соч.: 1823–1824 (см. Aus Franz Liszts erster Jugend, цит. изд. С. 18).

76*. *Заря пробуждается, а твоя дверь закрыта (L'aube nait et ta porte est close).* Соч.: 1842, на слова В. Гюго (см. *Correspondance...*, цит. изд. Т. 2. С. 211); упоминаемая в начале указанного письма "Chanson" Гюго есть "Oh! quand je dors" ("Когда я сплю"), о которой Лист писал М. д'Агу еще 25 янв. 1842 из Берлина (см. там же, с. 198).

77*. *Колокольчики (Glöckchen).* Соч.: 1857 (?), на слова И. Мюллера (см. предисловие П. Раабе к академическому изданию песен Листа). Ср. 645.

78*. *Песня Шатобриана.* Соч.: не позже 1858, на слова Шатобриана (см. там же). Ср. 528_5.

79*. *Песня.* Соч.: не позже 1858, на слова Херлоссона (см. там же).

80*. *Венки (Kränze).* Соч.: не позже 1858 (см. там же).

81*. *Вальтер фон дер Фогельвейде* (из Вартбургских песен). Соч.: 1873, для тенора, скр. и ф.-п. Ср. 667_4.

Мелодекламация

82*. *Вечный жид.* Соч.: 1881, по стихотворению Даниэля Шубарта (см. *Gottschalg A.*, цит. соч. С. 135).

Б. Произведения задуманные

Для оркестра

Музыка к "Буре" Шекспира (1853). См. *Franz Liszts Briefe,* цит. изд. Т. 4. С. 174—175, 178. Т. 8. С. 125.

Музыка к "Орестее" (1853). См. там же. Т. 4. С. 174–175.

Мировая история в звуках и картинах (1861; цикл оркестровых произведений по картинам Каульбаха; ср. 11). *N. B.* В этом цикле Лист задумывал следующие произведения: а) Вавилонская башня; б) Нимврод; в) Иерусалим; г) Слава Греции. В одной из записных книжек Листа, относящихся к концу 1850, сохранился набросок "Вавилонской башни", свидетельствующий о необычайно смелых гармонических поисках композитора (терцовые наслоения в аккордах и т. д.).

Увертюра к хорам "Четыре стихии" (по Отрану) (1844–1845); ср. 570 и 3.

Продолжение симфонической поэмы "Венгрия" (1865; см. *Raabe P.* Franz Liszt, цит. изд. Т. 2. С. 301).

Венгерские исторические портреты (1885; ср. 71).

Для фортепиано с оркестром

Два произведения Шопена (в том числе "Фантазия" ор. 49) (1871).

Для фортепиано

Симфония C-dur Шуберта (1850; переложение для одного и для двух фортепиано). См. *Franz Liszts Briefe*, цит. изд. Т. 1. С. 85.

"Альфонсо и Эстрелла" Шуберта (1851; клавираусцуг). Ср. 38*.

Бравурный полонез (1860). Ср. 40*.

Квартеты Бетховена (1863; переложение для фортепиано). См. Briefwechsel zwischen Franz Liszt und Hans von Bülow, цит. изд. С. 316–317; *Franz Liszts Briefe*, цит. изд. Т. 2. С. 49, 62.

"Деревенский колдун" Руссо (1883, клавираусцуг). См. *Franz Liszts Briefe*, цит. изд. Т. 8. С. 406, 412.

Фантазия на темы из оперы "Трубадур" Макензи (1886).

Для хора

Пахари, матросы, солдаты (1845; задумано как продолжение хора "Кузнец" на слова Ламенне; ср. 571). См. там же. Т. 1. С. 55, 59.

Оратория "Небо и земля" по Байрону (1849). См. *Briefwechsel zwichen Wagner und Liszt*, цит. изд. Т. 1. С. 41, 46.

Две мессы (1856). См. *Franz Liszts Briefe*, цит. изд. Т. 4. С. 332–333; т. 3. С. 78, 80.

Католическая литургия (1860–1861). См. там же. Т. 3. С. 142.

Римская литургия (1860—1861). См. там же. Т. 5. С. 214.

Манфред по Байрону (1862). Ср. 1*.

Св. Стефан, Король Венгрии (1896). См. там же. Т. 6. С. 221.

Легенда по Лонгфелло (1874; задумана как мелодекламация). См. там же. Т. 7. С. 48, 59.

"Fiedler der hl. Cäcilia" Кёрнера (1874). См. там же. Т. 7. С. 79.

14 и 15 псалмы. – Магнификат. Джины. Miserere.

Оперы

Две итальянские оперы (1846). См. Briefwechsel zwichen Franz Liszt und Carl Alexander, цит. изд. С. 9.

Венгерская опера "Янош" (1856–1858). См. *Franz Liszts Briefe*, цит. изд. Т. 4. С. 420–421, 424, 431, 435, 441; *Briefe hervorragender Zeitgenossen* an Franz Liszt, цит. изд. Т. 2. С. 100–101.

Жанна д'Арк (1858–1859). См. *Franz Liszts Briefe*, цит. изд. Т. 4. С. 414, 415, 421, 436, 488.

Корсар (1842). См. *Correspondance...*, цит. изд. Т. 2. С. 209, 282, 332.

Фауст (1846). См. там же. С. 347.

Ричард Львиное Сердце (1847). См. там же. С. 373.

Римская литургия (1860–1861). См. там же. Т. 5. С. 214.

Спартак (1848). См. там же. С. 398.

Божественная комедия. Сценический вариант. Текст Отрана (1845).

В веймарском архиве Листа (Nachlässe Franz Liszt), входящем ныне в Архив Гёте и Шиллера в Веймаре (Goethe-und Schiller-Archiv. Nationale Forschung-und Gedenkstätten der klassischen deutschen Literatur in Weimar), находятся еще следующие тексты (либретто), на которые Лист предполагал или мог предположить писать оперы: Корнелиус П., Сцена (1-я) из "Манфреда" по Байрону. Свободная обработка в виде оперного текста для Листа; Дингельштедт Ф., "Пролог" и "Вавилонская башня". 1-я часть задуманного – с музыкой Листа – сценического произведения; Эльберс д'Анданс Э. (?), "Два товарища". Оперетта в двух актах; Ридель Г., "Святой Губерт". Романтическая опера в трех актах; Р[иттер] К. (?), "Semele". Опера в одном акте по Шиллеру; Рокетт О., "Камацыганка". Опера в трех актах; Вольф О., Сцены из "Манфреда" Байрона. Обработка для музыкального представления (с посвящением Листу); [неизв. автор,] "Der Saalstrudel". Опера в одном действии; [неизв. автор,] "Невеста". Опера в одном действии; [неизв. автор,] "Camöens". Опера в четырех действиях; [неизв. автор,] "День рождения". Оперетта в одном действии (Goethe-und Schiller-Archiv. Nachlässe Franz Liszt, № 146, 147, 144, 150, 151, 152, 145, 162, 158, 159, 160). Кроме того, среди рукописных материалов Листа, хранящихся в том же архиве, имеется еще ряд драматических произведений, по-видимому вызывавших определенный интерес у Листа: Эккардт Л., "Фридрих Шиллер". Драма в пяти актах; Гёрвиц Г., "Второе лицо". Драма в пяти актах; Шубарт, "Вечный жид". Текст к мелодраме. Копия О. Лефельда с рекомендацией для Листа; Сиглигети, "Давид". Трагедия в пяти актах; Вермонти, "Моцарт". Трагедия в пяти актах; Ваг-

нер Р., "Иисус из Назарета". Набросок текста к задуманной драме; [неизв. автор,] "Die Omodeer". Историческая трагедия в пяти актах (там же, № 148, 149, 153, 154, 155, 163, 161).

B. Произведения и обработки, приписываемые Листу

Для оркестра

Забытый романс. Ср. 122a, 474, 480, 483 и 649.

Для фортепиано

Лендлер D-dur. Ср. 39* и 39a*.
Казацкая песня (Air cosaque).
Керепеши-чардаш (Kerepesi csárdás).
Победный марш. Ср. 51*.
Мазурка П. А. Тиринделли, варьированная Ф. Листом.
Интродукция и Вариации на марш из оп. "Осада Коринфа". Ср. 26*.
Три пьесы в стиле старинного венгерского танца (?). См. 149.
Этюд C-dur.
Прелюдия (Prelude omnitonique).
Ecce panis angelorum.
In memoriam.
Желание (Le Désir). Знаменитый вальс, варьированный Ф. Листом.
Прусский военный марш.
Тирольская мелодия (впервые изд. как "Arranged by François Liszt" в 1856 в сб. "The Athenaeum Musicale" в Манчестере; в 1958 изд. Д. Вернером в Лондоне и в Нью-Йорке у Ширмера).

Для фортепиано в 4 руки

Погребение Мошони (см. 146). Ср. 54*.
Септет Бетховена. Ср. 408.
Марш и каватина из "Лючии ди Ламмермур". Ср. 282.

Для двух фортепиано

Торжественное погребение Тассо (обработка 18_3). Ср. 56*.

Для органа

Симфоническая поэма "Орган" (по Гердеру).
Утешения № 3, 4, 5, 6.

Для разных инструментов

Прелюдия (для скр.). Ср. 64*.
"Похоронный марш" Шопена (для орг., виолонч. и ф.-п.).

Для хора

Ринальдо (по Гёте).
Реквием на смерть императора Максимилиана I. Ср. 508 и 64 –III_6.
Сотворение.
Excelsior из "Колоколов страсбургского собора" (для меццо-сопрано или баритона соло, мужского хора и ф.-п.). Ср. 502.
Benedictus (для смешанного хора и органа).
A patakhoz (по Гараи).

Для голоса с инструментальным сопровождением

Папский гимн (для сопрано, тенора и ф.-п.). Ср. 32, 184, 397, 452 и 524.
Excelsior из "Колоколов страсбургского собора" (для голоса и орг.). Ср. 502.

Добавление II

Редакции музыкальных произведений

Бах

Сочинения для органа.
Хроматическая фантазия и фуга.
Три прелюдии и фуги (в "Anthologie classique" Шлезингера).

Бетховен

Три фортепианных концерта. 1. ор. 37, c-moll. 2. ор. 58, G-dur. 3. ор. 73, Es-dur (1879, для двух ф.-п. в 4 руки с каденциями). И з д.: ок. 1880, Котта. То же для двух ф.-п. и стр. квинтета; два последних концерта – для трех ф.-п. (?).

Полное собрание сочинений Людвига ван Бетховена (1850–60-е годы); Листом отредактированы сонаты, вариации, различные сочинения для фортепиано в две и в четыре руки, сонаты для скрипки и фортепиано, сонаты для фортепиано и других инструментов, трио для фортепиано, скрипки и виолончели, мессы, квартеты, трио для струнных и духовых инструментов, – всего 10 томов). И з д.: 1860-е годы, Холле.

Менуэт, просмотренный Ф. Листом. И з д.: (?), Матьё.

Вебер

Избранные сонаты и сольные пьесы для фортепиано (1868–1870). И з д.: 1872, Котта.

Парафраза на "Приглашение к танцу" (1842–1843). И з д.: 1843 ("Signalen für die musicalische Welt").

Концертштюк. Сохранились (помимо редакции) шесть страниц с вариантами и дополнениями Листа (см. *Raabe P.* Franz Liszt, цит. изд. Т. 2. С. 364).

Виоле

Беседка (Gartenlaube). Сто этюдов для фортепиано. И з д.: Кант.

Гендель

Фуга e-moll (в "Anthologie classique" Шлезингера).
Ария с вариациями (в "Anthologie classique" Шлезингера) (?).

Гуммель

Септет ор. 74 (первая версия для септета; вторая для квинтета – фортепиано, скрипки, альта, виолончели и контрабаса). И з д.: ок. 1850, Шуберт.

Клементи

Прелюдии и экзерсисы (1825, под названием "Préludes et exercices corrigés et marqués au métronome par la jeune Liszt, suivis de douze de ses études").

Скарлатти

Кошачья фуга (в "Anthologie classique" Шлезингера).

Фильд

Восемнадцать ноктюрнов, отредактированных и снабженных предисловием (1859; только 1–10 и 12 ноктюрны редактированы Листом). И з д.: 1859, Шуберт, Жиро.

Шопен

Участие в издании этюдов [и прелюдий] Шопена (у Брейткопфа и Гертеля, 1877).

Избранные сонаты и сольные пьесы для фортепиано (1868–1880; помимо сонат, фантазий и мелких пьес для фортепиано в две руки, Листом отредактированы пьесы для фортепиано в четыре руки). И з д.: 1875–1880, Котта.

Лист принимал также участие в редактировании органного репертуара, издаваемого А. Готшальгом (см. "Repertorium für Orgel, Harmonium oder Pedal-Flügel. Bearbeitet unter Revision und mit Beitragen von F. Liszt"), и сотрудничал, вместе с Г. Маршнером, К. Рейсигером и Л. Шпором, в "Новом универсальном словаре" Э. Бернсдорфа ("Neues Universal-Lexikon der Tonkunst").

Добавление III

Литературные произведения

Очерки и заметки

Сообщение о дуэли Мориса Шлезингера (1834).
О будущей церковной музыке (1834).
О положении художников и об условиях их существования в обществе. De la situation des artistes et de leur condition dans la société (1835). Серия из шести статей. Первая статья опубликована 3 мая 1835, вторая – 10 мая 1835, третья – 17 мая 1835, четвертая – 26 июля 1835, пятая – 30 авг. 1835, шестая – 11 окт. 1835.
Еще несколько слов о приниженном положении музыкантов (1836).
О народных изданиях (1836).
О "Гугенотах" Мейербера (1837).
О сочинениях Тальберга ор. 22, 15 и 19 (1837).
Господину профессору Фетису (1837).
Сочинения Роберта Шумана ор. 5, 11 и 14 (1837).
О трех пьесах в патетическом жанре Алькана ор. 15 (1837).
Рецензия на концерт Шопена (1841).

Путевые письма

Письмо путешественника. К Жорж Санд. Lettre d'un voyageur. A m. George Sand (1835).
Письма бакалавра музыки. Lettres d'un bacheliers es-musique.
1 (2)[4] К Жорж Санд (опубликовано 12 февр. 1837 под названием "Странствующему поэту". "A un poete voyageur"). 2 (3). К Жорж Санд (опубликовано 16 июля 1837). 3 (4). К А. Пикте (опубликовано 11 февр. 1838). 4 (5). К Л. Роншо (опубликовано 25 июля 1838). 5 (6). К Л. Роншо (опубликовано 22 июля 1838). 6 (7). К Морису Шлезингеру (опубликовано 27 мая 1838 под названием "La Scala"). 7 (8). К Г. Гейне (опубликовано 8 авг. 1838). 8 (9). К Ламберу Массару (опубликовано 2 сент. 1838). 9. "Персей" Бенвенуто Челлини (опубликовано 13 янв. 1839). 10 (11). К Ж. д'Ортигу (опубликовано 14 апр. 1839). 11 (12). К Г. Берлиозу (опубликовано 24 окт. 1839). 12 (10). [К Морису Шлезингеру]. О состоянии музыки в Италии (опубликовано 28 марта 1839). 13. Письмо о Венеции (опубликовано 16 июня, 30 июня, 28 июля, 4 авг. и 11 авг. 1839). 14. Флоренция и Генуя (опубликовано 3 нояб. 1839).

Некрологи

Паганини. По поводу его смерти (1840).

---

[4] В скобках дается нумерация писем, принятая в немецком издании "Собрания сочинений" Листа (см. *Liszt F.* Gesammelte Schriften, цит. изд. Т. 2). В качестве первого письма бакалавра музыки в немецком издании фигурирует "Письмо путешественника". Письмо о "Персее" Бенвенуто Челлини в немецком издании опущено. Письмо о Венеции и письмо "Флоренция и Генуя" опущены как в немецком издании, так и во французском издании Шантавуана (см. *Liszt F.* Pages romantiques, цит. изд.). Письмо к д'Ортигу в немецком издании озаглавлено: "О святой Цецилии Рафаэля".

Монографии

Шопен (1849–1851). Первая версия опубликована в 1851, затем в расширенном виде в 1852. Вторая версия издана в 1879.

"Драматические листки"

Тангейзер и состязание певцов в Вартбурге (1849).
Лоэнгрин[5] (1850).
Летучий голландец (1854).
Об "Орфее" Глюка (1854).
О "Фиделио" Бетховена (1854).
Об "Эврианте" Вебера (1854).
Об "Эгмонте" Бетховена (1854).
О "Сне в летнюю ночь" Мендельсона (1854).
О "Роберте-Дьяволе" Мейербера (1854).
Об "Альфонсо и Эстрелле" Шуберта (1854).
О "Немой из Портичи" Обера (1854).
О "Монтекки и Капулети" Беллини (1854).
О "Белой даме" Буальдье (1854).
О "Фаворитке" Доницетти (1854).
Золото Рейна (1855).
Keine Zwischenaktsmusik! (1855).
О Полине Виардо-Гарсия (1859).
Моцарт. К столетию со дня рождения (1856).

Статьи "Из анналов прогресса"

Берлиоз и его симфония "Гарольд" (1855).
Роберт Шуман (1855).
Клара Шуман (1855).
Роберт Франц (1855).
"Винвела" Соболевского (1855).
Джон Фильд и его ноктюрны (1859).

Статьи из серии "Streifzüge"

По поводу учреждения общества Гёте в Веймаре (1850).
Письмо о дирижировании (1853).
Маркс и его книга: Музыка XIX столетия (1855).
Спящая красавица. Стихотворение Генаста и музыка Раффа (1856).
Сентябрьские торжества в Веймаре по случаю празднования столетия со дня рождения Карла Августа (1857).
Критика критики. Улыбышев и Серов (1857).

Исследования

Цыгане и их музыка в Венгрии (1859—1860). Первая версия опубликована на французском языке в 1860, на немецком языке — в 1861; вторая версия издана на французском языке в 1881, на немецком языке — в 1883.

Предисловия к музыкальным произведениям

"Симфонические поэмы" (обращение к дирижерам).
"Что слышно на горе" (см.1).
"Тассо" (см. 2).

---

[5] На французском языке эти две статьи были изданы вместе под заглавием «„Лоэнгрин“ и „Тангейзер“ Вагнера» («„Lohengrin“ et „Tannhäuser“ de Wagner»).

"*Прелюды*" (см. 3).
"*Орфей*" (см. 4).
"*Прометей*" (см. 5).
"*Héroïde funèbre*" ["*Плач о героях*"] (см. 8).
"*Битва гуннов*" (см. 11).
"*Торжественное погребение Tasco*" (см. 18).
"*Данте-симфония*" (см.15).
"*Альбом путешественника*" (см. 61).
"*Поэтические и религиозные гармонии*" (см. 67 и 68).
"*Легенды*" (см. 69).
"*Cantico del Sol di San Francesco*" (см. 499).
"*Septem Sacramenta*" (см. 552).
"*Rosario*" (см. 549).
"*Crux*" (см. 523).
"*Via Crucis*" (см. 556).
"*К художникам*" (см. 563).
"*Бюлов-марш*" (см. 103).
"*У могилы Рихарда Вагнера*" (см. 140).
«*Реминисценция „Норма"*» (см. 220).
"*Гекзамерон*" (см. 438).
"*Симфонии Бетховена*" (см. 237).
Издание фортепианных концертов Бетховена для двух фортепиано.
Редакция фортепианных произведений Вебера.
Редакция фортепианных произведений Шуберта.

Обзор концертного репертуара (с образцами программ)

Приводимые ниже образцы концертных программ Листа являются программами четырех открытых концертов, данных Листом во время его первого пребывания в Петербурге (с 8/20 апреля по 16/28 мая 1842 г.)[6], одного концерта, данного в Петербурге в 1843 г., а также двух концертов в Киеве (1847 г.). Подлинники первых четырех программ (на французском языке) находятся в архиве Веневитиновых (хранится в отделе рукописей Российской Государственной библиотеки) и впервые были опубликованы (на русском языке) в 1937 г. в журнале "Советская музыка" (см. *Трофимова Т.* Лист в России, цит. изд.); автограф (на французском языке) программы концерта в 1843 г. был репродуцирован в сб.: Автографы музыкальных деятелей, цит. изд., с. 5; программы киевских концертов публикуются в русских изданиях впервые.

Нельзя сказать, чтобы Лист строил все программы своих концертов обязательно по данным образцам, как нельзя сказать и того, что они представляли наиболее совершенные из его программ. Но в них, несомненно, содержатся некоторые типические особенности, которых Лист, как правило, старался придерживаться при составлении своих концертных программ. Из анализа этих особенностей можно заключить:

а) что концерты Листа обычно не носили монографического характера, т. е. не были целиком посвящены одному автору;

б) что своими концертами Лист прежде всего преследовал цели просветительские, ибо пропагандировал в них не только фортепианную, но и симфоническую, оперную, камерную и вокальную музыку;

в) что в своих концертах Лист играл как произведения высокой художественной ценности, так и произведения поверхностно-виртуозного склада (дань вкусам публики), причем порой объединял эти два типа произведений в пределах одного концерта (напр., прелюдия и фуга Баха рядом с цыганской песнью "Ты не поверишь" или "Лесной царь" Шуберта рядом с "Большим хроматическим галопом");

г) что концерты Листа не были продолжительными по времени, но зато часто включали в себя сверх программы одну-две импровизации на заданные темы;

д) что в своих концертах Лист часто играл помимо сольных произведений также и ансамбли.

Из анализа этих же особенностей можно сделать и ряд выводов о характере листовского концертного репертуара, который, включая в себя не только произведения, специально напи-

[6] Всего Лист дал в Петербурге за указанный период пять сольных концертов.

санные для фортепиано, но и фантазии на народные и оперные темы, а также всевозможные обработки и транскрипции симфонических, оперных и вокальных произведений, имел определенную стилевую и жанровую направленность.

При ознакомлении с чрезвычайно обширным концертным репертуаром Листа (имеем в виду в основном те произведения, которые Лист играл в пору высшего расцвета своей исполнительской деятельности с 1838 г. по 1847 г.) бросаются в глаза следующие моменты:

1) в репертуаре Листа, если исключить "Кошачью фугу" Скарлатти, отсутствуют произведения клавесинистов (нет, напр., ни одного произведения Рамо, Люлли и Куперена);

2) в репертуаре Листа нет ни одного произведения Гайдна и, если исключить увертюру к "Волшебной флейте" Моцарта и фантазии на темы из опер "Дон-Жуан" и "Свадьба Фигаро", ни одного произведения Моцарта;

3) в репертуар Листа входит много произведений романтического стиля и произведений, приближающихся к этому стилю, в частности целый ряд произведений Бетховена (причем, что чрезвычайно характерно, среднего и позднего периода, — сонаты ор. 26, 27, 31, 57, 90, 101, 106, 110, 111; концерты *c-moll* и *Es-dur*), Шуберта (несколько сонат, Фантазия *C-dur*), Вебера (все четыре сонаты, концертштюк, "Приглашение к танцу", "Momento capriccioso"), Мендельсона ("Серьезные вариации", Скерцо), Шумана ("Карнавал", соната *fis-moll*, Фантазия), Шопена (концерты, вальсы, полонезы, мазурки, баллады, ноктюрны, экспромты, скерцо, прелюдии);

4) в репертуаре Листа содержится ряд лирико-поэмных произведений самого Листа ("Поэтические и религиозные гармонии", "Три сонета Петрарки", элегии, "Утешения", "Любовные грезы" и др.);

5) в репертуар Листа входит много произведений полифонического стиля, в частности почти все прелюдии и фуги Баха из "Хорошо темперированного клавира", шесть органных прелюдий и фуг Баха, его же Хроматическая фантазия (без фуги) и фуга *a-moll*, сюиты Генделя, фуги Мендельсона, Гольдберг-вариации Баха и др.;

6) в репертуаре Листа содержится большое число переложений симфонических произведений (Clavier-Partitur), в частности симфоний Бетховена (3, 5, 6, 7-я) и Берлиоза ("Фантастическая симфония"), увертюр Россини ("Вильгельм Телль"), Моцарта ("Волшебная флейта"), Бетховена ("Эгмонт"), Вебера ("Оберон", "Волшебный стрелок", "Юбилейная увертюра"), Берлиоза ("Римский карнавал");

7) в репертуар Листа входит чрезвычайно много фантазий самого Листа ("Дон-Жуан", "Роберт-Дьявол", "Гугеноты", "Жидовка", "Норма", "Сомнамбула", "Пуритане", "Лючия", "Лукреция Борджиа", "Свадьба Фигаро", "Фантазия на швейцарские темы", "Фантазия на испанские темы" и др.);

8) в репертуаре Листа имеется много обработок вокальных произведений (50 песен Шуберта, 6 песен Мендельсона, 3 песни Дессауэра, "Аделаида" и песни Геллерта Бетховена, 2 романса Мих. Виельгорского, 2 песни Вебера, "Музыкальные вечера" Россини, "Итальянские вечера" Меркаданте, "Летние ночи в Посилиппи" Доницетти и ряд песен Шумана, Мейербера и самого Листа);

9) в репертуар Листа входит большое число обработок народных песен и танцев, в частности венгерских (венгерские рапсодии, венгерские национальные мелодии), русских, итальянских, испанских, швейцарских;

10) в репертуаре Листа содержится немало произведений маршевого и танцевального жанра (напр., "Ракоци-марш", "Турецкий марш" Бетховена, "Венгерский марш" Шуберта, "Марш пилигримов" из "Гарольда" Берлиоза, "Марш Черномора" Глинки, "Героический марш" Фольвейлера, "Героический марш" самого Листа, 3 марша Шуберта, марш для султана Абдула Меджид-хана Доницетти, тарантелла из оп. "Немая из Портичи" Обера, "Русский галоп" Булгакова, "Цыганская полька" Конради, "Большой бравурный вальс", "Меланхолический вальс" и "Большой хроматический галоп" самого Листа и др.);

11) репертуар Листа включает в себя много произведений виртуозного склада (помимо ряда указанных выше фантазий и обработок сюда относятся этюды Шопена, Паганини, Мошелеса, Кесслера, Гиллера, Дёлера, Николаи и самого Листа, токката Кесслера, вариации Черни, Пиксиса, Мошелеса, Шопена, "Гекзамерон" и др.)[7].

---

[7] Лист любил также включать в свои концерты и камерные произведения. Так, он неоднократно играл септет *d-moll* Гуммеля, квинтет *Es-dur* Бетховена, квинтет *c-moll* Шпора, трио Бетховена, Шуберта, Мендельсона, Гуммеля, Майзедера, Пиксиса, сонаты Бетховена (для ф.-п. и скр. и для ф.-п. и виолонч.). С оркестром Лист выступал сравнительно немного. Из фортепианных концертов он играл концерты Бетховена (*c-moll* и *Es-dur*), Гуммеля (*a-moll* и *h-moll*), Мошелеса (2, 3, 4-й), Мендельсона (*g-moll* и *d-moll*), Шопена (*e-moll* и *f-moll*), Гензельта (*f-moll*),

Таким образом, в репертуаре Листа как в фокусе отображаются многие из тех свойств листовского пианизма, речь о которых шла во второй части книги[8].

1-й концерт
В зале Дворянского собрания
Среда, 8 [20] апреля
в 2 ч. дня
г-н Лист исполнит следующие пьесы:

1. Увертюра из "Вильгельма Телля".
2. Анданте из финала "Лючии ди Ламмермур".
3. Фантазия из "Дон-Жуана".
4. Серенада Шуберта.
5. "Аделаида" Бетховена.
6. "Лесной царь" Шуберта.
7. Хроматический галоп.

2-й концерт
В зале Дворянского собрания
Суббота, 11 [23] апреля
в 2 ч. дня
г-н Лист исполнит следующие пьесы:

1. Гекзамерон. Бравурные вариации на тему из "Пуритан" соч. Тальберга, Шопена, Пиксиса, Герца и др.
2. Венгерский марш.
3. Тарантелла Россини.
4. Мазурка Шопена.
5. Полонез из "Пуритан".
6. "Ave Maria", песня Шуберта.
7. Фантазия на мотивы из "Роберта-Дьявола" (адский вальс и марш)[9].

Вебера (концертштюк) и один из своих концертов (*Es-dur*). Также играл Лист концерт Баха (для 3-х ф.-п.) и фантазию (с хором) Бетховена.

[8] В Веймарском архиве Листа (Nachlässe Franz Liszt), ныне входящем в состав архива Гёте и Шиллера в Веймаре, хранится список концертного репертуара, собственноручно составленный самим Листом. Этот автограф списка, озаглавленный "Programme des morceaux exécuté par F. Liszt à ses Concerti" ["Программа (репертуар) произведений, исполненных Ф. Листом в своих концертах"], состоит из следующих разделов, намеченных Листом: "Ouverturen" ["Увертюры"], "Concertos" ["Концерты"], "Sonates" ["Сонаты"], "Études" ["Этюды"], "Réminiscences (Fantasien)" ["Воспоминания (Фантазии)"], "Grosse Fantasien" ["Большие фантазии"], "Marsches" ["Марши"], "Fugues" ["Фуги"], "Variationen" ["Вариации"], "Morceaux diverses" ["Различные пьесы"]. Копия этого автографа, сделанная по просьбе Листа К. Витгенштейн, озаглавлена "Programme général des morceaux exécutés par F. Liszt a ses concerts de 1838 a 1848" ["Генеральная программа произведений, исполненных Ф. Листом в своих концертах с 1838 по 1848"], что отражает более точно действительное положение вещей. В копии, с согласия Листа, были введены еще следующие разделы, свидетельствующие о том, какое значение придавал Лист исполнению сочинений Бетховена: "Symphonies de Beethoven" ["Симфонии Бетховена"], "Sonates solo de Beethoven" ["Сонаты соло Бетховена"]. Раздел "Variationen" ["Вариации"] расчленен в копии на два раздела — "Variations original" ["Оригинальные вариации"] и "Variations brilliantes" ["Блестящие вариации"], далее введен специальный раздел "Morceaux d'ensemble" ["Ансамблевые пьесы"], и, кроме того, в конце добавлены рукой Листа два раздела: "Lieder" ["Песни"] и "Mélodies nationales" ["Национальные мелодии"]. Сделанный нами выше разбор концертного репертуара Листа – его характера, объема и стилевой направленности – основан на фактических данных, содержащихся в этих списках.

[9] Во втором концерте Лист, по свидетельству Стасова, сыграл всю вторую половину Пасторальной симфонии Бетховена; в третьем концерте (22 апреля ст. ст.) им были исполнены бетховенская соната *cis-moll* ор. 27, № 2 ("Quasi una fantasia") и концертштюк Вебера (см. *Стасов В. В.* Собр. соч., цит. изд. Т. 3. С. 1677 и т. д.). Лист также импровизировал на заданные темы.

В промежутках между концертами Лист выступал с оркестром и в частных домах; с оркестром он сыграл в Петербурге концерт *Es-dur* Бетховена, концертштюк Вебера и концерт *h-moll* Гуммеля.

4-й концерт

В зале г-жи Энгельгардт, у Казанского моста
Вторник, 28 [10 мая] апреля
Утро

г-н Лист исполнит следующие пьесы:

1. Септет Гуммеля (с уч. гг. Маурера, Шуберта, Гийу, Брода, Кайзера и Мемеля).
2. Колыбельная Гензельта.
3. "Бывало" } гр. Виельгорского в переложении
4. "Любила я" } Гензельта
5. Реминисценция "Норма".
6. Бравурный вальс.

5-й концерт

В зале г-жи Энгельгардт, у Казанского моста
Вторник, 5 [17] мая
Утро

г-н Лист исполнит следующие пьесы:

1. Реминисценция "Жидовка".
2. Ноктюрн Фильда.
3. Этюды Мошелеса и Шопена.
4. Цыганская песня "Ты не поверишь".
5. Прелюдия и фута Баха.
6. Фантазия на мотивы из "Сомнамбулы"[10].

[Концерт в Петербурге (1843)]

1. [Большая] фантазия на каватину Пачини (I tuoi frequenti palpiti).
2. Соната quasi una fantasia (*cis-moll*) Бетховена.
3. Полонез Шопена.
4. Серенада и оргия (Большая фантазия на мотивы из "Музыкальных вечеров" Россини).
5. Похоронный марш и каватина из "Лючии ди Ламмермур" (Доницетти).
6. Воспоминания о "Дон-Жуане" Моцарта.

[Концерт в Киеве (1847)]

С дозволения начальства Января 23-го дня 1847 года,
то есть в Четверг, в контрактовой зале
будет музыкальный вечер
г. Франца Листа

Программа:

1. Анданте из "Лючии [ди] Лам[м]ермур".
2. Фантазия из Мотива [на темы из оп.] "Норма".
3. Анданте с Вариациями Бетховена.
4. Тарантел[ла] Россини.
5. Мазурка Шопена.
6. Полонез [из оп.] "Пуритане".
7. Галоп Хроматик.

---

[10] По свидетельству Стасова, Лист импровизировал в этом концерте на темы из оперы "Иван Сусанин" Глинки, чем "привел всю публику в неописанный восторг". Ю. Арнольд относит эту импровизацию к одному из концертов Листа в 1843 г.

[Концерт в Киеве (1847)]
С дозволения начальства
2 февраля 1847 года
в зале Университета Св. Владимира
музыкальный вечер
Ф. Листа
Программа:

1. Гекзамерон. Бравурные вариации на тему из "Пуритан".
2. Концерт Вебера.
3. Форель Шуберта.
4. Этюд Шопена.
5. Приглашение к вальсу Вебера.
6. Импровизация на темы, данные публикой.

Обзор музыкально-рукописного наследия

Музыкально-рукописное наследие Листа огромно и многогранно. Оно включает в себя как собственноручные автографы Листа (оригиналы), так и списки (копии), сделанные его помощниками или друзьями. Кроме того, к нему следует отнести многочисленные печатные оттиски с корректурной правкой Листа, по большей части весьма тщательной и отражающей последний этап его работы над произведением.

Среди автографов Листа мы можем обнаружить и черновые рукописи – с немалым количеством помарок, поправок и переделок, зачеркнутых страниц и строк, перечеркнутых тактов и т. п., и чистовые (или беловые), написанные достаточно разборчиво, почти без помарок и сравнительно легко поддающиеся чтению. Часто среди них встречаются также планы и наброски, имеющие, как правило, характер предварительных наметок или же представляющие собой отрывочные куски текста.

Черновые автографы Листа весьма своеобразны. Написаны они по-разному, порой крайне неразборчиво и, в сущности, отражают самый процесс творчества. Нередко они раскрывают нам всю предварительную работу Листа над произведением – от первых набросков мыслей до окончательного формирования замысла, т. е. показывают постепенное становление текста, колебания композитора в выборе тех или иных вариантов, в расположении частей и т. д. В них, естественно, много недомолвок, сокращений, перечеркнутых тактов, строк и даже страниц, много замен, вставок, вклеек, перестановок, изменений, дополнений. Иногда это записи на небольших попавшихся под руку листках плотной бумаги, иногда в записной книжке или в нотной тетради. Разумеется, среди них встречаются и достаточно развернутые автографы. Но лишь в редчайших случаях они дают нам связный последовательно развертывающийся текст. Чаще всего это запись, предназначенная для самого автора и до конца понятная лишь ему одному: она служит автору как бы отправной точкой, трамплином для дальнейшей работы над текстом и порой даже сопровождается словесными памятными ремарками, замечаниями, относящимися к форме, гармонии, ритму, будущей оркестровке и т. п.

Беловые автографы Листа имеют совсем иной характер. Они дают нам связное законченное изложение текста и немногим отличаются от опубликованного печатного текста. Однако их в рукописном наследии Листа сравнительно немного, и они являются скорее исключением, чем правилом. Зато у Листа нередко, как мы увидим далее, встречаются автографы, занимающие промежуточное положение между черновиком и беловиком.

Чаще всего беловиком у Листа служили списки (копии), сделанные руками других лиц. Лист, как мы знаем, имел много преданных помощников. Одно время это был Конради, затем Рафф; в поздние годы Листу в подготовке рукописей к печати помогали Готшальг, Мошони, а также его ученики – Гёллерих, Страдаль, Ставенхаген, Бурмейстер и другие. Помощники Листа, делая списки (копии), несомненно, учитывали авторские пожелания и в ряде деталей совершенствовали черновую автографическую запись. Причем подавляющее большинство копий подвергалось со стороны Листа тщательному просмотру и не менее тщательной правке и таким образом становилось "авторизованным", приобретало черты автографа.

В силу сложившегося положения вещей рукописные копии у Листа подчас имели не меньшее значение, чем его собственноручные автографы, и даже кое в чем превосходили их. Именно с копий, как правило, делалась гравировка произведений для первого издания, и именно они служили Листу ориентиром при авторской корректурной правке печатного оттиска.

Добавим еще, что у Листа чаще, чем у какого-либо другого композитора, в одной и той же рукописи причудливо сочетались, переплетались и черты копии и черты автографа. Бывало и так, что одна часть рукописи писалась помощниками, а другая – самим Листом. Сошлемся хотя бы на одну из рукописей концерта *Es-dur*, хранящуюся в веймарском архиве Листа, или на рукопись Второго года странствий, где причудливо перемежаются страницы автографа со страницами копии, причем написанными разными лицами. Особенно наглядно это видно при разборе рукописи Второго года странствий. Сперва эта рукопись, предваряемая, кстати, специальным титульным листом, на котором рукой Листа перечислены все пьесы Второго года странствий, представляет собой копию пьесы "Sposalizio", наполовину зачеркнутую; затем она превращается в автограф, излагающий заново всю начальную часть пьесы с отсылкой (Vide) к соответствующему месту копии. Далее следует печатный оттиск пьесы "Il Pensieroso", с зачеркнутым подзаголовком "La Notte" и с собственноручной правкой Листа, включающей в себя не только перечеркнутые такты, выноски на поля, вставки и перестановки, но и вновь написанные пять вступительных тактов (помета Листа — "5 Anfangs Takte"), впоследствии, однако, им же самим опущенные. Еще далее идет копия "Канцонетты Сальватора Розы" – опять-таки с правкой самого Листа. Затем мы видим автограф "Сонета Петрарки № 47" (в окончательной редакции), а также автографы Сонетов Петрарки № 104 и 123. За ними следует копия фантазии-сонаты "После чтения Данте" с собственноручной надписью Листа на титульном листе: "Après une lecture du Dante. Fantasia quasi Sonata". В этой копии рукой Листа проставлено большинство исполнительских ремарок, включая и обозначения педалей. Примерно с середины, начиная с *Andante*, копия частично становится автографом и приобретает совсем иные черты. Если добавить к этому, что ко всем вышеуказанным копиям-автографам примыкают несколько копий-автографов, в частности два автографа "Sposalizio", содержащие более ранние варианты пьесы и изобилующие интереснейшими деталями, автограф "Il Pensieroso" с выписанным четверостишием Микеланджело, одна копия "Канцонетты Сальватора Розы" с собственноручной правкой Листа, и наконец, одна рукопись фантазии-сонаты "После чтения Данте" (автограф и копия вперемежку), то получится поистине удивительная картина смешения и переплетения различных автографических и неавтографических элементов. Подобное смешение и переплетение различных по своему происхождению элементов для рукописей Листа необычайно характерно и больше повышает авторитетность копий в его музыкально-рукописном наследии.

Конечно, каждая копия все же остается копией и многое зависит от того, чьими руками она изготовлена. Даже у очень внимательного и квалифицированного переписчика не исключена возможность невольных описок и пропусков, естественно снижающих достоверность текста. Это диктует необходимость повышенно критического отношения к рукописи; механического прочтения текста явно недостаточно, ибо оно может привести к досадным заблуждениям.

Поскольку у Листа окончательный текст произведения, как правило, возникал не сразу, а лишь в процессе длительного, упорного и кропотливого труда (см. главу 4), то одно и то же произведение у него подчас имело несколько автографов или авторизованных копий, относившихся к разным стадиям творческого процесса. Нередко отдельные рукописи представляют собой различные редакции произведений и могут служить предметом специального анализа, сравнительного изучения, сопоставления, что особенно важно при воссоздании истории текста произведения. Подобное аналитическое сопоставление рукописных источников позволяет уяснить и уточнить до конца различные этапы создания текста произведения, раскрывает место и роль каждого источника среди других рукописных документов, относящихся к данному произведению. Достаточно указать, например, на хранящиеся в веймарском архиве Листа рукописи симфонических поэм "Что слышно на горе", "Тассо", "Прелюды", "Прометей", "Праздничные звуки", или на рукописи концертов *Es-dur* и *A-dur*, или, наконец, на рукописи фантазии-сонаты "После чтения Данте" и "Утешений", чтобы понять данное обстоятельство.

Особенный интерес представляют собой в этом отношении несколько сохранившихся рукописей концерта *Es-dur*. Первая из этих рукописей являет нам своеобразную смесь партитурного автографа и партитурной копии концерта; на ее титульном листе рукой Листа сделана характерная надпись: "1-re Concerto symphonique" ["Первый симфонический концерт"]. Это, несомненно, одна из самых ранних редакций концерта, но возникшая все же позже рукописной редакции концерта, хранящейся ныне в Государственной публичной библиотеке им. М. Е. Салтыкова-Щедрина в Санкт-Петербурге (см. главу 4). В ней сразу – уже с первой каденции – заметно сказывается примитивный стиль изложения. Речитативы после каденции также изложены далеко не лучшим образом (сплошь октавами) и, естественно, более грубы и прямолинейны по своим мелодическим контурам. Характерно, кстати, что эти такты здесь же в рукописи были зачеркнуты самим Листом и заменены более тонким и выразительным изложением речитативного материала. Фортепианное соло (*c-moll*) оформлено здесь несколько иначе, чем в

окончательной версии: сопровождение изложено шестнадцатыми (а не восьмыми) и совсем в ином плане. Имеется в рукописи и характерная помета Листа: "Orchester bleibt", свидетельствующая об определенных намерениях Листа сохранить намеченную запись. Несколько иначе, чем в окончательной версии, изложено и заключение 1-й части концерта: оно лишь весьма приблизительно напоминает нам чудесно звучащий окончательный вариант заключения. Начало 2-й части первоначально было изложено – причем не рукой Листа – в басу у ф.-п., виолончелей и контрабасов (*con sordini*). Затем Лист вписал собственноручно – на той же странице рукописи — чисто оркестровое начало (*con sordini espressivo*). Далее следует его же рукой написанное соло ф.-п., сопровождаемое специальной памяткой "...Orchester zählt", а также диалог ф.-п. (речитативы) и оркестра, завершающийся пасторальным эпизодом (*C-dur*). Начало 3-й части (скерцо), уже имеющее партию треугольника (Triangel), полностью написано рукой Листа и весьма близко по характеру изложения к окончательному варианту. Но в партии ф.-п. по мере развития музыкального материала встречаются все большие и большие отклонения от этого варианта. Окончание 3-й части написано не рукой Листа (т. е. представляет собой копию), однако переход к 4-й части снова вписан рукой Листа. Начало 4-й части является копией, причем оно изложено не для одного оркестра (как в окончательном варианте), а для оркестра и ф.-п. Затем после зачеркнутой страницы снова следуют строки, собственноручно написанные Листом и намечающие с завидной изобретательностью окончательную версию партии ф.-п. и весь ее диалог с оркестром. Далее бросается в глаза, что триольное изложение (восьмыми) в партии правой руки у ф.-п. сочетается с квартольным сопровождением (шестнадцатыми) в партии левой руки. Вся вторая половина 4-й части написана собственноручно самим Листом, причем изложение музыкального материала отчасти схоже с окончательной версией, а отчасти отлично от нее. В конце 4-й части в рукописи намечены и октавные пассажи, торжественно завершающие концерт. Вторая из сохранившихся рукописей концерта *Es-dur* также содержит в себе еще много наивного, примитивного, громоздкого и лишний раз свидетельствует о том, что Лист не мог достигать сразу хороших результатов – ни в сфере мелодии, ни в сфере гармонии, ни даже в сфере фортепианной фактуры, что изложение музыкального материала давалось ему ценой упорного труда. Здесь по-прежнему еще господствуют октавно-аккордовые построения. Усиленно разрабатываются первая тема и сопутствующие ей элементы. В рукописи имеется эпизод *Largo (cis-moll)*, впоследствии решительно забракованный Листом. Этот эпизод начинается с *tremolando* у ф.-п. (на педали) и литавр. Проходящая в партии ф.-п. тема снабжена характерной пометой "*tremendo – vibrante*". Непосредственно за темой следует большая *Cadenza* у ф.-п., основанная на пасторальном мотиве: от тончайшего *dolce, a capriccio* и *leggierissimo* она доходит до *molto passionato* и *pesante*. После нее следует *Larghetto* опять-таки в *cis-moll*, причем начинается оно у ф.-п. в сопровождении виолончелей и контрабасов. Ко второй рукописи концерта примыкает еще одна, менее значительная по объему рукопись, которая излагает только материал 2-й части концерта, причем не для одного, а для двух ф.-п. с оркестром. В начале в партии второго ф.-п. появляется весьма примитивное сопровождение – триоли в среднем и нижнем регистрах, – на фоне которого уже на последних трех восьмых первого такта (размер 12/8, темп *Adagio*) вступает тема (в партии первого ф.-п.), ведущаяся унисоном в октаву (*dolce espressivo*). Оркестр при этом не играет; лишь в т. 8 вступают виолончели и контрабасы, к которым через три такта присоединяются скрипки. Затем в рукописи следует эпизод речитативного характера, который проходит преимущественно в партии первого ф.-п. Эпизод этот начинается *p religioso*, продолжается – в виде ответа на первую фразу – *F molto pronunziato con dolore* и далее развертывается в характере *mF recitando rubato*. Продолжением этой рукописи служит еще одна небольшая рукопись с тщательно пронумерованными тактами, озаглавленная "*Finale-vivace*". В основу ее положен материал 3-й части концерта. Бросается в глаза фактурная изобретательность Листа, смело использовавшего новые средства выразительности. Здесь же встречается рукописная копия эпизода *Andantino Es-dur* 3/8, того самого эпизода, который наличествует в санктпетербургском автографе (см. главу 4). Большой интерес представляет собой полная рукопись концерта, содержащая многочисленные пометы и исправления Листа. Это авторизованная копия, которая, несомненно, отражает существенный сдвиг на пути создания окончательного текста концерта. Здесь уже почти точно изложена первая каденция – с пометами (рукой Листа) *Grandioso, poco rit., sempre FF marcatissimo* и т. п. Правда, эпизод *c-moll* все еще сохраняет прежнюю форму изложения (шестнадцатые и более плотная фактура – как в первой рукописи), но зато Листом внесены существенные изменения в заключение 1-й части концерта и, главное, в окончательном виде изложено *Quasi adagio* (2-я часть концерта), причем рукой Листа здесь добавлены важные ремарки: *con sordini, solo espressivo, poco a poco più appassionato, più crescendo ed appassionato*. Намечено здесь Листом – после окончания первой темы – и *Listesso tempo* с его выразительными речитативами у ф.-п. и контрастирующими с ними оркестровыми фразами

pesante. Имеется в рукописи и маленькая каденция с собственноручной пометой Листа "*FF pesante rit.*". Эпизод *quieto* Листом еще не найден, видны лишь его поиски, весьма, впрочем, далекие от окончательного результата. Переход к 3-й части концерта (скерцо) также изложен иначе, чем в окончательном варианте, и несомненно звучит хуже. Тем не менее Лист, по-видимому, предназначал его для публикации, так как помимо исполнительских ремарок проставил здесь еще аппликатуру в хроматических пассажах, впоследствии так и не вошедших в текст концерта. Кроме того, им собственноручно были добавлены здесь в партии ф.-п. восемь тактов, которые со временем были также решительно забракованы. Изложение материала скерцо, уже имеющего в рукописи окончательное обозначение темпа *Allegretto vivace*, весьма близко к окончательному варианту текста. Однако встречаются здесь и некоторые различия, особенно заметные в переходе к *Allegro animato,* кстати, проставленному рукой Листа. Впрочем, переход к *Allegro animato* был также изложен Листом по-иному на добавочном в конце рукописи листе, и это иное изложение хотя и не полностью, но уже ясно намечало окончательный текст. В последней части концерта, имеющей обозначение *Tempo I di Marcia animato,* еще сохранено изложение, совмещающее триольный ритм в партии правой руки с квартольным ритмом в партии левой руки, но уже заметна тенденция к изменению этой неудобной в пианистическом отношении полиритмии. Характерно, что в последующих пассажах шестнадцатых здесь уже проставлена аппликатура, а в эпизоде *Più mosso* намечено выделение — путем добавочных штилей вверх – нот *as – g – es – g – f – es — c* и т. д. (хотя пассажи шестнадцатых изложены еще далеко не совершенно); все это, как и добавление ряда помет, включая завершающее *Presto,* свидетельствует о значительном шаге вперед, сделанном Листом в процессе работы над концертом. И наконец, в веймарском архиве Листа имеется еще одна рукопись концерта *Es-dur,* текст которой весьма близок к окончательному варианту. Эта рукопись представляет собой партитурный автограф, на титульном листе которого рукой Листа написано: "An Henry Litolff. 1. Concert für Pianoforte und Orchester von F. Liszt. Partitur. Wien bei Haslinger" ["Анри Литольфу. Первый концерт для фортепиано с оркестром Ф. Листа. Партитура. Вена у Гаслингера"]. Эта надпись, как и самый характер изложения музыкального материала, говорит о том, что рукопись, несомненно, предназначалась Листом для гравировки. О том же красноречиво свидетельствует одна из многочисленных помет Листа, непосредственно обращенная к гравировщику: "Die ganze Cadence der Pianoforte in kleinen Noten gestochen werden" ["Всю каденцию партии фортепиано гравировать мелкими нотами"].

Нечто аналогичное мы можем обнаружить и при сопоставлении хранящихся в веймарском архиве Листа нескольких рукописей концерта *A-dur.* Первая из них представляет собой копию (с автографическими поправками Листа) одной из ранних редакций концерта; вторая – являющаяся по большей части автографом – также относится к сравнительно ранней стадии работы Листа над концертом: многочисленные поправки, зачеркнутые такты, вставки и вклейки – тому наглядный пример. О том же самом свидетельствует и титульная надпись, сделанная Листом на второй рукописи: "2-de Concerto Symphonique pour Piano et Orchester. Partition. Weymar... 1849" ["Второй симфонический концерт для фортепиано с оркестром. Партитура. Веймар... 1849"]. Нет сомнения, что перед нами черновой автограф концерта; партия фортепиано в нем отсутствует, зато много интересного содержится в изложении оркестровых партий (наглядный пример самостоятельной инструментовки Листа). К двум указанным выше рукописям концерта примыкает несколько неполных черновых рукописей, в том числе один эскизно-черновой автограф, в котором имеется достаточно развернутая партия фортепиано, но почти полностью отсутствует оркестровое изложение. Этот эскизно-черновой автограф набросан Листом на двух или трех нотоносцах и, в сущности, представляет собой автограф партии фортепиано с незначительными элементами оркестровки. И наконец, имеется полная рукопись (копия) концерта, на титульном листе которой значится (рукой Листа): "2-de Concerto *(Lento assai sostenuto)* Hans von Bronsart gewidmet von F. Liszt. Weymar. 57" ["Второй концерт *(Lento assai sostenuto)*, посвященный Гансу фон Бронзарту, Ф. Лист, Веймар, 57"]. И в этой рукописи, отражающей одну из последних стадий работы Листа над концертом, имеется много перечеркнутых мест, тактов, вставок, вклеек, поправок, внесенных самим Листом. Но текст здесь, разумеется, уже значительно ближе к окончательному варианту концерта и свидетельствует о поистине огромной работе, проделанной Листом на протяжении ряда лет.

Поучительно также и сравнение различных рукописей фантазии-сонаты "После чтения Данте" и "Утешений". Так, одна из ранних рукописей сонаты, кстати, представляющая собой причудливое смешение элементов автографа и копии, первоначально была озаглавлена: "Paralipomenes (Prolegomenes) à la Divina Commedia. Fantaisie symphonique pour Piano par F. Liszt" [«Пролегомены к „Божественной комедии". Симфоническая фантазия для фортепиано Ф. Листа»]. Впоследствии к этому заглавию, написанному не рукой Листа, было добавлено уже

собственноручно самим Листом: "Après une Lecture du Dante. Fantasia quasi Sonata" [«„После чтения Данте". Фантазия-соната»]. Характерно, что первое заглавие Paralipomenes à la Divina Commedia. Fantaisie symphonique pour Piano..." сохранено и в другой рукописи сонаты, написанной также частично рукой переписчика, частично самим Листом. Как в одной, так и в другой рукописи *Presto agitato assai* изложено восьмыми на 2/4, причем рукой Листа в первой рукописи сделана помета: "Das ganzen Satz in 4 Viertel" ["Вся часть – на 4/4"], что свидетельствует об определенных намерениях Листа (4/4 и шестнадцатые вместо восьмых), которые, кстати, и были им осуществлены в окончательном варианте сонаты. Одна из рукописей "Утешений" представляет собой ранний автограф цикла и содержит значительные отклонения от опубликованного текста. Это относится как к первой и второй пьесам цикла, так и к последующим пьесам, особенно к четвертой, имеющей – и по объему, и по тематическому развитию, и по фактуре – совсем иной смысл и характер и озаглавленной "Paraphrase über Thema... Maria Paulowna" ["Парафраза на тему... Марии Павловны"]. В другой из рукописей "Утешений", являющейся копией более раннего автографа, четвертая пьеса занимает доминирующее положение. К ней примыкает развернутое изложение (копия) одного из эпизодов *(Adagio con molto sentimento)* 1-й венгерской рапсодии. Если судить по пагинации страниц всей рукописи, то можно предположить, что этот эпизод первоначально намечалось оформить в виде самостоятельной пьесы, возможно, как Утешение № 3. Ибо именно за ним сразу же следует Утешение № 4 на тему Марии Павловны и далее – Утешение № 5 (автограф, перемежающийся с копией) и Утешение № 6 (текст которого, кстати, совсем не похож на окончательный вариант пьесы – вместо *E-dur — G-dur*, значительно больший объем и иной музыкальный материал). Обращает на себя внимание и надпись, сделанная рукой Листа на титульном листе второй рукописи: "Piano seul". Не свидетельствует ли она о том, что первоначальные планы Листа были иными, не задумывал ли он пьесы цикла для оркестра?

Таким образом, обилие вариантов, всевозможные переделки, коренным образом изменяющие характер частей и обусловливающие их перестановку, производят иногда у Листа настолько глубокое преобразование, что трудно здесь говорить о единстве текста произведения. Возникает понятие различных редакций одного и того же произведения, причем в некоторых случаях, как мы видели, переработка музыкального материала заходит у Листа так далеко, что мы, собственно говоря, получаем уже новое произведение. Приходится уже говорить не о двух или трех редакциях, а о перенесении из одного произведения отдельных составных частей в другое или же об отказе от отдельных составных частей произведения.

Для Листа характерно еще и другое. Беловая рукопись – автограф или копия – далеко не всегда идентичны у него окончательному облику произведения, так как Лист по большей части продолжал работу над текстом при корректуре печатных оттисков и при повторных изданиях. Он и после выхода произведения в свет продолжал думать о нем, отыскивал новые возможности и, как правило, пользовался следующим изданием для внесения в текст своих исправлений. Поэтому об окончательной форме произведения во всех ее деталях можно судить у него лишь тогда, когда закончен весь процесс работы, то есть обычно после последнего прижизненного издания.

Иногда автографом у Листа являлся не рукописный, а печатный экземпляр произведения, в который Лист вносил те или иные (более или менее значительные) изменения, добавления и исправления. Укажем, например, на "Этюды высшего исполнительского мастерства" (известные еще под названием 3-й редакции этюдов или "Этюдов трансцендентного исполнения"), автографом которых служил правленый авторский печатный экземпляр 2-й редакции этюдов (известной под названием "Больших этюдов"), ныне хранящийся в веймарском архиве Листа. В этом, представляющем огромный интерес авторском экземпляре, содержащем многочисленные автографические поправки (на полях, в самом тексте и на отдельных добавочных листках), всевозможные вставки (порой целыми страницами), вклейки и т. п., отдельные этюды предстают в следующем виде: 1-й этюд оставлен почти без изменений. 2-й и 3-й этюды испещрены различными поправками, переделками, зачеркиваниями, вставками, иногда распространяющимися на несколько страниц; фактура в них подчас изменяется до неузнаваемости. 4-й этюд "Мазепа" почти полностью переписан Листом заново – за исключением лишь нескольких строчек, содержащих октавные пассажи (характерна обращенная к гравировщику собственноручная помета Листа в конце третьего этюда – «für die 4-te Etude „Mazeppa" vide das Manuscript» ["для четвертого этюда см. рукопись"]); в заключение автографической рукописи Листом еще выписана одна строка из одноименного стихотворения Гюго: "Il tombe enfin!.. et se releve Roi!" ["он падает и вновь встает царем!"]. 5-й этюд получает название на французском и немецком языках "Feux follets" и "Ihrlichter", что означает "Блуждающие огни") и имеет много вставок, более или менее объемных, перечеркнутых строк и тактов. 7-й этюд получает заново

написанное вступление и содержит различного рода вклейки, вставки и другие исправления, вынесенные на поля. 9-й и 11-й этюды также имеют своим оригиналом правленый печатный текст. Зато 10-й и 12-й этюды, в сущности, написаны заново, причем все добавочные листы вклеены или приложены к печатному экземпляру. Таким образом, не только рукописи, но и печатные экземпляры в иных случаях служили у Листа автографом, причем достаточно достоверным.

Разумеется, Лист, как и каждый крупный композитор, имел свою технологию композиторского мастерства, свою манеру записи нотного текста, свои технические особенности. Из анализа этих особенностей можно заключить:

1) что ключевые знаки и обозначения размера Лист выставлял лишь в начале автографа;

2) что "хвосты" и "штили" возле головок нот Лист писал весьма своеобразно, нисколько не придерживаясь существующих норм и правил нотной графики, направление "штилей" и "хвостов" вверх или вниз всецело определялось у него соображениями инструментовки, колорита, а не расположением ноты выше или ниже третьей линейки;

3) что черновые наброски партитуры симфонических и хоровых произведений Лист, как правило, делал на двух или трех нотоносцах, причем с помощью словесных помет указывал, каким инструментам следует поручить ту или иную мелодию, гармонию и т. д.;

4) что саму партитуру Лист также писал сокращенно, в частности никогда не указывая – кроме первой страницы – наименования инструментов и других специфических партитурных обозначений;

5) что с целью сокращения и рационализации записи Лист обычно прибегал к условным — буквенным или цифровым – обозначениям вроде A, B, C, D, E, F, G, H, или I, II, III, IV, V, VI, VII, VIII, или 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, показывающим, что на данном месте должна быть отдельная фраза, или отдельный такт, или группа тактов, записанных ранее и помеченных тем же условным знаком;

6) что с целью сокращения и рационализации записи Лист нередко прибегал в экспозиции к последовательной нумерации тактов, на которую ссылался, оставляя пустыми отдельные такты в разработке и репризе;

7) что повтор тактов и эпизодов обозначался у Листа также знаком дуги (лиги) или скобки над повторяемым местом и словом bis – подобный сокращенный прием записи, как и прием буквенно-цифровых обозначений, применялся Листом чрезвычайно часто в связи с тем, что он постоянно пользовался помощью переписчиков;

8) что к метрономическим обозначениям темпов Лист стал прибегать лишь в последние годы жизни, предпочитая в годы молодости предоставлять точное математическое определение темпа самим исполнителям;

9) что титульные названия произведений Лист обычно писал – как в автографах, так и в копиях – сам, чаще всего на французском языке, реже на немецком, итальянском и латинском языках, еще реже на венгерском языке;

10) что титульные листы автографов и копий порой содержат у Листа не только краткое заглавие произведения, но и более подробное описание его содержания и конструкции, – таковы, например, титульные листы оратории "Христос", где кроме заглавия имеется словесный текст, излагающий план оратории, траурной оды "Мертвые", где кроме заглавия содержится еще словесный текст (из Ламенне), раскрывающий характер произведения, "Первого года странствий" (с эпиграфами из Байрона, Шиллера и Сенанкура), "Второго года странствий" (с эпиграфами из Микеланджело, Петрарки и др.) и т. д.;

11) что исполнительские ремарки Лист обычно делал на общепринятом итальянском языке, практические же указания переписчикам и гравировщикам – на немецком языке;

12) что в случаях больших сокращений текста, вставок новых вариантов и т. п. Лист обычно прибегал к помете Vide, напр., Vide Seite 15 или Vide Forsetzung Seite 3, иногда он использовал для этой цели и графические корректурные обозначения, напр., ⊕ letzte Zeile, что означало у него отсылку к соответствующему месту рукописи, помеченному тем же знаком;

13) что как в автографах так и в авторизованных копиях содержатся многочисленные пометы-указания Листа переписчику (обычно на немецком языке), вроде "richtig geschrieben" ["переписать правильно"], "die ganze Satz in 4 Viertel Takt ausgeschrieben" ["всю часть переписать в размере 4/4"]; "von hier wiedergeschrieben" ["отсюда переписать снова"], "wiederholen die 16 Takte von ⊕ zu ✱" ["повторить 16 тактов от знака ⊕ до знака ✱"];

14) что Лист прибегал к последовательной нумерации тактов не только с целью ускорения и рационализации автографической записи, но и с целью облегчения указаний переписчику, напр., "die ersten 18 Takten von Anfangen wiederholt" ["повторить первые 18 тактов с начала"];

15) что как в автографах, так и в авторизованных копиях содержатся многочисленные пометы-указания Листа гравировщику (все на немецком языке) вроде "alle sechzehnteln der rechten Hand in kleinen Noten stechen" ["все шестнадцатые в партии правой руки гравировать мелкими нотами"], "alle 32-te in kleinen Noten stechen" ["все тридцатьвторые гравировать мелкими нотами"], или, как в автографе четвертого этюда Паганини, "die ganze Etude auf eine Zeile stechen" ["весь этюд гравировать на одной строчке"], или, как в автографе "Чардаша смерти", "in gewohnlichen Noten stechen" ["гравировать обыкновенными нотами"], или, как в автографе "Гондольеры", "in kleinen Noten stechen" ["гравировать мелкими нотами"], или, как в автографе "Тарантеллы" из цикла "Венеция и Неаполь", "alles in kleinen Noten stechen mit Ausnahme die Achtel..." ["гравировать всё мелкими нотами, за исключением восьмых"], или, как в раннем автографе "Sposalizio", "alle Achtel in kleinen Noten stechen" ["все восьмые гравировать мелкими нотами"] и т. д. и т. п.;

16) что динамические, агогические, артикуляционные и прочие исполнительские ремарки как в автографах, так и в авторизованных копиях обычно вносились в текст самим Листом дополнительно и часто – для большей ясности — другими чернилами;

17) что при исправлении печатного оттиска Лист обычно прибегал к системе обозначений (выносок) на полях, вставок (вместо зачеркнутых тактов), вклеек в забракованный текст и т. п.; нередко он также выписывал сделанные в тексте исправления на отдельных листах нотной бумаги, причем на одном листе порой могло быть сделано несколько корректурных правок, разумеется, с соответствующими пометами, — в печатном же оттиске над зачеркнутыми тактами в подобных случаях делалась надпись: "Vide Correctur D", "Vide Correctur C" и т. д.;

18) что при правке печатного оттиска у Листа, хотя и редко, встречались дополнения, от которых он впоследствии сам же отказывался, возвращаясь к первоначальному тексту; так, напр., произошло в печатном оттиске "Il Pensieroso", где Лист собственноручно при корректуре вписал "пять начальных тактов" ("5 Anfange Takte" – помета Листа), излагающих тему в самом низком регистре, но затем их забраковал и опустил в печатном издании;

19) что обозначения педали ставились Листом в автографах и копиях как под строчками, так и между строчек, а иногда, что, впрочем, бывало крайне редко, и над строчками (напр., в рукописи партитуры концерта *Es-dur*);

20) что в черновых автографах Листа порой встречались предупредительные пометы, которые делались композитором скорее для самого себя, чем для других, напр., "Diese ganze Stelle in 4 Viertel Takte – nicht alla breve..." ["это все место на 4/4 в такте – не alla breve..."];

21) что один и тот же автограф Листа подчас содержал в себе запись произведения для разных инструментов, напр., для фортепиано, гармониума и органа; в подобных случаях в автографе помещались различные указания — одни для фортепиано, другие для органа;

22) что черновые автографы-наброски писались Листом на отдельных листках, порой даже на клочках нотной бумаги; как правило, Лист использовал лишь несколько строчек, оставляя остальные незаполненными, пустыми.

Из анализа этих же особенностей можно сделать и ряд выводов о характере почерка Листа и об его эволюции. Не подлежит сомнению, что в разные периоды жизни Лист писал по-разному. Почерк его бывал то совсем неразборчивым, то становился яснее и понятнее. В поздние годы Лист писал куда более крупным и разборчивым почерком, чем в годы молодости, так как его зрение стало заметно слабеть и ему самому для успешной работы над произведением стала совершенно необходимой более рельефная нотная запись.

*

Судьба автографов и копий произведений Листа была необычной. Лист, не любивший "трястись над рукописями" и "заводить архивы", не очень ими дорожил и охотно дарил их своим ученикам, друзьям и знакомым. Естественно, что они быстро распространились по свету, "осев" в самых неожиданных местах. Все же немало автографов и копий осталось у своего хозяина, найдя себе пристанище в его веймарском доме при придворном садоводстве. После смерти Листа положение с его рукописями еще более осложнилось. Многие ученики, поклонники и друзья Листа, пользуясь добротой его верной экономки и фактической хозяйки его веймарского дома Паулины Апель, сумели получить в свои руки ряд немаловажных автографов Листа. Этому обстоятельству способствовало и то, что веймарский дом Листа далеко не сразу стал Домом-музеем и при его первых хранителях К. Мюллере-Хартунге и К. Обристе даже не была произведена точная инвентаризация находившихся в нем рукописных материалов. Лишь П. Раабе, ставший его третьим (или четвертым) по счету хранителем, предпринял составление полного каталога нотных манускриптов, который был им закончен лишь к столетию со дня

рождения Листа, то есть к 22 октября 1911 г. Надо полагать, что за истекшее после смерти Листа время немало рукописей перекочевало в другие места и тем самым стало менее доступно исследователям листовского творчества. Не велось также в Доме-музее Листа достаточно интенсивной работы по собиранию распыленных чуть ли не по всему свету рукописей Листа или их репродукций; в этом отношении судьба рукописей Листа была куда менее завидной, чем, скажем, судьба рукописей Шопена, число которых на родине композитора, в Варшаве, все более и более возрастало. В результате к 1910–1920 гг. географическое распространение рукописей Листа оказалось чрезвычайно сложным и запутанным.

Помимо веймарского дома Листа, рукописи произведений Листа нашли себе пристанище в Венгерском национальном музее и в Музыкальной академии в Будапеште (№ 14, 30_2, 51_1, 96_2, 151_1, 151_2, 151_3, 153_{19}, 186_1, 188, 255, 400, 474, 498_{12}, 556, 673, 698, 26, 105, 153_{11}, 153_{15}, 211, 378, 500, 596^{11}), в Национ альной библиотеке, в библиотеке консерватории и в архиве Grand Opéra в Париже (№ 18_1, 23, 72, 496, 517, 540, 660, 663, 676, 678), в Британском музее в Лондоне (№ 64_{III}, 97, 267, 498, 560), в Прусской государственной библиотеке в Берлине (№ 76, 144, 225, 235, 246_2, 294, 298, 360, 417, 560, 628), в Национальной библиотеке в Вене (№ 115, 496), в Государственной библиотеке в Мюнхене (№ 621), в музее Шумана в Цвикау (№ 664), в Городской библиотеке в Бостоне (№ 504), наконец, в Музыкально-историческом музее, основанном Вильгельмом Гейером (1849–1913) в Кёльне (№ 90, 96_1, 102, 133, 138_1, 140, 261, 292, 321_2, 345_6, 373, 426, 443, 448, 453, 461, 462, 465, 486, 489, 493, 498_1, 511, 529, 560, 565_1, 596, 637, 640, 651_1, 651_3, 664, 665). Некоторые рукописи остались в архивах издателей, с которыми имел дело Лист, в частности у Шотта в Майнце (№ 73, 108, 220, 319, 632, 651), Брейткопфа и Гертеля в Лейпциге (№ 1, 18_3, 23, $237_{1,2,5,6}$, 703), Канта в Лейпциге (№ 497, 637), Гейнрихсгофена в Магдебурге (№ 58), Шлезингера в Берлине (№ 26, 103, 105, 378), Шлезингера в Париже (№ 307), Ратера в Гамбурге (или в Лейпциге) (№ 358), Новелло и К° в Лондоне (№ 662) и др.

Немало рукописей попало и в руки учеников, друзей и поклонников Листа, особенно тех из них, которые были близки к нему в последние годы его жизни. Так, у А. Гёллериха, одного из ближайших учеников-помощников Листа, оказались рукописи (автографы или копии) № 30, 32, 129, 135, 137, 139, 141, 142, 170, 190, 191, 322, 357, 449, 456, 458, 531, 547, у А. Зилоти – рукописи № 11, 12, 42, 49, 64_1, 152_{19}, 158, 368, 504, у О. фон Мейендорф – № 111, 116, 646, 657, 659, у Ф. Бузони – № 78, 85, 109, 122, у А. Страдаля – № 54, у М. Клинкерфус – № 59, у Ю. Заремб ского – № 658, у М. Розенталя – № 428, у З. Леберта – № 215, у Л. Шмальгаузен – № 153_{19}, у Р. Бурмейстера – № 380, 389, Н. Гельбиг – № 491, у Ф. Штейна – № 564, у М. Липсиус – № 159_2, у Б. Фитингофа-Шеля – № 608, у Марии Витгенштейн-Гогенлоэ — № 599, 638 и т. д. В частные коллекции меценатов и любителей музыки также попали весьма ценные рукописи. Так, в руках итальянского маркиза Сильвио делла Валле да Казановы оказались рукописи № 42 (одна из копий партитуры концерта *Es-dur*), 44 (автограф "Пляски смерти"), 74 (автограф средней части "Большого концерта-соло"), 75 (автограф сонаты *h-moll*), 582_9 (автограф), 604 (автограф), 651_1 (автограф), 657 (автограф), в руках Л. Коха – рукопись № 446 (автограф "Реквиема для органа"), в руках королевы Швеции — рукопись № 346 (автограф "Посвящения" Шумана – Листа).

Немало рукописей и в эти и в последующие годы переходило из рук в руки, фигурируя то в одном, то в другом месте в аукционных каталогах европейских антиквариатов. Укажем, напр., на рукописи № 153_{19}, 245, 568, 608, 667_4 и др.

1920-е, 1930-е, 1940-е годы внесли новые коррективы в географию рукописных материалов Листа. Так, рукописи, находившиеся в руках русских учеников и друзей Листа, большей частью попали в архивы и библиотеки России (напр., вся коллекция А. Зилоти вошла составным фондом в отдел рукописей Государственной публичной библиотеки им. М. Е. Салтыкова-Щедрина). Рукописи, находившиеся в Музыкально-историческом музее В. Гейера в Кёльне (и описанные подробно в одном из томов сводного каталога Музея, составленного Г. Кинским), пошли в распродажу и, естественно, попали в разные руки. Кое-что перекочевало за океан и нашло себе пристанище либо в Библиотеке Конгресса в Вашингтоне, либо в частных собраниях. В европейских странах сформировались новые коллекции, в частности коллекция Р. Бори, куда вошли рукописи № 302, 346, 453, 606, 624, $651_{1,3}$, 655.

Но, пожалуй, наиболее существенные изменения в географии рукописей Листа, и особенно в системе их хранения, произошли в годы после окончания второй мировой войны. Уже в

[11] Отсюда и далее все номера, перечисленные в данном обзоре музыкально-рукописного наследия, означают соответствующие этим номерам – в систематическом списке произведений (см. выше) – названия произведений Листа.

конце 1940-х годов стали выказывать озабоченность судьбой рукописей, находившихся в веймарском Доме-музее Листа. Ни их состояние, ни условия их хранения не соответствовали общепринятым архивным нормам. Не исключена была и возможность утечки рукописей на сторону. После того как П. Раабе в апреле 1945 г. скончался, место главного хранителя Дома-музея Листа осталось незамещенным. Так продолжалось до тех пор, пока по решению соответствующих инстанций все рукописи Листа и все авторские печатные экземпляры не были переданы в ведение Национального исследовательского и мемориального института классической немецкой литературы в Веймаре (Nationale Forschung- und Gedenkstätten der klassischen deutschen Literatur in Weimar) и вошли составной частью (как Nachlässe Franz Liszt) в архив Гёте и Шиллера (Goethe- und Schiller-Archiv). В 1956 г. О. Гольдхаммер при содействии Р. Демпе приступил к инвентаризации и систематизации поступивших в архив Гёте и Шиллера музыкально-рукописных материалов Листа. Работа эта была им закончена в начале 1959 г. и значительно облегчила, особенно после появления микрофильмов архива, ознакомление с автографами, копиями и печатными оттисками, принадлежавшими Листу. Была внесена известная ясность и в отношении остававшихся до того времени неразобранными отдельных разрозненных нотных листков и набросков, – тех самых, которые П. Раабе в своем опубликованном списке сочинений Листа охарактеризовал как "наброски к произведениям, чей облик не удалось установить" ("von Skizzen zu Werken, deren beabsichtige Gestalt sich nicht erkennen lässt" – см. *Raabe P.* Franz Liszt, цит. изд. Т. II. С. 363).

В послевоенные годы была также произведена систематизация рукописей Листа, находившихся в библиотеках, музеях и архивах Будапешта, Москвы и Санкт-Петербурга. В частности, была составлена подробная инвентарная опись всех рукописных материалов Листа, хранящихся в наиболее богатой рукописями Листа Государственной публичной библиотеке им. М. Е. Салтыкова-Щедрина в Санкт-Петербурге. Активизировалась и исследовательская деятельность Листовского общества в Лондоне, опубликовавшего по фотокопиям рукописей, полученным из Веймара, ряд ранее неизданных произведений Листа. Наконец, по выпускаемым различными крупными антикварнатами аукционным каталогам, особенно по каталогам антиквариата Ю. А. Штаргардта в Марбурге, стало возможным следить за рукописями Листа, поступающими по тем или иным причинам в распродажу, а стало быть, до известной степени за их миграцией.

В результате длительной работы, суммируя все доступные фактические сведения, удалось установить следующее.

В веймарском архиве Гёте и Шиллера находятся рукописи произведений: № 1 (три рукописи – автографы и копии – различных редакций, – одна из них с подзаголовком "Meditation-symphonie"), № 2 (четыре рукописи – черновой автограф-набросок и три копии, написанные рукой Конради и Раффа), № 3 (три рукописи, из них одна — смесь автографа и копии), № 4 (две копии, из них одна с подзаголовком "Final zu Orpheus von Glück"), № 5 (четыре рукописи, включая печатный оттиск), № 6 (черновой автограф-набросок партитуры и копия рукой Раффа), № 7 (четыре рукописи, из них один автограф), № 8 (набросок и черновой автограф партитуры, беловая копия рукой Раффа), № 9 (три рукописи, из них один черновой автограф), № 10 (черновой автограф партитуры и копия), № 11 (набросок автографа – всего 4 стр. – и копия), № 12 (копия, по-видимому, рукой Конради, с выписанными стихами Шиллера, просмотренная Листом и им собственноручно датированная: "26.5.58"), № 14 (автограф-набросок; копия партитуры, в которой части озаглавлены как в печатном издании; печатный оттиск с небольшими поправками, скорее всего, не рукой Листа), № 15 (автограф-набросок, копия с небольшими поправками; титульное заглавие и посвящение – "Richards Wagner in ehrerbietigster Bewunderung und getreuer Freundschaft gewidmet" — рукой Листа), № 16_1 (копия партитуры с выписанными стихами Ленау, печатный оттиск с собственноручными поправками Листа), № 16_2 (копия партитуры с двумя окончаниями – на *FF* и на *pp*, печатный оттиск с собственноручными поправками Листа), № 17 (автограф партитуры), № 18_1 (черновой автограф партитуры, предваренный словесным текстом и снабженный обильными пометами), № 20 (копия партитуры), № 21 (черновой автограф партитуры и неполная копия), № 22 (несколько копий партитуры рукой Конради и Раффа; печатный оттиск с небольшими поправками), № 24 (копия партитуры), № 25 (копия партитуры), № 26 (автограф 2 ред.), № 27 (копия партитуры, просмотренная и исправленная Листом), № 28 (частично автограф, частично копия), № 29 (копия партитуры с небольшими поправками), № 31 (автограф партитуры без окончания), № 33 (автограф и четыре копии), № 41 (отрывок автографа ранней ред. и копия поздней ред. с поправками и добавлениями Листа), № 42 (черновой автограф-набросок; четыре копии, в одной из которых имеется *Adagio* для 2 ф.-п. с оркестром; одна рукопись партитуры — частично автограф, частично копия), № 43 (два черновых автографа; черновая копия с поправками Листа, датированная 1849 г.; беловая копия рукой Раффа с поправками и добавлениями Листа), № 44 (автограф партитуры, значительно отличающийся от окончательной версии; копия партитуры с

поправками Листа), № 45 (автограф партитуры без партии фортепиано), № 46 (копия с поправками Листа), № 47 (черновой автограф партитуры без партии фортепиано и копия – большей частью рукой Раффа – с посвящением Н. Рубинштейну), № 48 (копия партитуры с небольшими поправками), № 49 (копия партитуры), № 683 (черновой автограф-набросок партитуры, переходящей местами в двухстрочное изложение фортепианного типа; много перечеркнутых тактов, словесных помет и т. п.), № 684 (черновой незаконченный автограф партитуры с посвящением аббату Ламенне, на титульном листе рукой Листа надпись: "De Profundis. Psaume instrumental pour Orchester et Piano principaux par F. Liszt à M. l'abbé de Lamennais"; обращают на себя внимание необычные и частые – потактно – смены размера: 4/3, 3/3, 4/3, 3/3, 2/3 и т. п.; много перечеркнутых тактов и словесных ремарок).

Кроме перечисленных выше рукописей произведений для оркестра и для фортепиано с оркестром в веймарском архиве Гёте и Шиллера хранится большое количество рукописей произведений других жанров, – инструментальных (для фортепиано в 2 руки, для фортепиано в 4 руки, для двух фортепиано, для органа, для разных инструментов) и вокальных (оперы, произведения для хора, для голоса с оркестром, для голоса с фортепиано). Из произведений инструментальных наибольший интерес представляют рукописи № 64_{IIa} (уже описанные выше), $64_{IIб}$, 66 (также описанные выше), 52 (печ. оттиск 2 ред. с авторской правкой), 55 (большей частью автограф с интереснейшими пометами Листа – на титульном листе рукой Листа написано: "Grandes Etudes de Paganini transcrites pour Piano et dediées Madame Clara Schumann F. Liszt", на втором листе имеется напоминание для гравера о том, что в заглавном листе каждого этюда следует в самом начале ставить его порядковый номер – I, II, III, IV, V, VI, – и лишь в третьем этюде в начале страницы необходимо поместить заглавие "La Campanella. Etude III"), 59 (автограф), 60 (автограф с пометами Листа как играть упражнения; встречается много пустых тактов, обозначенных цифрами, – пример сокращенной записи Листа), 686 (автограф), 686a (автограф), 97 (копия с собственноручной правкой Листа), 74 (автограф с заглавием, написанным рукой Листа: "Grand Solo écrit pour le concours de Piano – Conservatoire de Paris 1850"; копия с незначительной правкой), 161 (автограф-набросок), 162 (автограф), 685 (черновой автограф, не законченный Листом), 262 (автограф), 263 (черновой автограф-набросок с надписью рукой Листа на титульном листе: «Квинтет из третьего акта „Риголетто" Верди, переложенный для фортепиано Ф. Листом»), 90 (автограф с надписью рукой Листа на двух языках: "Kleine Mephisto-Polka. Petite Polka de Mephisto. Fräulein Lina Schmalhausen gewidmet" ["Маленькая Мефисто-полька. Посвящается Лине Шмальгаузен"]), 114 (печ. оттиск 1 ред. с правкой Листа, автограф 2 ред.), 134 (автограф), 168 (автограф), 156 (автограф с надписью на титульном листе рукой Листа: "Deux mélodies russes" ["Две русские мелодии"]), 150 (печ. оттиски с корректурной правкой Листа), 151 (печ. оттиска с корректурной правкой Листа), 152 (копии с корректурной правкой Листа), 153 (автограф с зачеркнутыми и пустыми обозначенными цифрами тактами, копия с правкой Листа), 416 (автограф с пометой в конце: "fait dans le Castes de la Duchesse de Poampapo. Août 1834"), 469 (автограф с приложением отдельно партии скрипки; на первом листе – надпись Листа: "25 Juillet"), 442 (печ. оттиски с корректурной правкой Листа и с добавленной страницей автографа с надписью: "Anhang zu Fuge B-A-C-H für die Orgel" ["Добавление к фуге B-A-C-H для органа"]).

Из произведений вокальных – № 497 (авт.-набросок), 498 (авт. отдельных частей), 701 (авт. отдельных номеров партитуры, наброски и отрывки), 507 (авт. Credo, Sanctus и Graduale, копии отдельных номеров), 502 (авт. и копия клавираусцуга, авт. партитуры), 508 (авт., печатный оттиск с исправлениями и метрономическими указаниями Листа), 561 (авт.-набросок и копия – сперва словесный текст, затем партитура), 562 (авт.-набросок, копия рукой Раффа, беловая рукопись – частично автограф, частично копия), 563 (авт.-набросок 1 ред., копия партитуры 1 ред. рукой Раффа, авт. партитуры 2 ред.), 570 (авт. 1, 3 и 4 пьес; копия 2 пьесы, дополненная и исправленная Листом; копия всех четырех пьес в инструментовке Конради), 572 (два незаконченных автографа со словесным текстом Ф. Шобера), 575 (печ. оттиск с корректурной правкой Листа и с его собственноручной пометой, запрещающей временно печатать произведение), 556 (авт.-набросок и копия с титульным заглавием, написанным рукой Листа: "Les 14 Stations de la Croix pour Choeur, Soli, avec accompagnement d'Orgue ou Pianoforte componiert par F. Liszt"), 625 (авт.), 627 (авт. неполный), 608 (авт. 2 ред. и две копии с собственноручной правкой Листа), 615 (авт. 1 ред. с пометой "Port Marly"; копия 2 ред., просмотренная и исправленная Листом),

609 (авт. и копия), 654 (авт. и копия рукой Раффа), 619 (две копии), 668 (авт. 2 ред.), 678 (копия с исправлениями Листа), 679 (авт. и копия), 682 (авт. и две копии), 588 (авт. партитуры, авт. партитуры последней ред., две копии ранней ред. в инструментовке Конради), 639 (авт. с посвящением Эмилии Мериан-Генаст), 632 (авт. 1 ред., авт. и копия 2 ред.) и многое другое.

В библиотеках и архивах Будапешта, вероятно, по-прежнему хранятся рукописи № 14 (авт. ранней ред.), 51_1 (авт.), 30_2 (авт.), 96_2 (авт.), 153_1 (копия), 153_{19} (авт.), 186_1 (авт.), 188 (авт.), 255 (копия), 400 (копия), 474 (авт.), 498_{12} (авт.), 556 (частично автограф, частично копия), 699 (авт. 1 стр. с надписью: "Concerto pour Remenyi, 24 Janvier 60, Weymar, F. L."), 105 (копия), 153_{11} (печ. экземпляр с правкой Листа), 153_{15} (авт., отличающийся от опубликованной версии), 211 (авт.), 500 (копия с пометами Листа), 596 (авт. неполный), 151_{13} (авт.) и др.

В Государственной публичной библиотеке им. М. Е. Салтыкова-Щедрина в Санкт-Петербурге находятся рукописи № 11 (авт. партитуры без первых страниц, на предпоследней странице рукой Листа выписаны слова хорала: "Crux fidelis", указана также дата окончания работы – "8 Janvier 57"), 12 (авт. партитуры – также без первых страниц), 42 (авт. эскизов партитуры и партии фортепиано — всего 49 стр.), 49 (копия партитуры и авт. партии фортепиано; партитура написана одним из помощников Листа, вероятно, по наброскам, сделанным Листом, скорее всего, в печатном экземпляре оригинала, партия фортепиано вписана в эту партитуру самим Листом и содержит его исполнительские ремарки), 64_1 (авт. – всего 68 стр. с вклейками или вставками, пришитыми к основным страницам нитками, – с надписью рукой Листа на заглавном листе: "F. Liszt. Années de Pèlerinage. Suite de Composition(s) pour le Piano. 1-re Année – Suisse – 1. Chapelle de Guillaume Tell. 2. Au lac de Wallenstadt. 3. Pastorale. 4. Au bord d'une source. 5. Orage. 6. ... 7. Vallée d'Obermann. 8. La mal du pays. 9. Les cloches de Geneve" ["Ф. Лист. Годы странствий. Сюита сочинений для фортепиано. Первый год – Швейцария. 1. Часовня Вильгельма Телля. 2. На Валленштадтском озере. 3. Пастораль. 4. У родника. 5. Гроза. 6. ... 7. Долина Обермана. 8. Тоска по родине. 9. Женевские колокола"]; перед каждой пьесой на специальном листе белой бумаги рукой Листа – карандашом – написаны заглавие и поэтический эпиграф на языке оригинала; дата начала работы, как и дата ее окончания, не зафиксирована), 504 (авт. партитуры, с заглавием и специальным предуведомлением – рукой Листа – на титульном листе; в конце указаны дата начала и дата окончания работы: "Februar 55 – 1 Juni 55"), 152_{19} и 153_8 (черновой авт. с многочисленными помарками, вставками, буквенными и цифровыми сокращениями), 268 (авт. с немногочисленными исполнительскими ремарками Листа, в конце – помета" F. Liszt" с добавлением: "pour l'album de la Comtesse... Wielhorsky"), 158 (авт.) и др.

В архивных фондах Государственного центрального музея музыкальной культуры в Москве хранится рукопись № 686а (авт. на девяти страницах большого формата, с двумя названиями: "Vierter Mephisto-Walzer" ["Четвертый Мефисто-вальс"] и "Bagatelle ohne Tonart" ["Багатель без тональности"]. Эта автографическая рукопись попала в фонды музея сравнительно недавно. До войны она, по-видимому, находилась в Санкт-Петербурге и была даже экспонирована среди других нотных автографов Листа на выставке портретов, автографов и библиографии Вебера, Шумана и Листа, имевшей место в Музыкально-историческом музее Государственной академической филармонии в сентябре – октябре 1926 г. Она значилась – в проспекте выставки – как "Неизданный 4-й Мефисто-вальс", и именно так называли ее большие знатоки творчества Листа – К. Н. Игумнов и Н. С. Жиляев. Вскоре после окончания войны автору этой монографии принесли один нотный автограф Листа с просьбой установить его подлинность. Это оказался автограф "Четвертого Мефисто-вальса" со вторым названием "Багатель без тональности": подлинность его не вызывала сомнений. Считая, что подобного рода автографы должны находиться в государственных библиотеках, архивах или музеях, автор направил его владельца к тогдашнему хранителю Государственного центрального музея музыкальной культуры Е. Е. Бортниковой, и после соответствующей консультации – уже в стенах музея – автограф был приобретен музеем и стал таким образом доступен для всеобщего обозрения и использования. Наконец, в отделе рукописей Российской государственной библиотеки в Москве хранится рукопись № 145 (авт.), а в фондах Центрального государственного архива Октябрьской революции – рукопись № 123 (авт. на небольшом листе нотной бумаги, по музыкальному материалу схож с эпизодом *Andantino con sentimento* № 72).

Немало рукописей Листа попало в послевоенные годы в Библиотеку Конгресса в Вашингтоне. Ее листовские фонды особенно пополнились после приобретения ценной коллекции ученика Листа Р. Иозефи, которая в значительной своей части состояла из рукописей, некогда принадлежавших О. фон Мейендорф. Среди рукописей Листа, хранящихся ныне в Библиотеке Конгресса, необходимо назвать № 42 (копия рукой Раффа, просмотренная и исправленная Листом), 88_1 (авт., датированный "23 Juillet [18]81 [г.]"), 88а (авт.), 111а (авт. с собственноручной пометой Листа в конце: "Juin 72. F. L., à Madame la Baronne Olga Meyendorf, née Princesse Gortschakoff"), 111 (авт.), 116а (авт., датированный 23 июля 1879 г.), 122а (авт.), 170 (копия), 206а (авт. или копия), 223 (копия с исправлениями Листа), 291_2 (авт. с посвящением О. фон Мейендорф), 308 (авт.), 336_8 (авт. или копия), 346 (авт. или копия неизвестного варианта транскрипции), 415 (авт.), 478а (авт. партии ф.-п., копия партии скрипки), 646 (авт., датированный 28 мая 1872 г.), 681 (копия), 695 (авт. с обозначением *"Allegro interpido"*), 696 (авт.), 697 (авт.), 230 (авт.), 389 (авт. с указанием даты: "F. Liszt. Mars 82"), 337 (авт.), 343_2 (печ. экземпляр с исправлениями Листа), $64III_1$ (копия рукой Бурмейстера с исправлениями Листа).

В Британском музее в Лондоне хранятся рукописи № 498 (полный авт. партитуры), 560 (авт.), 97 (неполный авт.) и др. В библиотеках и архивах Парижа находятся рукописи № 18_1 (авт.), 23 (авт.-набросок), 72 (авт.-набросок), 517 (авт. 1 ред.), 540 (авт.-набросок), 660 (авт.), 663 (авт.), 676 (авт.), 678 (авт.-набросок с надписью: "Der Bräutigam") и др.

По-прежнему в частных руках остаются такие важнейшие рукописи, как автограф сонаты *h-moll,* и также по-прежнему ничего не известно о местонахождении автографа "Мефисто-вальса". По-прежнему на аукционах, которые организуют крупные европейские антикварианты, всплывают те или иные автографы Листа. Так, за последние годы на аукционах, проведенных лишь одним антикварианом Ю. А. Штаргардта в Марбурге, фигурировали рукописи следующих произведений Листа: № 92_1 (авт. под названием "Polonaise mélancholique", с исправлениями и дополнениями Листа, сделанными красными чернилами, и с пометой – рукой Листа – в конце: "Eilisen, 31 December, F. L."), № 414 (копия с собственноручной правкой Листа и с многочисленными исполнительскими ремарками), № $128_{4,8}$ (авт.), № 71_5 (авт. с пометой: "Un poco meno lento. Metronomo 88"), № 79 (авт. с пометой: "Walter Bache – in London – freundschaftlich gewidmet" ["Вальтеру Бахе – в Лондоне – дружески посвящаю"]), № 514 (авт. версии для баса или контральто), № 582_7 (копия, сперва озаглавленная как "Soldaten Chor", затем – как "Soldaten Lied"). В каталогах, издаваемых различными антикварианами, имеются также указания на ряд рукописей произведений Листа, которые так и не удалось установить, – в том числе на рукопись большого произведения (в стиле рапсодии), предназначенного для оркестра, на эскизный набросок неизвестной рапсодии для ф.-п., на незаконченный автограф произведения, озаглавленного Листом "Скерцо" и т. д.

Таким образом, до настоящего времени рукописи Листа все еще разбросаны по всему свету, и далеко не все из них сохраняются должным образом. Надо полагать, что пример веймарского архива Гёте и Шиллера (широкое использование микрофильмов) найдет отклик в библиотеках и архивах других стран. Тем самым серьезные трудности археографического порядка, неизбежно встающие перед исследователями листовского творчества, будут во многом преодолены и музыкально-рукописное наследие Листа станет вполне доступным для изучения.

ХРОНОГРАФ ЖИЗНИ И ТВОРЧЕСТВА

"Мой незначительный жизненный путь в игре и писании нот (im Noten spielen und schreiben) разделяется, как классическая трагедия, хотя и неклассическим образом, на 5 актов...".

"I. Детские годы до смерти отца"

1811 *22 октября:* Рождение Листа в Доборьяне (Рейдинге) близ Шопрона (Венгрия).
1820 *Октябрь*: Лист дает свой первый публичный концерт (в Шопроне); он играет концерт *Es-dur* Риса и импровизирует на заданную тему.
26 ноября: Лист выступает в Братиславе (Пресбурге), где получает от венгерских меценатов субсидию на музыкальное образование.
1821 Лист переезжает с родителями в Вену.
1822 Занятия у Черни и Сальери.
1 декабря: Лист играет публично в Вене (в первый раз).
Лист пишет свои первые произведения: хорал Tantum ergo (утерян) и вариацию для фортепиано на вальс Диабелли.
1823 *13 апреля:* Концерт Листа в Вене, на котором, возможно, присутствовал Бетховен.
1 мая: Первое выступление Листа в Будапеште.
Осень: Лист переезжает в Париж. Отказ Керубини в приеме Листа в консерваторию, как иностранца. Начало занятий у Паэра. Концерты в парижских салонах.
1824 *7 марта:* Лист дает первый публичный концерт в Париже.
Лето: Первая концертная поездка по Англии.
21 июня: Первый концерт в Лондоне.
Сочинение Экспромта, 8 вариаций; начало работы над оперой "Дон Санчо".
1825 *Весна:* Концертное турне по Франции.
Июнь: Лист вторично концертирует в Англии.
17 октября: Первое исполнение оперы Листа "Дон Санчо" (в Париже). Сочинение "Бравурного аллегро" и "Бравурного рондо".
1826 Лист занимается у Рейхи.
Вторичная концертная поездка по Франции.
Первые концерты в Швейцарии (Женева, Люцерн).
Сочинение 12 этюдов (впоследствии переработанных в "Этюды трансцендентного исполнения").
1827 *Май:* Третья концертная поездка по Англии.
28 августа: Смерть отца Листа в Булони.
Сочинение фортепианного концерта и скерцо *g-moll*.
Сентябрь: Возвращение Листа в Париж; приезд матери.

Между "первым и вторым актом": кризис роста

1828 Любовь Листа к Каролине де Сен-Крик, дочери одного из французских министров. *"Образ женщины целомудренной и чистой, как алебастр священных сосудов..."*
Трагическая развязка любви.
Лист дает частные уроки в Париже.
Первое глубокое разочарование Листа в карьере виртуоза.
Болезненное состояние: апатия, мрачное настроение, уединенная жизнь.
Распространение во французских газетах ложных слухов о смерти Листа.
Ноябрь: Первое исполнение Листом в Париже концерта *Es-dur* Бетховена.
1829 Продолжение кризиса: *"Я заставил истекать кровью свое сердце и поверг ниц свою мысль..."*
Усиленное чтение и самообразование.
Сочинение первой оперной фантазии ("Невеста" Обера).

"II. 30 до 38. Ощупывающее изучение и творчество в Париже и временно в Женеве и Италии перед моим вторичным выступлением в Вене (1838), успех которого определил всю дальнейшую виртуозную карьеру"

1830 *Июль:* Наброски "Революционной симфонии" – первый опыт Листа в области программной музыки (до знакомства с "Фантастической симфонией" Берлиоза). На одном из листов симфонии Лист надписывает: "27, 28, 29 июля – Париж – Энтузиазм".
4 декабря: Лист впервые встречается с Берлиозом (в Париже).
5 декабря: Лист присутствует на первом исполнении "Фантастической симфонии" Берлиоза.
Увлечение идеями сен-симонистов.

1831 *9 марта*: Лист впервые слушает Паганини. "*Какой человек, какой скрипач, какой художник!..*"
Наброски фантазии по мотивам Паганини ("Clochettenfantasie").
Конец года: Приезд Шопена в Париж.

1832 *26 февраля*: Лист присутствует на первом концерте Шопена в Париже.
Лист слушает доклад Фетиса о философии музыки.

1833 *Весна:* Знакомство с М. д'Агу.
2 апреля: Лист играет в одном концерте с Шопеном.
Лето: Лист гостит в Круасси у М. д'Агу.
Лист перекладывает для фортепиано "Фантастическую симфонию" Берлиоза – первый опыт "фортепианной партитуры".

1834 Лист гостит в имении "Ла Шене" ("La Chennaie") у Ламенне.
Ламенне издает "Слова Верующего".
Лист пишет свою первую музыкально-критическую статью "О будущей церковной музыке".
Лист сочиняет "Лион", "Видения" и "Поэтические и религиозные гармонии" (первая редакция).
Знакомство с Ж. Санд.

1835 Лист и М. д'Агу в Швейцарии.
Начало работы над "Альбомом путешественника".
18 декабря: Рождение первой дочери Листа и М. д'Агу – Бландины (впоследствии Оливье).
Декабрь: Лист начинает преподавать во вновь основанной Женевской консерватории.
Лист совместно с М. д'Агу пишет серию статей под общим заглавием "О положении художников и об условиях их существования в обществе".

1836 *Весна*: Лист концертирует в Лионе и в Париже.
Шуман пишет фантазию *C-dur* (посвященную Листу).
Лист сочиняет фантазию "Гугеноты" (посвященную М. д'Агу) и перекладывает симфонию "Гарольд" Берлиоза.
Осень: Поездка с Ж. Санд и ее детьми в Шамуни.
Декабрь: Поездка Листа и М. д'Агу совместно с семьей Ж. Санд в Париж.
18 декабря: Концерт Листа в Париже.

1837 *Январь*: Лист дает совместно со скрипачом Ураном и виолончелистом Баттой серию камерных концертов в Париже.
Февраль – март: Состязание с Тальбергом (в Париже).
31 марта: Концерт у кн. Бельджойозо, в котором участвуют Тальберг и Лист.
Статья Листа о Тальберге.
Май – июль: Лист и М. д'Агу гостят в Ноане у Ж. Санд.
Осень: Лист в Италии (где часто встречается с Россини).
Наброски фантазии-сонаты "После чтения Данте".
Переложение 5 и 6 симфоний Бетховена.
25 декабря: Рождение второй дочери Листа Козимы (впоследствии жены Вагнера).

«III. Концертные поездки: Париж, Лондон, Берлин, Петербург и т.д.; Фантазии, Транскрипции, шумная жизнь („Saus und Braus")»

1838 *Февраль:* Лист и М. д'Агу в Милане.
Март: Лист и М. д'Агу в Венеции.
Апрель: Лист в Вене, где дает с огромным успехом серию концертов.

Май: Возвращение в Венецию; позднее – переселение в Лугано.
Лист пишет "Бравурные этюды по каприсам Паганини" ("Bravourstudien nach Paganinis Capricen") и "Большие этюды" ("24 Grandes Etudes pour le Piano").
Переложение для фортепиано увертюры Россини "Вильгельм Телль".
Переложение для фортепиано 12 песен Шуберта.

1839 *Февраль – май:* Лист и М. д'Агу в Риме. Изучение римских художественных сокровищ. Общение с Энгром.
Март: Лист дает концерт в доме кн. Голицына. Знакомство с Мих. Ю. Виельгорским.
9 мая: Рождение сына Листа Даниэля.
Сентябрь: Вагнер приезжает в Париж.
3 октября: Лист предлагает Бетховенскому комитету в Бонне крупную сумму денег на сооружение памятника Бетховену.
Ноябрь: Лист снова в Вене. Шесть дневных концертов.
Декабрь: Лист играет в Братиславе (Пресбурге) и Будапеште.
Начало разрыва с М. д'Агу.
Лист пишет концерт *A-dur* для фортепиано с оркестром.

1840 Начало работы над "Венгерскими национальными мелодиями" ("Magyar Dallok") и "Венгерскими рапсодиями" ("Magyar Rapszódiák").
Лист концертирует в Европе (Венгрия, Чехия, Германия, Франция, Англия, Бельгия).
4 января: Преподнесение Листу после одного из концертов в Будапеште "сабли чести".
11 января: Лист впервые выступает в качестве дирижера (Будапешт).
Март: Лист играет в Лейпциге "Карнавал" Шумана (первое исполнение).
Лето: Лист концертирует в Англии.
Октябрь: Лист дает шесть концертов в Гамбурге.
Публикация статьи-некролога о Паганини.

1841 Лист концертирует в Европе (Шотландия, Англия, Бельгия, Франция, Германия, Дания).
Январь: Первая встреча с Вагнером (в Париже).
Знакомство с Ф. Лихновским.
Лето: Отдых с М. д'Агу и детьми на рейнском острове Нонненверт.
Ноябрь: Первая встреча с Шпором (в Касселе).
26 ноября: Лист впервые играет в Веймаре.
27 декабря: Первый концерт Листа в Берлине.
Лист пишет фантазии "Дон-Жуан", "Норма", "Роберт-Дьявол" и др.

1842 Лист концертирует в Европе (Германия, Россия, Франция, Бельгия, Голландия).
Январь – февраль: Лист дает в Берлине свыше 20 концертов.
18 февраля: Лист избирается членом Королевской Академии Наук в Берлине.
14 марта: Лист получает степень доктора (от философского факультета Кёнигсбергского университета).
Концерты Листа в Прибалтике.
16 апреля: Прибытие Листа в Петербург.
20 апреля: Первый концерт Листа в Петербурге (увертюра к опере "Вильгельм Телль", фантазия на мотивы из оперы "Дон-Жуан", транскрипции песен Шуберта и Бетховена и др.).
Знакомство Листа с Глинкой, Серовым, Стасовым, Одоевским и др.
28 мая: Прощальный обед и чествование Листа у Виельгорских. Среди присутствующих: Глинка, Гензельт, Львов, К. Майер, Ленц, Вяземский, Одоевский и др. Отъезд Листа из Петербурга.
Концерты Листа во Франции, Бельгии, Голландии.
Лето: Отдых с М. д'Агу и детьми на рейнском острове Нонненверт.
Ноябрь: Назначение Листа придворным капельмейстером в Веймаре.
Декабрь: Вторая встреча с Вагнером (в Берлине).
Переложение для фортепиано органных фуг Баха.
Переложение для фортепиано "Соловья" Алябьева и "Любила я" Виельгорского.

1843 Лист концертирует в Европе (преимущественно в Германии и в России).
1 февраля: Лист впервые дирижирует оперой (в Бреслау). Идет "Волшебная флейта" Моцарта.
7 мая: Первый концерт Листа в Москве (в Большом театре).
Май – июнь: Концерты Листа в Москве и Петербурге.
Переложение "Марша Черномора" из оперы "Руслан и Людмила" Глинки.
Лето: Отдых с М. д'Агу и детьми на рейнском острове Нонненверт.
Лист издает первую книгу песен ("Лорелея", "На Рейне", "Миньона" и др.).

1844 Лист концертирует в Европе (Франция, Германия, Швейцария, Испания, Португалия).
7 января: Лист начинает свою капельмейстерскую деятельность в Веймаре; он дирижирует 5-й симфонией Бетховена и играет концерт *h-moll* Гуммеля.
Июнь: Окончательный разрыв с М. д'Агу.
8 октября: Свидание с К. д'Артиго (Сен-Крик) в По.
Лист издает вторую книгу песен ("Когда я сплю" и др.). Ссора с Г. Гейне.
1845 Лист концертирует в Европе (Испания, Португалия, Франция, Швейцария).
Июль: Первая встреча Листа с Раффом (в Базеле).
Август: Торжественное открытие памятника Бетховену (в Бонне), построенного в значительной степени на средства Листа. Лист выступает как дирижер (5-я и 9-я симфонии Бетховена), пианист (концерт *Es-dur* Бетховена) и композитор (торжественная кантата).
Лист пишет "Большую концертную фантазию на испанские темы".
1846 Лист концертирует в Европе (Австрия, Франция, Германия, Чехия, Венгрия, Румыния).
Март: Лист дает в Вене девять концертов.
Ант. Рубинштейн впервые навещает Листа (в Вене).
Ответный визит Листа Ант. Рубинштейну.
М. д'Агу ("Даниэль Стерн") опубликовывает роман "Нелида": история взаимоотношений Листа и Мари д'Агу (с точки зрения последней); Нелида — М. д'Агу, Герман Ренье – Лист.
1847 Лист концертирует в Австрии, Румынии, Турции и в России (Украина).
Февраль: Концерты Листа в Киеве. Знакомство с Каролиной Витгенштейн.
Первый визит в Воронинцы.
Июль: Лист дает ряд концертов в Одессе. Свидание с К. Витгенштейн.
Сентябрь: Лист дает концерты в Елисаветграде, которыми заканчивает свою виртуозную деятельность. "*Разрешение моего жизненного вопроса близится*..."
Конец года: Лист в гостях у Каролины Витгенштейн (имение "Воронинцы").
Начало работы над циклом фортепианных пьес "Поэтические и религиозные гармонии" и 2-й венгерской рапсодией.

"IV. 48 до 61. Сосредоточенность мыслей и работа в Веймаре"

1848 *Январь:* Лист во Львове, Кракове и Ратиборе (у Лихновского).
Февраль: Лист приезжает в Веймар.
16 февраля: Лист дирижирует впервые в Веймаре; идет "Марта" Флотова.
Конради работает у Листа в Веймаре.
18 апреля: Каролина Витгенштейн покидает Россию. После пребывания вместе с Листом в Гретце, Праге, Вене и Дрездене она приезжает в Веймар.
Август: Вагнер навещает Листа в Веймаре.
12 ноября: Лист дирижирует в первый раз увертюрой к опере "Тангейзер".
Лист пишет "Хор рабочих" и "Веселый легион" (отклик на революцию 1848 г.), три концертных этюда для фортепиано, первую версию симфонической поэмы "Прелюды" и др.
1849 *13–15 мая*: Вагнер после бегства из Дрездена скрывается у Листа.
15–18 мая: Лист в Карлсруэ.
Лето: Лист пишет симфоническую поэму "Тассо" (первая версия).
Июнь: Бюлов впервые посещает Листа в Веймаре.
31 июля: Героическая смерть Пётефи.
28 августа: Первое исполнение "Тассо" (под управлением Листа).
17 октября: Смерть Шопена.
Лист пишет "Погребальное шествие" – отклик на события 1849 г. в Венгрии.
Лист пишет (совместно с К. Витгенштейн) книгу о Шопене.
Лист работает над оперой "Сарданапал" (по Байрону).
Лист заканчивает и готовит к изданию два фортепианных концерта и "Пляску смерти".
1850 Рафф работает у Листа в Веймаре.
Февраль: Первое исполнение симфонической поэмы "Что слышно на горе" (написанной годом раньше).
24 августа: Первое исполнение "Прометея" (под управлением Листа).
14 октября: Иоахим начинает работать концертмейстером в Веймаре.
1851 Лист пишет "Этюды трансцендентного исполнения", "Большие этюды по [каприсам] Паганини" (2-я ред.), "Скерцо и марш", два полонеза, симфоническую поэму "Мазепа".

Июнь: Бюлов становится учеником Листа (в Веймаре).
Лист издает 1-ю и 2-ю венгерские рапсодии.

1852 Лист работает над сонатой *h-moll;* пишет "Фантазию на венгерские народные темы" и "Венские вечера" (Шуберта).
Корнелиус впервые посещает Листа в Веймаре.
Ноябрь: "Неделя Берлиоза" в Веймаре (в присутствии самого Берлиоза).

1853 *1 июня*: Первое исполнение (в Будапеште) Фантазии на мотивы из "Афинских развалин" Бетховена и "Фантазии на венгерские народные темы"; играет Бюлов, дирижирует Эркель.
Июнь: Брамс гостит у Листа в Веймаре.
Июль: Лист навещает Вагнера в Цюрихе.
3–5 октября: Музыкальный праздник в Карлсруэ.
Лист заканчивает сонату *h-moll*; пишет вторую балладу, симфоническую поэму "Праздничные звуки" и др.
Лист издает венгерские рапсодии (с третьей по пятнадцатую).

1854 *27 февраля:* Смерть Ламенне.
Первое исполнение "Прелюдов", "Тассо" (в окончательной редакции), "Мазепы", "Орфея", "Праздничных звуков" в Веймаре (под управлением Листа).
Май – июль: Первое посещение Веймара Ант. Рубинштейном.
Июнь — июль: Лист пишет симфоническую поэму "Венгрия".
Октябрь: Завершение работы над симфонией "Фауст".
Ноябрь: Основание "Нового Веймарского союза".

1855 Лист работает над симфонией "Данте" и "Гранской мессой".
17 февраля: Первое исполнение концерта *Es-dur* (в Веймаре); играет Лист, дирижирует Берлиоз.
Май: Лист играет в узком кругу у Клары Шуман (в Дюссельдорфе) "Хроматическую фантазию" Баха.

1856 *Январь*: Лист руководит моцартовскими торжествами в Вене.
8 июля: Лист заканчивает симфонию "Данте".
29 июля: Смерть Шумана.
31 августа: Первое исполнение "Гранской мессы" (под управлением Листа).
Октябрь: Свидание Листа с Вагнером в Швейцарии.
Лист издает симфонические поэмы "Тассо", "Прелюды", "Прометей", "Орфей", "Мазепа", "Праздничные звуки".

1857 Первое исполнение симфонической поэмы "Что слышно на горе" (в окончательной редакции) и концерта *A-dur* (в Веймаре); дирижирует Лист, играет Ганс фон Бронзарт.
22 января: Первое исполнение сонаты *h-moll* (в Берлине); играет Бюлов на рояле "Бехштейн". Это освящение первого концертного рояля, построенного Бехштейном.
10 февраля: Лист заканчивает симфоническую поэму "Битва гуннов".
15 февраля: Вагнер пишет открытое письмо (статью) о симфонических поэмах Листа.
15 февраля: Смерть Глинки.
15 июля: Смерть Черни.
Лист пишет симфоническую поэму "Идеалы".
18 августа: Козима Лист выходит замуж за Ганса фон Бюлова.
5 сентября: Первое исполнение "Фауст-симфонии" и "Идеалов" под управлением Листа в Веймаре, – торжественный концерт по поводу открытия памятников Гёте, Шиллеру и Виланду.
22 октября: Бландина Лист выходит замуж за Эмиля Оливье.
7 ноября: Первое исполнение "Данте-симфонии" под управлением Листа (в Дрездене) – "очень неудачное из-за отсутствия достаточного числа репетиций".
Лист издает симфонические поэмы "Что слышно на горе", "Héroide funebre" и "Венгрия".

1858 Лист пишет симфоническую поэму "Гамлет".
Интриги против Листа в Веймаре.
Декабрь: Провал оперы Корнелиуса "Багдадский цирюльник" на веймарской сцене.
Лист отказывается от капельмейстерской службы в Веймаре.

1859 *Июнь*: Музыкальный праздник в Лейпциге. Подготовка к организации "Всеобщего немецкого музыкального союза".
11 декабря: Лист едет в Берлин к умирающему сыну.
13 декабря: Смерть сына Листа Даниэля.

1860 Лист пишет "Мертвые" (по стихотворению Ламенне) в память о своем умершем сыне (впоследствии Лист завещал исполнить эту траурную оду на своих собственных похоронах).
17 мая: Каролина Витгенштейн покидает Веймар.
Лист заканчивает два симфонических эпизода из "Фауста" Ленау ("Ночное шествие" и "Мефисто-вальс").

"V. Последовательное и настойчивое продолжение и завершение работы в Риме, Пеште, Веймаре от 61 до..."

1861 Лист работает над ораторией "Легенда о святой Елизавете".
8 марта: Первое исполнение "Мефисто-вальса" (в Веймаре под управлением Листа).
7 августа: Основание "Всеобщего немецкого музыкального союза".
17 августа: Лист покидает Веймар. Он едет сначала в Берлин, затем в Париж, где навещает М. д'Агу, и, наконец, в Рим, куда приезжает 21 октября.
1862 Лист заканчивает ораторию "Легенда о святой Елизавете".
11 сентября: Смерть старшей дочери Листа Бландины.
Ноябрь: Лист пишет "Вариации на тему Баха".
1863 *3 июня*: Первое исполнение гимна "Славим славных славян!".
Лист пишет "Испанскую рапсодию".
Лист издает "Шум леса" и "Хоровод гномов".
1864 *Июль*: Лист гостит у кардинала Гогенлоэ на вилле д'Эсте.
4 октября: Свидание Листа с М. д'Агу в присутствии их дочери Козимы.
Переложение 9-й симфонии Бетховена для фортепиано.
1865 *15 апреля:* Первое исполнение "Пляски смерти" (в Гааге); играет Бюлов, дирижирует Верхульст.
20 апреля: Лист играет в Риме.
25 апреля: Посвящение Листа в духовный сан.
15 августа: Первое исполнение оратории "Легенда о святой Елизавете" под управлением Листа (в Будапеште).
29 августа: Первое исполнение двух легенд Листа для фортепиано; играет сам Лист (в Будапеште).
Сентябрь: Лист в Сексарде.
1866 *6 февраля*: Смерть матери Листа.
Март: Лист присутствует на исполнении "Гранской мессы" в Париже. Он встречается с М. д'Агу. Она сообщает ему о своем намерении опубликовать "Мемуары". Лист решительно возражает. Это последнее свидание Листа с М. д'Агу.
4 марта: Первое исполнение (в Москве) Ник. Рубинштейном Фантазии на мотивы из "Афинских развалин" Бетховена.
29 сентября: Лист заканчивает ораторию "Христос".
1867 *14 апреля*: Лист заканчивает "Венгерскую коронационную мессу".
8 июня: Первое исполнение "Венгерской коронационной мессы" в Будапеште.
6 июля: Первое исполнение первой части оратории "Христос" (в Риме, под управлением Сгамбати).
3 декабря: Роспуск "Нового Веймарского союза".
1868 *10 мая*: Исполнение оратории "Легенда о святой Елизавете" в Мюнхене (под управлением Бюлова).
Август: Начало работы над "Техническими упражнениями".
Конец года: Лист живет на вилле д'Эсте.
1869 *13 января:* Лист возвращается в Веймар и поселяется в домике придворного садовника (Hofgärtnerei).
20 января: Лист играет в придворном концерте в Веймаре. Ант. Рубинштейн навещает Листа в Веймаре.
8 марта: Смерть Берлиоза.
Лист редактирует сонаты Шуберта и Вебера.
Конец года: Лист на вилле д'Эсте.
1870 *29 мая:* Лист дирижирует в Веймаре (9-я симфония Бетховена).
25 августа: Козима, после разрыва с Бюловом, выходит замуж за Вагнера.
31 октября: Смерть Мошони.
Лист пишет "Погребение Мошони".
1871 *17 июля*: Смерть Таузига.

31 декабря: Второе исполнение первой части оратории "Христос" (в Вене); дирижирует Ант. Рубинштейн, на органе играет Брукнер.

1872 *Май:* Смерть Каролины Сен-Крик.

Октябрь: Первое посещение Листом Байрейта.

Ноябрь: Лист у себя на родине в Доборьяне.

21 ноября: Исполнение "Гранской мессы" в Братиславе (Пресбурге).

1873 *2 марта:* Лист играет в Будапеште сонату *As-dur* Бетховена и "Венские вечера" Шуберта.

29 мая: Первое исполнение оратории "Христос" (полностью) в Веймаре под управлением Листа.

7 сентября: Лист играет с оркестром (в Веймаре) блестящий полонез Вебера и Венгерскую фантазию; дирижирует Лассен.

Ноябрь: Чествование Листа в Будапеште в связи с пятидесятилетием художественной деятельности.

1874 *11 января*: Лист играет в утреннем концерте в Вене.

12 февраля: Лист играет в благотворительном концерте в Шопроне (марш и "Венские вечера" Шуберта, Ноктюрн и мазурка Шопена).

Лист пишет первую элегию (памяти М. Мухановой-Калерджи) и "Любовь мертвого поэта" (на слова М. Йокаи).

1875 *10 марта:* Лист играет в Будапеште концерт *Es-dur* Бетховена.

28 апреля: Лист играет в Ганновере (в фонд памятника Баху в Эйзенахе) "Вариации на тему Баха" (первое исполнение).

Июль – август: Лист в Байрейте (на репетиции вагнеровского фестиваля).

Основание Музыкальной Академии в Будапеште (Листа избирают президентом, Эркеля – директором).

1876 *5 марта*: Смерть М. д'Агу. "*Моя память о М. д'Агу есть тайна, полная печали*".

7 июня: Смерть Ж. Санд.

1 августа: Лист приезжает в Байрейт для участия в вагнеровских торжествах.

Август: Первая встреча Листа с Чайковским (в Байрейте).

Сентябрь: Лист снова в Веймаре, затем в Ганновере, Нюрнберге, Вене и Будапеште.

Октябрь: Лист в Сексарде, затем снова в Будапеште.

1877 *Март*: Лист играет в Вене концерт *Es-dur* и фантазию (с хором) Бетховена.

12 июня: Исполнение "Гранской мессы" и одной части из "Коронационной мессы" в Веймаре в присутствии Листа.

Июль: Бородин впервые навещает Листа в Веймаре.

Август: Лист в Байрейте и на вилле д'Эсте.

Лист пишет фортепианную пьесу "Памяти Пётефи".

1878 *Апрель:* Лист в Вене и Веймаре.

Август: Лист в Байрейте.

Сентябрь – декабрь: Лист на вилле д'Эсте.

1879 Лист в Риме, Будапеште, Вене, Франкфурте-на-Майне, Веймаре, Байрейте, на вилле д'Эсте.

30 декабря: Лист играет на вилле д'Эсте.

1880 Лист в Венеции, Веймаре, Будапеште (где встречается с Иоахимом), Вене, Баден-Бадене, Франкфурте-на-Майне (у Раффа) и на вилле д'Эсте (с сентября до конца года).

Лист пишет "Второй Мефисто-вальс".

1881 Лист в Будапеште, Пресбурге (где играет с одноруким пианистом Зичи "Ракоци-марш" в 3 руки), Шопроне, Доборьяне (где на доме, в котором он родился, устанавливается мемориальная доска), Берлине, Кёльне, Риме и др.

Октябрь: Музыкальные празднества в Риме по случаю семидесятилетия со дня рождения Листа.

1882 *Январь:* Лист в Венеции и Вене.

Февраль: Лист в Будапеште.

Ноябрь: Ант. Рубинштейн и Артур Никиш навещают Листа в Веймаре.

Декабрь: Лист в Венеции у Вагнера.

Лист пишет 16-ю венгерскую рапсодию (посвященную Мункачи) и "Чардаш смерти".

1883 *13 февраля:* Смерть Вагнера в Венеции.

Июнь – декабрь: Лист в Веймаре.

Лист пишет "Третий Мефисто-вальс", "Мефисто-польку" и др.

1884 *Май:* Лист в последний раз дирижирует в Веймаре.

1 октября: Зилоти и Фридгейм играют в лейпцигском Гевандхаузе на двух роялях симфонию "Фауст" и симфонию "Данте".

1885 *14 апреля*: Лист присутствует на банкете в Пресбурге после концерта Ант. Рубинштейна. В ответ на тост одного из гостей в честь одновременного присутствия двух великих пианистов Рубинштейн говорит: "Я не могу принять этого. Я и мне подобные пианисты — всегонавсего только солдаты по отношению к фельдмаршалу Францу Листу".

22 мая: Смерть Гюго.

Лист в Риме, Флоренции, Вене, Веймаре, Антверпене, Мюнхене.

Лист пишет 18-ю и 19-ю венгерские рапсодии, "Во сне" и др.

1886 Лист издает 17-ю и 19-ю венгерские рапсодии.

21 января: Лист покидает Рим.

Лист во Флоренции, Венеции и Будапеште (где 10 марта дает прощальный концерт).

Апрель: Лист в Лондоне.

1 июля: Лист покидает Веймар и приезжает в Байрейт на свадьбу своей внучки Даниэлы (дочери Бюлова).

5 июля: Лист едет к своему другу, художнику Михаю Мункачи, в Люксембург.

19 июля: Лист в последний раз выступает перед публикой (в Люксембурге); он играет "Грезы любви" (№ 1), "Польские мелодии" и "Венские вечера" (№ 6).

21 июля: Лист возвращается Байрейт.

23–25 июля: Лист слушает "Парсифаля" и "Тристана и Изольду".

26–30 июля: Болезнь Листа.

31 июля: Смерть Листа в Байрейте.

На иностранных языках:

1. *Abrányi K.* A magyar zene sajátságai [Особенности венгерской музыки]. Budapest, 1893.
2. *Abrányi K.* A magyar zene a XIX. szăzadban [Венгерская музыка XIX века]. Budapest, 1900.
3. *Abrányi K.* Életemből és emlékeimből [Из моей жизни и моих воспоминаний]. Budapest, 1897.
4. *Abrányi K.* Emlékezés Liszt Ferencze (Halála evfordulóján) [Воспоминания о Ференце Листе. Ко дню его смерти] // Pesti Napló, 1888, 3 aug.
5. *Abrányi K.* Erinnerung an Franz Liszt // Pester Lloyd, 1886, 23 okt., № 294.
6. *Agoult M. d'.* Lettres á Ferdinand Hiller. 1838—1857 // Revue politique et littéraire, 1913, LI. 2 semestre.
7. *Agoult M. d'.* Meine Freundschaft mit Franz Liszt: Ein Roman der Liebe aus den Memoiren einer berühmten Frau. Dresden, 1931.
8. *Agoult M. d'.* Memoiren / Mit einem Geleitwort von Siegfried Wagner. Dresden, 1928. 2 Bde.
9. *Agoult M. d'* [*Daniel Stern*]. Mémoires: 1833—1854 / Avec une introduction de Daniel Ollivier. Paris, 1927.
10. *Agoult M.d'.* Une correspondance romantique: Madame d'Agoult, Liszt, Henri Lehmann. Paris, 1947.
11. *Ambros A. W.* An Dr. Franz Liszt // *Ambros A. W.* Kulturhistorische Bilder aus dem Musikleben der Gegenwart. Leipzig, 1860.
12. *Ambros A. W.* Franz Liszt und seine Instrumentalkompositionen // *Ambros A.W.* Kulturhistorische Bilder aus dem Musikleben der Gegenwart. Leipzig, 1860.
13. *A[mman] J. d'.* Une visite de Franz Liszt et George Sand aux orgues de Fribourg // Nouvelles Étrennes Fribourgeoises. 1925, № 58, p. 2.
14. *Apponyi A.* Erlebnisse und Ergebnisse. Berlin, 1933.
15. *Apponyi R.* Vingt-cinq ans à Paris (1826—1850). Journal du comte Rodolphe Apponyi. Paris. 1913—1926. 4 vols.
16. *Aragonnès C.* Une correspondante de Sainte-Beuve, la comtesse d' Agoult, avec des documents inédits // Mercure de France, Paris, 1935, Vol. 261.
17. *Armando W.* Franz Liszt: Eine Biographie. Hamburg, 1961.
18. Aus Moscheles Leben: Nach Briefen und Tagebüchern / Hrsg. von seiner Frau. Leipzig, 1872—1873. 2 Bde.
19. Autour de madame d'Agoult et Liszt // Lettres diverses publiée par Daniel Ollivier. Paris, 1941.
20. *[Bach J. S.]* Das Wohltemperierte Clavier von Johann Sebastian Bach / Hrsg. von F. Busoni. Leipzig. S/a.
21. *Balzac H. de.* Beatrix, ou Les amours forces, scenes de la vie privée. Paris, 1839. 2 vols.
22. *Balzac H.* Correspondance. Paris, 1966. V. IV (1840 — avr. 1845).
23. *Balzac H. de.* Lettres à l'étrangère. Paris, 1899—1906. 2 vols.
24. *Barbey-Boissier C.* La comtesse Agénor de Gasparin et sa famille. Correspondance et souvenirs. 1813—1894. Paris, 1902. V. I.
25. *Bárdos L.* Modalis harmóniák Liszt műveiben [Модальные гармонии в произведениях Листа] // Zenei szemle zenetudomanyi tanulmanyok. K. III. Liszt Ferenc és Bartók Béla emlékére / szerkesztette Szabolcsi Bence és Bartha Bénés. Budapest, 1955.

26. *Bartalus S.* Magyar népdalok egyetemes gyüjteménye [Универсальное собрание венгерских народных песен]. Budapest, 1873. T. I; 1875. T. II.

27. *Bartha D.* Franz Liszt. 1811—1886. Sein Leben in Bildern. Leipzig, 1936.

28. *Bartha D.* Liszt Ferenc dalairól [Песни Ференца Листа] // Napkelet. Budapest, 1933.

29. *Bartha D.* Liszt Ferenc emlékkiállitás [Выставка в память о Ференце Листе]. Budapest, 1936.

30. *Bartók B.* A magyar népdal [Венгерская народная песня]. Budapest, 1924.

31. *Bartók B.* Das ungarische Volkslied. Berlin; Leipzig, 1925.

32. *Bartók B.* Liszt-problémák [Проблема Листа] // Zenetudamányi tanulmányok. K. III. Liszt Ferenc és Bartók Béla emlékére // *Bartók Béla.* Válogatott zenei irásai. Budapest, 1948.

33. *Bartók B.* Liszt zenéje és a mai közönség [Музыка Листа и современная публика] // *Bartók Béla.* Válogatott zenei irásai. Budapest, 1948.

34. *Bartók B.* Népzenénk és a szomszéd népek népzenéje [Венгерская народная музыка и народная музыка соседних народов]. Budapest, 1952 (см. 543).

35. *Baudelaire Ch.* Le thyrse. A Franz Liszt // *Baudelaire Ch.* Petits poèmes en prose. Le Spleen de Paris. Paris, 1958.

36. *Bauer M.* The Literary Liszt // The Musical Quarterly, 1936, № 3.

37. *Bauernfeld E.* An Liszt, 19 Jan. 1856. Gedichte. Leipzig, 1856; см. также // Briefe hervorragender Zeitgenossen an Franz Liszt (см. 78). Bd. III.

38. Bayreuther Blätter. 1907. Jg. 30.

39. *Beaufort R. L. de.* Franz Liszt: The story of his life to which are added Fr. Liszt in Rome by Nadine Helbig. Boston; London, 1866.

40. *Beckett W.* Liszt. London; New York [1956].

41. Beilage zur Dörptschen Zeitung: a) 1845. № 14. 16. Febr.; b) 1845. № 21. 13. März.

42. *Bekker P.* Franz Liszt. Bielefeld, 1912.

43. *Bekker P.* Liszt and his critics // The Musical Quarterly, 1936, № 3.

44. *Bergfeld J.* Die formale Struktur der symphonischen Dichtungen Franz Liszts... Berlin, 1931.

45. *[Berlioz H.]* Au milieu du chemin: 1852—1855 / Correspondance publiée par Julien Tiersot. Paris, 1930.

46. *[Berlioz H.]* Correspondance inédite de Hector Berlioz: 1819—1868 / Avec une notice biographique par Daniel Bernard. Paris, 1879.

47. *Berlioz H.* La damnation de Faust. Avant-propos. Paris, 1829.

48. *[Berlioz H.]* Le musicien errant: 1842—1852 / Correspondance publiée par Julien Tiersot. Paris, 1919.

49. *[Berlioz H.]* Les années romantiques: 1819—1842 / Correspondance publiée par Julien Tiersot. Paris, 1904.

50. *Berlioz H.* Liszt // Revue et Gazette musicale, 1836, № 24.

51. *Berlioz H.* Literarische Werke. Leipzig, 1903. Bd. I.

52. *[Berlioz H.]* Mémoires de Hector Berlioz. Paris, 1878. I^re^ Ser.

53. *Bernhardi Th.* Aus den Leben Theodor von Bernhardis. Leipzig, 1895. 5 Bde.

54. *Bertha S.* Liszt Ferenc anyjáról [О матери Ференца Листа] // Vasárnapi Ujság, 1891, № 22.

55. *Bertha S.* Liszt Ferencről: Elményeimből [О Ференце Листе: Из моих переживаний] // Vasárnapi Ujság, 1907, № 48—52.

56. *Bie O.* Das Klavier. Berlin, 1921.

57. *Bie O.* Das Klavier und seine Meister. München, 1901.

58. *Bodenstedt F. von.* Franz Liszt zum 9 November 1873 // Briefe hervorragender Zeitgenossen an Franz Liszt (см. 78). Bd. III.

59. *Boetticher W.* Robert Schumann. Berlin, 1941.

60. *Bognár I.* 50 eredeti nép és magyar dal [50 оригинальных народных и венгерских песен]. Pest, 1856.

61. *Boissier A.* Franz Liszt als Lehrer. Berlin, 1930.

62. *Boissier A.* Liszt Pédagogue: Lecons de piano données par Liszt à mademoiselle Valérie Boissier à Paris en 1832. Paris, 1927.

63. *Bory R.* Correspondance inédite de Liszt et de la princesse Marie Sayn-Wittgenstein // La Revue musicale [Numéro special], 1928, Mai.

64. *Bory R.* Diverses lettres inédites de Liszt // Schweizerisches Jahrbuch für Musikwissenschaft [Genf], 1928.

65. *Bory R.* La vie de Franz Liszt par l'image / Précédée d'une introduction biographique par Alfred Cortot. Paris [1936].

66. *Bory R.* Liszt et ses enfants Blandine, Cosima et Daniel: D'après une correspondance inédite avec la princesse Marie Sayn-Wittgenstein. Paris, 1936.

67. *Bory R.* Une retraite romantique en Suisse. Liszt et la comtesse d'Agoult. 1[er] éd. Lausanne, 1930. 2[d] éd. considérablement augmentée. Paris, 1930.

68. *Boschot A.* Un romantigue sous Louis-Philippe. Hector Berlioz. 1831—1842. D'apres de nombreux documents inédits. Paris, 1948.

69. *Bourgues L., Dénéréaz A.* La musique et vie intérieure: Essai d'une histoire psichologique de l'art universal. Paris, 1921.

70. *Brahms J.* Briefwechsel / Hrsg. von der Deutschen Brahms-Gesellschaft. Berlin, 1907—1922. 16 Bde.

71. *Breithaupt R.* Die moderne Klaviertechnik. Leipzig, 1921.

72. *Breithaupt R.* Die natürliche Klaviertechnik. Leipzig, 1921.

73. *Breithaupt R.* Liszts Klaviertechnik // Die Musik, 1906, Jg. 5. Hft. 13, 14.

74. *Brendel F.* Franz Liszt als Symphoniker. Leipzig, 1859; то же // Neue Zeitschrift für Musik. 1858. Bd. 49.

75. *Brendel F.* Franz Liszts neueste Werke. Faust-Symphonie // Neue Zeitschrift für Musik, 1857, № 12.

76. *Brendel F.* Liszt. Die Ideale. Symphonische Dichtung // Neue Zeitschrift für Musik, 1857, № 12 u. a.

77. *Brent-Smith A.* Study of Franz Liszt // Musical Times, 1929, № 1035, 1036.

78. Briefe hervorragender Zeitgenossen an Franz Liszt / Nach den Handschriften des Weimarer Liszt-Museums mit Unterstützung von dessen Custos Geheimrath Gille / Hrsg. von La Mara. 3 Bde. Bd. I: 1824—1854. Leipzig, 1895; Bd. II: 1855—1881. Leipzig, 1895; Bd. III: 1836—1886. Neue Folge. Leipzig, 1904.

79. Briefe von Hector Berlioz an die Fürstin Caroline Sayn-Wittgenstein / Hrsg. von La Mara. Leipzig, 1903.

80. Briefwechsel zwischen Franz Liszt und Carl Alexander, Grossherzog von Sachsen / Hrsg. von La Mara. Leipzig, 1909.

81. Briefwechsel zwischen Wagner und Liszt. Leipzig, 1887. 2 Bde; 1919. Bd. II.

82. Briefwechsel zwischen Franz Liszt und Hans von Bülow / Hrsg. von La Mara. Leipzig, 1898.

83. *Bronarski L.* Etudes sur Chopin. Lausane, 1944. Vol. I.

84. *Buchner A.* Franz Liszt in Böhmen. Praha [1962].

85. *Buchner A.* Liszt in Prag // Studia Musicologica. Academiae Scientiarum Hungaricae. Budapest, 1963. T. V.

86. *Bülow H. von.* Briefe und Schriften / Hrsg. von Marie von Bülow. Leipzig, 1895—1908. 8 Bde.

87. *Bülow H. von.* Neue Briefe / Hrsg. von Graf du Moulin Eckart. München, 1927.

88. *Bülow M.* Hans von Bülow in Leben und Wort. Stuttgart, 1925.

89. *Busoni F.* Die Ausgaben der Listischen Klavierwerke // Allgemeine Musikzeitung, 1900, № 30—31, 35, 40.

90. *Busoni F.* Mozarts "Don Giovanni" und Liszts "Don Juan Fantasie" // *Busoni F.* Von der Einheit der Musik. Berlin, 1923.

91. *Busoni F.* Von der Einheit der Musik. Berlin, 1922.

92. *Busoni F.* Vorbemerkungen zu den Etüden von F. Liszt // *Busoni F.* Von der Einheit der Musik. Berlin, 1922.
93. *Calvocoressi M. D.* Franz Liszt: Biographie critique. Paris, 1905.
94. *Chantavoine J.* Franz Liszt et Heinrich Heine // Le Courrier musical, 1911, № 11.
95. *Chantavoine J.* Franz Liszt et l'art classique // Le Courrier musical, 1906, № 6.
96. *Chantavoine J.* Liszt. Paris, 1910.
97. *Chantavoine J.* Musiciens et poètes. Paris, 1912.
98. *Chapeleun A.* Liszt à Odessa // Journal d'Odessa, 1847, № 69, 29 Aug. / 10 Sept.
99. *Chomiński J. M.* Einige Probleme der Klangentechnik von Liszt // Studia Musicologica. Academiae Scientiarum Hungaricae. Budapest, 1963. T. V.
100. *Christern J. W.* Franz Liszt: Nach seinem Leben und Wirken: Aus authentischen Berichten dargestellt. Hamburg, 1841.
101. *Clark Fr.* Liszts Offenbarung Schlüssel zur Freiheit des Individuums. Berlin, 1907.
102. *Colet L.* Les derniers abbés, moeurs religieuses d'Italie. Paris, 1868.
103. *Collet H.* Albéniz et Granados. Novelle edition, 1948.
104. *Corder F.* Ferenc (François) Liszt. London [1925].
105. *Cornelius P.* Ausgewählte Briefe nebst Tagebuchblättern.../ gesammelt u. hrsg. von Carl Maria Cornelius. Leipzig, 1904—1905. 2 Bde.
106. *Cornelius P.* Literarische Werke. Leipzig, 1904. 4 Bde.
107. *Cornelius P.* Liszts Geburtstag, 22 Okt. 1867 // Literarische Werke. Leipzig, 1904. Bd. IV.
108. Correspondance de Liszt et de la comtesse d'Agoult [1833—1864] / Publiée par M. Daniel Ollivier. Paris, 1933. Vol. I (1833—1840); Paris, 1934. Vol. II (1840—1864).
109. Correspondance de Liszt et de sa fille Madame Emile Ollivier. 1842—1862 / Publiée par Daniel Ollivier. Paris, 1936.
110. Correspondance inédite entre Lamennais et le baron de Vitrolles. Paris, 1886.
111. *Csatkai E.* Emlékezések Liszt Ferencre [Воспоминания о Ференце Листе] // Sopronvármegye, 1920, márc., ápr.
112. *Csekey I.* Liszt Ferenc származása éd hazafisága [Происхождение Ференца Листа и его патриотизм]. Budapest, 1937.
113. *Czerny C.* Grosse Pianoforte-Schule, op. 500. 4 T-le. Wien [1830]. Supplement.
114. *Danckert W.* Liszt als Vorläufer des musikalischen Impressionismus // Die Musik, 1929, Jg. 21, Hft. 5.
115. *Decsei E.* Hugo Wolf. Leipzig; Berlin, 1903. Bd. I.
116. *Demény J.* Bartók Béla tanulóévei és romantikus Korszaka [Годы учения Белы Бартока и романтическая эпоха] // Erkel Ferenc és Bartók Béla emlékére / Szerkesztette Szabolcsi Bence és Bartha Dénes. Budapest, 1954.
116a. *Dénéréaz A.* La musique et vie interieure. Essai d'une histoire psychologique de l'art universal. Paris, 1921.
117. *Denis F.* Journale (1829—1848) / publié avec une introduction et des notes par Pierre Moreau. Paris, 1932.
118. Die Liederen von minnesingers alter period / Hrsg. P. Lilienkron und W. Stade. Weimar, S/d.
119. Die Musik: а) 1904, Jg. 3, Hft. 16; б) 1906, Jg. 5, Hft. 13; в) 1911, Okt. Jg, 11, Hft. 1; г) 1912, Jg. 12, Hft. 1.
120. *Dingelstedt F.* Liszt // Journal d'Odessa, 1847, № 57, 18/30 Jul.
121. *Döbiey H.* Die Klaviertechnik des jungen Franz Liszt. Berlin, 1931.
122. Documenti inéditi sul Salieri, come maestro di F. Liszt e di altri // Rivista Musicale italiana. Milano, 1936, Anno XL, Fasc. 1—2.
123. Dörptische Zeitung. 1842: № 25 (20. März); 26 (31. März); 28 (7. Apr.); 33 (24. Apr.).
124. *Draeseke F.* Franz Liszts symphonische Dichtungen // Anregungen für Kunst und Wissenschaft. Leipzig, 1857—1858. Bde II—III.

125. *Draeseke F.* Liszts Dante-Symphonie // Neue Zeitschrift für Musik. 1860. Bd. LIII.

126. *Dunkl J. N.* Aus den Erinnerungen eines Musikers. Wien, 1876.

127. *Dunkl N.* Milyen volt Liszt Ferenc? [Каким был Ференц Лист?]. Budapest, 1936.

128. *Duverger J.* [M. d'Agoult] Franz Liszt // Revue générale biographique et littéraire. 3me année. Paris, 1843. V. XV, p. 2.

129. *Ehrlich A.* Berühmte Klavierspieler der Vergangenheit und Gegenwart. Leipzig, 1893.

130. *Ehrlich H.* Dreissig Jahre Künstlerleben. Berlin, 1893.

131. *Ehrlich H.* Modernes Musikleben: Studien. Berlin, 1898.

132. *Einstein A.* Die Romantik in der Musik. Wien, 1950.

133. Elf ungedruckte Briefe Liszts an Schott // Die Musik, 1906, Jg. 5, Hft. 13.

134. Emlékezések Liszt Ferencről von Graf Albert Apponyi, Vincent d'Indy, Jeno Hubay, Ödőn von Mihalovich, Baron Gyula Wlassics, Gräfin János Zichy, Graf József Mailáth, Nándor Plotényi, János Bókay, István Thomán [Воспоминания о Ференце Листе графа Альберта Аппони, Венсана д'Энди, Йенё Губаи, Эдёна Михаловича, барона Дьюлы Власича, графини Янош Зичи, графа Йожефа Майлата, Нандора Плотени, Яноша Бакаи, Иштвана Томана] // Muzsika, Budapest, 1929. № 1—2.

135. *Engel H.* Die Entwicklung des deutschen Klavier-Konzerten von Mozart bis Liszt. Leipzig, 1927.

136. *Engel H.* Liszt. Potsdam, 1936.

137. *Engel H.* [Liszt] // Die Musik in Geschichte und Gegenwart: Allgemeine Enzyklopädie der Musik. Bärenreiter / Hrsg. F. Blume. Kassel; Basel; London; New York, 1960. Bd. VIII.

138. *Erdmannsdörfer-Fichthner P.* Erinnerungen an Franz Liszt // Münchener Neueste Nachrichten. 1911. 22 Okt.

139. *Fabian I., Valkó A.* Aus Franz Liszts Jugend // Österreichische Musikzeitschrift, 1961, Jg. 16, Hft. 9.

140. *Fabó B.* Liszt Ferenc vissza magyarosodása és magyar nüködése // Népmüvelés. 1911, Jg. 6, № 17—18.

141. *Faguet É.* Dix-neuvième siècle. Études littéraires. Paris [1887].

142. *Fauriel C.* [Les] chants populaires de la Gréce moderne. Paris, 1824. V. 1; Paris, 1825. V. 2.

143. *Fay A.* Musikstudien in Deutschland. Berlin, 1882.

144. *Fay A.* Music-Study in Germany. London, 1887.

145. *Felix W.* Franz Liszt. Ein Lebensbild. Leipzig [1961].

146. *Felix W.* Liszts Schaffen um 1848: Versuch zur Deutung seiner Programmatik // Studia Musicologica. Academiae Scientiarum Hungaricae. Budapest, 1963. T. V.

147. *Fetis F. G.* Thalberg und Liszt // *Liszt F.* Gesammelte Schriften / Hrsg. L. Ramann. Leipzig. 1880—1883. 6 Bde. 1881. Bd. II.

148. *Finck H. T.* Edward Grieg. Stuttgart, 1908.

149. *Frankenburg A.* Emlékiratok [Воспоминания]. Pest, 1868. 3 т.

150. *Frankenburg A.* Őszinte vallomások [Откровенные признания]. Pest, 1861. 3 т.

151. *Frankenburg A.* Wisszaemlékezések Liszt Ferencre [Воспоминания о Ференце Листе] // Athenaeum, Budapest, 1873, № 16.

152. Franz Liszt an Maria von Kalergis. Unbekannte Briefe // Die Musik, 1911, Jg. 11, Hft. 1.

153. Franz Liszt. Briefe aus ungarischen Sammlungen. 1835—1886 / Gesammelt und erläutert von Margit Prahács. Budapest, 1966.

154. Franz Liszt-Stiftung. Leipzig, S/a. T. IX.

155. Franz Liszt und Joachim Raff. Im Spiegel ihrer Briefe / Mitgeteilt von Helene Raff // Die Musik, 1901—1902, Jg. 1.

156. Franz Liszts Briefe / Gesammelt und hrsg. von La Mara. Leipzig, 1893. Bd. I: Von Paris bis Rom.

156a. Franz Liszts Briefe / Gesammelt und hrsg. von La Mara. Leipzig, 1893. Bd. II: Von Rom bis an's Ende.

157. Franz Liszts Briefe / Gesammelt und hrsg. von La Mara. Leipzig, 1894. Bd. III: Briefe an eine Freundin.

158. Franz Liszts Briefe / Gesammelt und hrsg. von La Mara. Leipzig, 1899—1902. Bde IV—VII: Briefe an die Fürstin Caroline Sayn-Wittgenstein Neue Folge.

158a. Franz Liszts Briefe / Gesammelt und hrsg. von La Mara. Leipzig, 1905. Bd. VIII.

159. Franz Liszts Briefe an Carl Gille/ Mit einer biographischen Einleitung von Adolf Stern. Leipzig, 1903.

160. Franz Liszts Briefe an Felix Lichnowsky // Bayreuther Blätter, 1907.

161. Franz Liszts Briefe an seine Mutter / Aus dem Französischen übertragen und hrsg. von La Mara. Leipzig, 1918.

162. Franz Liszts musikalischer Werke / hrsg. von der Franz Liszt-Stiftung. Leipzig, S/a. T. I.

163. *Franz R.* [Olga de Janina] Souvenirs d'une Cosaque. Paris, 1874.

164. *Friedheim A.* Life and Liszt: The recollections of a concert pianist. New York, 1961.

165. *Frimmel Th.* Beethoven-Handbuch. Leipzig, 1926. Bd. I.

166. *Friwitzer L.* Chronologisch-systematisches Verzeichnis sämtlicher Tonwerke von Franz Liszt // Musikalische Chronik. Wien, 1887. Bd. V.

167. *Füssmann W., Mátéka B.* Franz Liszt: Ein Künstlerleben in Wort und Bild. Langensalza; Berlin; Leipzig, 1936.

168. *Ganche E.* Frédéric Chopin: Sa vie et ses oeuvres: 1810—1849. Paris, 1939.

169. *Garay J.* Liszt Ferenchez. 1845. Összes költeményei. Pest, 1862.

170. *Gárdonyi Z.* Die ungarischen Stileigentümlichkeiten in den musikalischen Werken Franz Liszts. Berlin; Leipzig, 1931.

171. *Gárdonyi Z.* Distancia — elvü jelenségek Liszt, zénejében [Явления принципа дистанции в музыке Листа] // Zenetudományi tanulmányok. K. III: Liszt Ferenc és Bartók Béla emlekere / Szerkesztette Szabolcsi Bence és Bartha Dénes. Budapest, 1955.

172. *Gárdonyi Z.* Liszt Ferenc magyar stilusa [Венгерский стиль Ференца Листа]. Budapest, 1936.

173. *Gárdonyi Z.* Liszt kiadatlan magyar zongorakompoziciói [Неизданные венгерские фортепианные сочинения Листа] //A Zene, 1931—1932.

174. *Gárdonyi Z.* Nationale Thematik in der Musik Franz Liszts bis zum Jahre 1948 // Studia Musicologica. Academiae Scientiarum Hungaricae. Budapest, 1963. T. V.

175. Gazette de France, 1824, Sept.

176. *Genast E.* Aus dem Tagebuche eines alten Schauspielers. Leipzig, 1862—1866. 4 Tle.

177. *Georgiü W.* Klaviermusik: Geschichte der Musik für Klavier zu zwei Händen von den Anfängen bis zur Gegenwart. Berlin, 1941; 2. Aufl. Zürich, 1950.

178. *Gerstenberg H.* Aus Weimar nach klassischer Zeit. Hamburg, 1901.

179. *Gil-Marchex H.* A propos de la technique de piano de Liszt // La Revue musicale [Numéro spécial], 1928, Mai.

180. *Glassbrenner A.* Franz Liszt in Berlin: Eine Komödie in drei Akten. Leipzig, 1847.

181. *Godowsky L.* 50 Studien zu Chopin Etüden. Berlin, S/a. № 36.

182. *Goldhammer O.* Liszt, Brahms und Reményi // Studia Musicologica Academiae Scientiarum Hungaricae, Budapest, 1963. T. V.

183. *Goldmark C.* Erinnerungen aus meinem Leben. Wien, 1922.

184. *Göllerich A.* Franz Liszt: Erinnerungen. Berlin, 1908.

185. *Gottschalg A. W.* Franz Liszt in Weimar und seine letzten Lebensjahre: Erinnerungen und Tagebuchnotizen, nebst Briefen des Meisters. Berlin, 1910.

186. *Gregorovius F.* Römische Tagebücher. Stuttgart, 1892.

187. *Grunsky K.* Franz Liszt. Leipzig, 1924.

188. *Guhr C.* Ueber Paganini's Kunst die Violine zu spielen. Mainz; Paris; Antwerpen, 1829.

189. *Haldane Ch.* The galley slaves of low: The Story of Marie d'Agoult and Franz Liszt. London, 1957.

190. *Hamann R.* Der Impressionismus in Leben und Kunst. Berlin, 1907.
191. *Hamburger K.* Liszt Ferenc. Budapest, 1966 [Kis zenei könyvtár].
192. *Hankiss J.* Liszt Ferenc válogatott irásai [Избранные статьи Ференца Листа]. Budapest, 1959. 2 к.
193. *Hankiss J.* Wenn Liszt ein Tagebuch geführt hätte... Budapest, 1957.
194. *Hansen R.* Variationen und Varianten in den musikalischen Werken von Franz Liszt (nebst Bibliographie). Hamburg, 1958.
195. *Hanslick E.* Aus meinem Leben. Berlin, 1894. 2 Bde.
196. *Hanslick E.* Jahrhundert von Geburtstag C. Czerny // Neue Freie Presse, 1891, 21 Febr.
197. *Haraszti E.* Berlioz, Liszt and the Rákóczi March // The Musical Quarterly, 1940, № 2.
198. *Haraszti E.* Deux franciscains: Adam et Franz Liszt // La Revue musicale, 1937, № 174.
199. *Haraszti E.* François Liszt et la Hongrie // Le Monde musical, 1935, № 12; 1936, № 1.
200. *Haraszti E.* Franz Liszt — author desprite himself: The history of a mystification // The Musical Quarterly, 1947, № 4.
201. *Haraszti E.* Le problème Liszt // Acta musicologica, 1937, Vol. IX; 1938, Vol. X.
202. *Haraszti E.* Liszt à Paris. Quelques documents inédits // La Revue musicale, 1936, № 4, 7.
203. *Harsányi Z.* Magyar rapszódia: Liszt Ferenc életének regenyi [Венгерская рапсодия: Роман жизни Ференца Листа]. Budapest, 1936. К. 1—4.
204. *Heinrichs J.* Über den Sinn der Lisztischen Programmusik. Bonn, 1929.
205. *Helbig N.* [Шаховская]. Franz Liszt in Rome // Deutsche Revue, XXXII, Febr.
206. *Helm E.* Newly Discovered Liszt-Manuscript // Studia Musicologica. Academiae Scientiarum Hungaricae. Budapest, 1963. T. V.
207. *Herwegh G.* Die lichte Blum'im dunkeln Kranz // Briefe hervorragender Zeitgenossen an Franz Liszt. Leipzig, 1904. Bd. III: 1836—1886. Neue Folge.
208. *Herwegh M.* Au printemps des Dieux: Correspondance inédite de la comtesse Marie d'Agoult et du poète Georges Herwegh. Paris, 1929.
209. *Herwegh M.* Au soir du Dieux: Des derniers reflets wagneriens à la mort de Liszt: Documents ignoré jusqu'à ce joue sur la vie de R. Wagner et de Franz Liszt. Paris, 1933.
210. *Herwey A.* Franz Liszt and his music. London, 1911.
211. *Heuss A.* Eine motivisch-thematische Studie über Liszt's sinfonische Dichtung "Ce qu'on entend sur la montagne": Zur 100. Wiederkehr von Franz Liszt Geburtstag am 22. Oktober 1911 // Zeitschrift der Internationalen Musikgesellschaft. Leipzig, 1911. Jg. 13. Hft 1.
212. *Hevesy A.* Liszt, ou le roi Lear de la musique. Paris, 1936.
213. *Hill R.* Liszt. London, 1936.
214. *Hiller F.* Aus dem Tonleben unserer Zeit. Leipzig, 1868, 2 Bde.
215. *Hoffmann von Fallersleben H.* Gesammelte Werke. Berlin, 1893. Bd. VIII.
216. *Hoffmann von Fallersleben H.* Zu Liszts Geburtstage. Gedicht // [Zellners] Blätter für Theater, Musik und Kunst [Wien], 1857.
217. *Holsen K.* Franz Liszt. Oslo, 1929.
218. *Horovitz-Barnay I.* Im Hause Franz Liszts: Erlebnisse und Gespräche mit dem Meister // Deutsche Revue [Stuttgart], 1898.
219. *Hugo V.* Les Djinns // Oeuvres complètes: Poèsie. Paris, 1880. T. II.
220. *Hummel J. N.* Ausführliche theoretisch-praktische Anweisung zum Pianofortespiel. Wien, 1829.
221. *Huneker J.* Franz Liszt. New York, 1911; то же: *Huneker J.* Franz Liszt: Ein Leben in Bildern. München, 1922.
222. *Huschke K.* Beethoven als Pianist und Dirigent. Berlin [1919].
223. *Indy V. d'.* Bei Franz Liszt // Allgemeine Musikzeitung, 1912, № 37.
224. *Indy V. d'.* Cesar Franck. Paris, 1906.

225. *Isoz K. d'.* Kiadatlan és ismeretlen Liszt-levelek [Неизданные и неизвестные письма Листа] // Népmüvelés. Budapest, 1911, № 17—18.

226. *[Joachim J.]* Briefe von und an Joseph Joachim / Gesammelt u. hrsg. von Johannes Joachim und Andreas Moser. Berlin, 1911—1912. 2 Bde.

227. *Jókai M.* Életemből [Из моей жизни]. Budapest, 1911. 2 K.

228. *Jókai M.* Liszthez [К Листу]. Pest, 1851.

229. *Joss V.* Der Musikpädagoge Friedrich Wieck und seine Familie. Dresden, 1902.

230. Journal de St.-Petersbourg, 1842, № 437 (5 Mai); 439 (9 Mai); 441 (14 Mai).

231. Journal d'Odessa, 1847, № 58 (22 Jule/3 Aug.); 61 (1/13 Aug.); 63 (8/20 Aug.).

232. *Juhász A.* Liszt Ferenc és a modern zongoratechnikai probléma [Ференц Лист и проблема современной фортепианной техники]. Budapest, 1913.

233. *Káldor J.* Micael Mosonyi (1815—1870). Dresden, 1936.

234. *Kalischer A. Ch.* Der Knabe Franz Liszt und Beethoven // Neue Zeitschrift für Musik, 1891, № 42, 43.

235. *Kalkbrenner F.* Methode pour apprendre le pianoforte à l'aide du guide main. Paris, 1830.

236. *Kapp J.* Aus den letzten Schülerkreise Liszts // Bühne und Welt [Berlin], 1909.

237. *Kapp J.* Autobiographisches von Franz Liszt // Die Musik, 1911, Jg. 11, Hft. 1.

238. *Kapp J.* Franz Liszt. Berlin; Leipzig, 1922.

239. *Kapp J.* Richard Wagner und Franz Liszt: Eine Freundschaft. Berlin, 1908.

240. *Karpath L.* Begegnung mit dem Genius. Wien, 1934.

241. *Kellermann B.* Erinnerungen: Ein Künstlerleben. Zürich, 1932.

242. *Kempff W.* Der Meister am Klavier // Österreichische Musikzeitschrift, 16. Jg., 1961, Hft. 9.

243. *Klark F.* Liszts Offenbarung: Schlüssel zur Feiheit des Individuums. Berlin, 1907.

244. *Kleczyński J.* Chopins grössere Werke. Leipzig, 1898.

245. *Klindwort K.* Elementare Klavierschule. 2 Tle. Mainz, S/a.

246. *Kling H.* Franz Liszt pendant son séjour a Genève en 1835/36 // Le Guide musicale. 1887.

247. *Koch L.* Liszt Ferenc bibliográfiai kísérlet. Budapest, 1936.

248. *Kodály Z.* A magyar népzene [Венгерская народная музыка]. Budapest, 1952.

249. *Kókai R.* Franz Liszt in seinen frühen Klavierwerken. Leipzig, 1933.

250. Korespondencja Fryderyka Chopina. Warszawa, 1955. 2 T.

251. *Kosocsa S.* Magyar Liszt-bibliográfia [Венгерская библиография Листа] // Muzsika, Budapest, 1929, № 1—2.

252. *Kraft G.* Das Schaffen von Franz Liszt in Weimar // Studia Musicologica. Academiae Scientiarum Hungaricae. Budapest, 1963. T. V.

253. *Kullak A.* Die Aesthetik des Klavierspiels. 7—8 Aufl. / Hrsg. von Walter Niemann. Leipzig, 1920; 10 Aufl. Leipzig, 1922.

254. *Kumlik E.* Liszt Ferenc magyarsága (Válasz Bertha Sándornak. — Vörösmarty, Petöfi és Liszt) [Венгерство Листа. Ответ Шандору Берте. — Вёрёшмарти, Петёфи и Лист] // Budapesti Hirlap, 1911, 6 Aug.

255. *Kunel M.* César Franck inconnu (1822—1890). Bruxelles, 1958.

256. *Kurth E.* Romantische Harmonik. Berlin, 1923.

257. *Lakatos I.* Kolozsvári Liszt-emlékek [Клужские воспоминания о Листе] // Zenetudományi tanulmányok, K. III. Budapest, 1955.

258. *La Mara.* An der Schwelle des Jenseit Letzte Erinnerungen an die Fürstin Carolyne Sayn-Wittgenstein, die Freundin Liszts. Leipzig, 1925.

259. *La Mara.* Aphoristisches von Franz Liszt: Aus Geschpräcber auf der Altenburg gesammelt von W. M. [Marie-Princessin zu Wittgenstein] // Neue Rundschau, Berlin, 1912, Apr.

260. *La Mara.* Aus der Glanzzeit der Weimarer-Altenburg: Bilder und Briefe aus dem Leben der Fürstin Carolyne Sayn-Wittgenstein. Leipzig, 1906.

261. *[La Mara].* Aus Franz Liszt erster Jugend: Ein Schreiben seines Vaters mit Briefen Czernys an ihn / Nach den Handschriften mitgeteilt von La Mara // Die Musik. 1906. Jg. V. Hft. 13.
262. *La Mara.* Classisches und Romantisches aus der Tonwelt. Leipzig, 1892.
263. *La Mara.* Franz Liszt. Leipzig, 1911.
264. *La Mara.* Liszt und die Frauen. Leipzig, 1911.
265. *Lamartine A. de.* Oeuvres complètes. Paris, 1862. V. II.
266. *Lamennais F.* Esquisse d'une philosophie. Paris, 1840—1846. 4 vols.
267. *Landau H.* Die Neuerungen der Klaviertechnik bei Franz Liszt. Wien, 1933.
268. *Lange F.* Im Heimatsdorfe Franz Liszts // Der Merker, 1911, Jg. 2, Hft. 26.
269. *Laplan G.* Albeniz: Sa vie, son oeuvre / Preface de Francis Poulenc. [Geneve], 1956.
270. La Revue musicale, 1928, Mai.
271. La Revue musicale, 1935, Sept.-Oct.
272. La Revue musicale, 1937, № 174.
273. *Laszlo Zs.* A ifjú Liszt. [Юный Лист]. Budapest, 1962.
274. *Laszlo Zs.* Liszt Ferenc és az orosz zene [Ференц Лист и русская музыка]. Budapest, 1955.
275. *Legány D.* A magyar zene krónikaja [О хронике венгерской музыки]. Budapest, 1962.
276. *Legouvé E.* Soixante ans de souvenirs. Paris, S/d.
277. *Lehmann R.* Erinnerungen eines Künstlehrs. Berlin, 1896.
278. *[Lenau N.]* Lenau Nikolaus und die Familie Löwenthal: Briefe und Gespräche, Gedichte und Entwürfe. Leipzig, 1906.
279. *Lenz W.* Die grossen Pianoforte-Virtuosen unserer Zeit aus persönlicher Bekanntschaft. Liszt — Chopin — Tausig — Henselt. Berlin, 1872.
280. *Lenz W.* Liszts Klavierspiel // Neue Musikzeitung, Stuttgart, 1883, Hft. 19.
281. *Lessmann O.* Franz Liszt: Eine Charakteristik. Berlin, 1881.
282. Lettres de Franz Liszt a 1868—1885 / publiée par Manfredi Gravina // La Revue hebdomadaire, 1927, 26 Mars.
283. Lettres de madame d'Agoult et de Hiller // Revue bleue, 1913, 8 Nov., 15 Nov.
284. Lettres de Vigny et de madame d'Agoult // Revue de deux Mondes, 1933.
285. Lettres inédites de Liszt à Saint-Saëns // La Revue musicale, 1928, Mai.
286. *Lewald F.* Zwölf Bilder nach dem Leben. Berlin, 1888.
287. *Liszt E. R. von.* Franz Liszt: Abstammung, Familie, Begebenheiten. Wien, 1937.
288. *Liszt E. R. von.* Stammtafel der Familie Liszt // Österreichische Musikzeitschrift, 1961, 16 Jg. Sept.
289. Liszt Ferenc és Bartók Béla emlékére / Szerkesztette Szabolcsi Bence és Bartha Dénes // Zenetudományi tanulmányok. Budapest, 1955. K. III.
290. *Liszt F.* F. Chopin. Paris, 1852.
291. *Liszt F.* Gesammelte Schriften / Hrsg. von L. Ramann. Leipzig, 1880—1883. In 6 T.: T. II. 1881; T. III. 1881; T. IV. 1882; T. V. 1882; T. VI. 1883.
292. Liszt Ferenc levelei báró Augusz Antalhoz. 1846—1878 / Kiadja Csapó Vilmos. Budapest, 1911.
293. Liszt-Pädagogium. Leipzig., Ser. I, II, III, IV, V.
294. *Liszt Fr.* Pages romantiques / publiées avec une introduction et des notes par J. Chantavoine. Paris, 1912.
295. *Liszt F.* Technische Studien. Leipzig, 18... Hft. 1, 7, 8 und 12.
296. *Louis R.* Das pädagogische Erbe Franz Liszts // Die Musik, 1905.
297. *Louis R.* Franz Liszt. Berlin, 1900.
298. *Louis R.* Franz Liszt und das Problem der Programmusik // Die Musik, 1902, Jg. 1.
299. *Lüning O.* Franz Liszt: Ein Apostel der Ideale. Zürich, 1896.
300. *Lux J. A.* Franz Liszt: Himmlische und irdische Liebe. Berlin, 1929.

301. Lysty Fr. Chopina. Warszawa, 1937.
302. Magyar nóták Veszprém vármegyéből. 1823—1832.
303. *Maistre J. de.* Du Pape. Paris, 1854. L. III.
304. *Major E.* A népies magyar müzene és a népzene kapcsolatai [Соотношение между венгерской художественной музыкой в народном духе и народной музыкой]. Budapest, 1930.
305. *Major E.* Bihari Janos [Янош Бихари]. Budapest, 1928.
306. *Major E.* Liszt Ferenc és a magyar zenetörténet [Ференц Лист и история венгерской музыки]. Budapest, 1940.
307. *Major E.* Liszt Ferenc magyar rapszódiái [Венгерские рапсодии Ференца Листа]. Budapest, 1929.
308. *Major E.* Népdal és verbunkos [Народная песня и вербункош] // Emlékkönyv Kodály Zoltán 70. születésnapjára / Szerkesztette Szabolcsi Bence és Bartha Dénes. Budapest, 1953.
309. *Marix-Spire Th.* Histoire d'une amitié: Fr. Liszt et H. de Balzac // Revue des études hongroises, 1934.
310. *Marix-Spire Th.* Les romantiques et la musique: Le cas George Sand. 1804—1838. Paris, 1954.
311. *Marmontel A.* Art classique et moderne du piano, conseils d'un professeur sur enseignement technique et l'esthétique du piano. Paris, 1886.
312. *Marmontel A.* Les pianistes célèbres: Silhuettes et médaillons. Paris, 1878.
313. *Marmontel A.* Virtuoses contemporains: Silhuettes et médaillons. Paris, 1882.
314. *Mátray G.* Magyar népdalok egyetemes gyüjteménye [Универсальное собрание венгерских народных песен]. Pest, 1852—1858. 2 K.
315. *Mátray G.* Pannonia, Hunnia, Flora: Verbunros-és népdalátiratok zongorára. Pest, 182...
316. *Mendelssohn-Bartholdy F.* Briefe aus den Jahren 1830 bis 1847. Leipzig, 1864.
317. *Merkel J.* Meine Erinnerungen an Franz Liszt // Zeitschrift für Musik. [Leipzig] 1929.
318. *Mesa E.* Liszt su vida y sus obras. Paris, 1929.
319. Messager de St.-Petersbourg. 1842: a) № 16. 19 Apr.; б) № 19. 10 Mai; в) № 21. 24 Mai; г) № 97. 3 Mai.
320. *Meysenburg M. von.* Memoiren einer Idealistin und ihr Nachtrag: der Lebensabend einer Idealistin. Berlin; Leipzig, 1927. 2 Bde.
321. *Milde F.* Ein ideales Künstlerpaar Rosa und Theodor von Milde: Ihre Kunst und ihre Zeit. Leipzig, 1918. 2 Bde.
322. Mitauische Zeitung. 1842: a) № 21. 12. März [О пребывании Листа в Митаве]: б) № 25. 20. März [Сообщение о Листе].
323. *Molnar A.* Über Transkriptionen und Paraphrasen von Liszt // Studia Musicologica. Academiae Scientiarum Hungaricae. Budapest, 1963, T. V.
324. *Mosenthal S.* An Liszt: Gedicht. 1856 // Briefe hervorragender Zeitgenossen an Franz Liszt (см. 78). Leipzig, 1904. Bd. III: 1836—1886. Neue Folge.
325. *Moser A.* Joseph Joachim. Ein Lebensbild. Berlin, 1908. Bd. I.
326. *Moser H. J.* Liszt und der Forschrittsgedanke // Geschichte der deutschen Musik von Auftreten Beethoven's bis zur Gegenwart. Stuttgart, 1924.
327. *Motta J. V. da.* A vida de Franz Liszt. Porto, 1945.
328. *Motta J. V. da.* Einige Beobachtungen über Franz Liszt. München, 1898.
329. *Motta J. V. da.* Liszt als Lehrer // Der Merker, 1911, № 43.
330. *Mouchanoff-Kalergis M.* In Briefen an ihre Tochter / Hrsg. von La Mara. Leipzig, 1907.
331. *Moulin Eckart R. du.* Cosima Wagner. München, 1929, 1931.
332. *Müller-Reuter Th.* Lexikon der deutschen Konzertliteratur. Leipzig, 1909. Bd. I.
333. Munkácsy Mihály válogatott levelei [Избр. письма Михая Мункачи]. Budapest, 1952.
334. *Murdoch W.* Chopin: His life. London, w/d.
335. Musikalisches Conversations-Lexikon / Hrsg. Mendel. Berlin, 1879. Bd. XI.
336. *Nejedlý Z.* Bedřich Smetana. Praha, 1929. T. III.

337. Neue Zeitschrift für Musik, Leipzig, 1836, № 4.
338. *Neumann W.* Franz Liszt: Eine Biographie. Kassel, 1885.
339. *Newman E.* The Man Liszt: A study of the tragi-comedy of a soul divided against itself. London, 1934.
340. *Niecks F.* Friedrich Chopin als Mensch und Musiker. Leipzig, 1890. Bd. II.
341. *Niemann W.* Das Klavierbuch: Geschichte des Klaviermusik und ihrer Meister. Leipzig, 1910.
342. *Niemann W.* Meister des Klaviers: Die Pianisten der Gegenwart und der letzten Vergangenheit. Berlin, 1921.
343. *Nohl L.* Beethoven. Liszt, Wagner. Leipzig, 1874.
344. *Nohl L., Göllerich A.* Liszt. Leipzig, 1882—1888. 2 Tle.
345. *Nowak L.* Franz Liszt. Innsbruck, 1936.
346. *Ollivier B.* Liszt, le musicien passioné. Paris, 1936.
347. *Orel D.* František Liszt a Bratislava. Na základě nevydané korrespondence Fr. Liszta a knéžny C. Wittgensteinové. Bratislava, 1925.
348. *Ortigue J. d'.* Franz Liszt // Gasette musicale de Paris, 1835; то же // Neue Zeitschrift für Musik, 1836, № 4—8, 10.
349. *Ortigue J. L. d'.* La Sainte-Baume // L'Artiste. 1834. Vol. II; то же. Paris, 1834. 2 vols.
350. *Pardoe J.* The city of the magyar or Hungary and her institutions in 1839—40. London, 1840. Vol. III.
351. *Philipp I.* La technique de Franz Liszt. Paris, 1932.
352. *Pictet A.* Une course à Chamounix: Conte fantastique. Paris, 1838.
353. *Pohl R.* Franz Liszt: Studien und Erinnerungen. Leipzig, 1883.
354. *Pohl R.* Liszts Faust-Symphonie // Neue Zeitschrift für Musik, 1862, № 1 u. a.; то же // *Pohl R.* Franz Liszt: Studien und Erinnerungen. Leipzig, 1883.
355. *Pohl R.* Liszts Symphonie zu Dantes "Divina Commedia". Prag, 1858 // *Pohl R.* Franz Liszt: Studien und Erinnerungen. Leipzig, 1883.
356. *Pohl R.* Liszts symphonische Dichtungen: Ihre Entstehung, Wirkung und Gegnerschaft // *Pohl R.* Franz Liszt: Studien und Erinnerungen. Leipzig. 1883.
357. *Pourtalés G.* La vie de Franz Liszt. Paris, 1926; то же // *Pourtalés G.* L'Europe romantique. Paris, 1949.
358. *Prahács M.* Kiadatlan és ismeretlen Liszt-levelek a Zeneművészeti Főiskola levéltárában [Неопубликованные и полуизвестные письма Листа в архиве Высшей музыкальной школы] // Zenetudományi tanulmányok. Budapest, 1955. K. III.
359. *Prahács M.* Liszts letztes Klavierkonzert // Studia Musicologica. Budapest, 1963. T. IV. Fasc. 1—2.
360. *Prahács M.* Zeneművészeti Főiskola Liszt-hagyatéka [Наследство Листа в Высшей музыкальной школе] // Zenetudományi tanulmányok. Budapest, 1959. K. VII.
361. *Prod'homme J. G.* Franz Liszt. Paris, 1910.
362. *Raabe P.* Die Entstehungsgeschichte der ersten Orchesterwerke Franz Liszts. Leipzig, 1916.
363. *Raabe P.* Franz Liszt. Stuttgart; Berlin, 1931. B. 1: Liszts Leben; B. 2: Liszts Schaffen.
364. *Raabe P.* Grossherzog Karl Alexander und Liszt. Leipzig, 1918.
365. *Raabe P.* Wege zu Liszt. Regensburg, 1943.
366. *Rackwitz W.* Liszts Verhälthis zur Musik Georg Friedrich Händels // Studia Musicologica. Academiae Scientiarum Hungaricae, Budapest, 1963, T. V.
367. *Ramann L.* Franz Liszt: Als Künstler und Mensch. Leipzig, 1880—1894. 3 Bde.
368. *Rapin E.* Histoire du piano et des pianistes. Paris, 1904.
369. *Reboux P.* Liszt ou les amours romantiques. Paris, 1940.
370. *Rehberg P.* Franz Liszt: Die Geschichte seines Lebens. Schaffens und Wirkens / Mit einem Beitrag von Gerhard Nestler. Zürich, 1961.
371. *Reicha A.* Compositionslehre. Wien, S/a. Bd. II. T. 4.

372. *Reicha A.* Observations sur les airs nationaux // *Reicha A.* Traité de mélodie. Paris, 1814.
373. *Reineke C.* Erinnerungen an Liszt // Deutsche Revue [Stuttgart], 1893.
374. *Rellstab J.* Anleitung für Klavierspieler den Gebrauch der Bachschen Fingersetzung, die Manieren und den Vortrag betreffend. Berlin, 1789.
375. *Rellstab L.* Frans Liszt: Beurtheilungen — Berichte — Lebensskizze. Berlin, 1942.
376. *Reuss E.* Das Märchen von Riesen Liszt // Musikalisches Wochenblatt [Leipzig], 1906, № 27.
377. *Reuss E.* Franz Liszt. Leipzig, 1898.
378. *Reuss E.* Liszt und sein Paladine // Deutsche Revue [Stuttgart], 1893.
379. *Reuss E.* Unterhaltung mit Liszt // Deutsche Revue [Stuttgart], 1895.
380. Revue et Gasette musicale, 1837, № 1.
381. Revue et Gasette musicale, 1841, № 31.
382. Richard Wagner an Mathilde Wesendonk: Tagebuchblätter und Briefe. 1858—1871. Leipzig, 1908 (1911).
383. *Riemann H.* Geschichte der Musik seit Beethoven. Berlin, 1901.
384. *Rietsch H.* Die Tonkunst in der zweite Hälfte des 19. Jahrhunderts. Leipzig, 1906.
385. Rigasche Zeitung. 1842, № 31, 14 März [О пребывании Листа в Митаве]; 1842, № 33, 19 März [Сообщение о Листе], 1842, № 36, 26 März [Биография Листа]; 1842, № 39, 2 Apr.
386. *Rosenthal M.* Franz Liszt: Erinnerungen und Betrachtungen // Die Musik, 1911, Okt. Jg. 11. Hft. 1.
387. *Rudziński W.* Stanislaw Moniuszko. Kraków, 1954.
388. *Rüsch W.* Franz Liszts Années de Pèlerinage: Beitrage zur Geschichte seiner Persönlichkeit und seines Stiles. Zürich; Bellinzona, 1934.
389. *[Sainte-Beuve Ch. A.]* Les cahiers de Sainte-Beuve. Paris, 1876.
390. *Saint-Saëns C.* Harmonie et mélodie. Paris, 1885.
391. *Saint-Saëns C.* Portraites et Souvenirs. Paris, 1900.
392. *Sallès A.* Le Centenaire de Liszt: Liszt à Lyon. Paris, 1911.
393. *Sand G.* Contes vénetiens: La dernière Aldini: Les maitres mosaistes. L'Uscoque. Paris, 1838—1839.
394. *Sand G.* Impressions et Souvenirs. Paris, 1873.
395. *Sand G.* Journal de doctor Piffel. Paris, 18...
396. *Sand G.* Journal intime (posthume) / publiée par Aurore Sand. Paris, 1926.
397. *Sand G.* L'Histoire de ma vie. Paris, 1856. 10 Vols.
398. *Sand G.* Lettres d'un Voyageur. Paris, 1837. 2 Vols. // Oeuvres complètes de George Sand. Paris, 1893. V. IX.
399. *Sauer E.* Meine Welt: Bilder aus dem Geheimfache meines Kunst und meines Lebens. Stuttgart, 1901.
400. *Schering A.* Über Liszts Persönlichkeit und Kunst // Jahrbuch der Musikbibliothek Peters. 1926. Leipzig, 1927.
401. *Schilling G.* Franz Liszt: Sein Leben und Wirken, aus nächster Beschauung. Stuttgart, 1844.
402. *Schlemmer A. C.* Francesco Liszt: Cenni biografici. Fiume, 1911.
403. *Schlözer K. von.* Letzte Römische Briefe. 1882—1904. Stuttgart, 1924.
404. *Schlözer K. von.* Römische Briefe. 1864—1869. Berlin, 1924.
405. *Schlözer K. von.* Römische Briefe. 1870—1881. Stuttgart, 1926.
406. *Schnapp F.* A forgotten romance // Music and Letter. 1953. № 3.
407. *Schnaubert G.* Aus Weimars nachklassischer Zeit // Neue Musikzeitung. Stuttgart; Leipzig, 1910, Jg. 31. Hft. 1, 3, 7, 9.
408. *Schober F.* Briefe über F. Liszts Aufenthalt in Ungarn. Berlin, 1843.
409. *Scholz B.* Musikalisches und Persönliches. Berlin, 1899.
410. *Schorn A. von.* Das nachklassische Weimar. Weimar, 1911—1912. 2 Bde.

411. *Schorn A. von.* Zwei Menschenalter: Erinnerungen und Briefe. Berlin, 1901.

412. *Schrader B.* Franz Liszt. Berlin, 1917.

413. *Schrickel L.* Ein Weimarer Roman aus Liszts Zeiten. Weimar, 1929.

414. *Schuberth J.* Franz Liszt's Biographie. Leipzig, 1871.

415. *Schumann C., Brahms J.* Briefe aus den Jahren 1853—1896 / Im Auftrage von Marie Schumann / Hrsg. von Berthold Litzmann. Leipzig, 1927. 2 Bde.

416. *[Schumann R.]* Robert Schumanns Briefe. Neue Folge. Leipzig, 1904.

417. *Schumann R.* Etüden für Pianoforte // Gesammelte Schriften über Musik und Musiker. Leipzig, 1891. Bd. II.

418. *Schumann R.* Gesammelte Schtiften über Musik und Musiker. Leipzig, 1891. 2 Bde.

419. *Schumann R.* Jugendbriefe / Nach den Originalen mitgeteilt von Clara Schumann. Leipzig, 1910.

420. *Searle H.* Liszt and 20th Century Music // Studia Musicologica. Academiae Scientiarum Hungaricae. Budapest, 1963. T. V.

421. *Searle H.* The misic of Liszt. London, 1954.

422. *Senancour E. P.* Obermann. Paris, 1840.

423. *Singer E.* Aus meiner Künstlerlaufbahn. Abteilung 2: Aus Tagebüchern und Briefen meiner Weimarer Zeit // Neue Musikzeitung [Stuttgart], 1911, Jg. 32, № 17; Jg. 38, № 2.

424. *Sitwell S.* Liszt. London, 1934.

425. Smetana w wzpominkách e dopisech. Praha, 1954.

426. *Somfai L.* Die Metamorphose der "Faust-Symphonie" von Liszt // Studia Musicologica. Academiae Scientiarum Hungaricae. Budapest, 1963. T. V.

427. *Somssich A.* Liszt et le comte Alexandre Teleki // Revue de Hongrie, 1914, № 4.

428. *Somssich A.* Liszt Ferenc élete [Жизнь Ференца Листа]. Budapest, 1925.

429. *Štědroň B.* Husitské náměty v české a světově hudbě [Гуситские темы в чешской и мировой музыке] // Časopis Národího Musea. Oddíl věd Společenských. Praha, 1953. № 1.

430. *Stendel Th.* Die Entwicklung des Klavier-Konzerten von Liszt bis zur Gegenwart. Berlin, 1931.

431. *Stern D. [M. d'Agoult].* Mes souvenirs. 1806—1833. Paris, 1877.

432. *Stern D. [M. d'Agoult].* Nélida. Bruxelles, 1846. 2 T.

433. *Stockhammer R.* Franz Liszt. Wien [1961].

434. St.-Petersbourgs Zeitung. 1842: а) № 86, 16/28 Apr.; б) № 81, 10/22 Apr.; в) № 82, 11/23 Apr.; г) № 92, 28 Apr./10 Mai; д) № 98, 5/17 Mai.

435. *Stradal A.* "Die technischen Studien" Franz Liszts // Allgemeine Musikzeitung, Berlin, 1913, № 4.

436. *Stradal A.* Erinnerungen an den letzten Aufenthalt Liszts in Rom // Der Merker, 1911, № 43.

437. *Stradal A.* Erinnerungen an Franz Liszt. Bern, 1929.

438. *Stradal A.* Franz Liszts Aufenthalt in Rom im Winter 1885/86 // Neue Musikzeitung [Stuttgart], 1926, № 9—10.

439. *Stradal A.* Liszt als Mensch und Künstler // Neue Musik-Zeitung, 1912.

440. *Stradal A.* Liszts Aufenthalt in Budapest im Jahre 1885 (Ende Januar bis Ende April) // Musikbuch aus Österreich [Wien]. 1912. Bd. IX.

441. *Stradal A.* Von Liszts Klavierspiel // Zeitschrift für Musik, 1935, № 4.

442. *Szabolcsi B.* A magyar zenetörténet Kézikönyve [История венгерской музыки]. Budapest, 1955.

443. *Szabolcsi B.* A XVIII. század. magyar kollégiumi zenéje [Музыка в венгерских коллегиях XVIII века]. Budapest, 1930.

444. *Szabolcsi B.* A XIX. század magyar romantikus zenéje [Венгерская романтическая музыка XIX века]. Budapest, 1951.

445. *Szabolcsi B.* Liszt Ferenc estéje [Последние годы Ференца Листа] // Zenetudományi tanulmányok. Budapest, 1955. K. III.

446. *Szabolcsi B.* Népzene és történelem [Народная музыка и история]. Budapest, 1954.

447. *Szász K.* A magyar zene // Hét évszázad magyar versei [Семьсот лет венгерской поэзии]. Budapest, 1954. K. III.

448. *Széchenui I.* Naplói [Дневники Иштвана Сечени]. Budapest, 1939. K. 4.

449. *Szelényi I.* Der unbekannte Liszt // Studia Musicologica. Academiae Scientiarum Hungaricae. Budapest, 1963. T. V.

450. *Szelényi I.* Liszt Ferenc élete képekben. Budapest, 1956.

451. *Szini K.* A magyar nép dalai és dallamai [Венгерские народные песни и мелодии]. Pest, 1865.

452. Tagebuch der Zyi. Febr., 1939 // см. 7.

453. *Takács M.* Liszt Ferenc érzelmi világa [Мир чувств Ференца Листа] // Musicologia Hungarica. IV. Budapest, 1941.

454. Társalkodó, 1840, 25 Marc., № 25.

455. *Telekei S.* Emlékeim [Мемуары]. Budapest, 1879—1880. 2 K.

456. *Thayer A. W.* Ludwig van Beethovens Leben. Leipzig, 1907. Bd. IV.

457. The Letters of Franz Liszt to Marie zu Sayn-Wittgenstein / Translated and edited by Howard E. Hugo. Cambridge, 1953.

458. *Thomán I.* Emlékeim Liszt Ferencröl [Мои воспоминания о Ференце Листе] // Budapesti, Hirlap, 1914, № 15.

459. *Thomán I.* Liszt Ferenc mint pedagógus [Ференц Лист как педагог] // A Zene. Budapest, 1911.

460. *Tibaldi-Chiesa M.* Vita romantica de Liszt. Mailand, 1937.

461. *Tiersot J.* Lettres de musiciens écrites en francais du XVe au XXe siècle [de 1831 à 1885]. Paris [1936].

462. *Tiersot J.* Liszt in France // The Musical Quarterly, 1936, № 3.

463. *Tosi D.* Anleitung zur Singkunst mit Erläuterungen und Zusätzen von Agricola. Berlin, 1757.

464. *Tóth A.* Liszt Ferenc a magyar zene útján [Ференц Лист на пути венгерской музыки]. Budapest, 1940.

465. *Tourgeneff J.* Lettres à madame Viardot. Paris, 1926.

466. Tygodnik Petersburski. 1842: a) № 28. 14/26 Apr.; б) № 29. 17/29 Apr.; 1847: в) № 19. 18/30 Mars; г) № 65. 26 Aug./7 Sept.

467. *Vajda J.* Liszt Ferenchez, 1856 // Válagatott müvei. Budapest, 1951.

468. *Valko A.* A Liszt — család a levéltári iratok tükrében [Семья Листа в зеркале архивных документов], 1—2 rész. // Magyar Zene. 1. évf. Budapest, 1961. Febr.- März.

469. *Vallas L.* La véritable histoire de Cesar Franck. Paris, 1955.

470. *Vallas L.* The discovery of musical Germany by Vincent d'Indy in 1873 // The Musical Quarterly, 1939, № 2.

471. *Varnai P.* Egy magyar muzsikus a reformkorban. Mátray Gábor élete és munkássága a szabadságharcig [Венгерский музыкант эпохи реформ. Жизнь и деятельность Габора Матраи] // Erkel Ferenc és Bartók Béla emlékere [Памяти Ференца Эркеля и Белы Бартока] / Szerkesztette Szabolcsi Bence és Bartha Dénes. Budapest, 1954.

472. *Varnhagen von Ense K. A.* Tagebücher. Leipzig, 1862—1870. 14 Bde.

473. *Vars E. de.* Les amours d'une cosaque, par un ami de l'abbé X. Paris, 1875.

474. Vaterländischer Künstlerverein. Veränderungen für das Pianoforte über ein vorgelegtes Thema. Wien, 1822.

475. *Végh J.* Liszt Ferencröl [О Ференце Листе] // Muzsika. Budapest, 1929.

476. *Vier J.* Franz Liszt: L'artiste — Le clerc. Documents inédits. Paris, 1950.

477. *Vier J.* La comtesse d'Agoult et son temps: Avec des documents inédits. Paris, 1955—1963. 4 Vols.

478. *Vier J.* Marie d'Agoult: Son mari. Les amis. Documents inédits. Paris, 1950.

479. *Voelcker B.* Franz Liszt der grosse Mensch: Ein Charakterbild aus Zeugnissen seiner Zeit. Weimar, 1955.

480. *Vogel B.* Franz Liszt: Abriss seines Lebens und Würdigung seiner Werke. Leipzig, 1888.

481. *Vörösmarty M.* Liszt Ferenches [Ференцу Листу]// *Vörösmarty M.* Válagatott müvei. Budapest, 1950. K. I: Versek-Hösköltemények. Budapest, 1950.

482. *Wagner C.* Briefe an ihre Tochter Daniela von Bülow. 1866—1885. Stuttgart, 1933.

483. *Wagner C.* Franz Liszt: Ein Gedenkblatt von seiner Tochter. München, 1911.

484. *Wagner R.* Briefe an Hans von Bülow. Iena, 1916.

485. *Wagner R.* Gedichte an Liszt [4 стихотворения] // Sämtliche Schriften und Dichtungen. Leipzig, 1912. Bd. XII.

486. *Wagner R.* Mein Leben. München, 1911.

487. *Wagner R.* Sämtliche Schriften und Dichtungen. Leipzig, 1912. Bd. V.

488. *Wagner R.* Über Franz Liszt's symphonische Dichtung // *Wagner R.* Gesammelte Schriften und Dichtungen. Leipzig, 1898. Bd. V.

489. *Wallace W.* Liszt, Wagner and the Princess. New York; London, 1927.

490. *Wamser H. E.* Abstammung und Familie Franz Liszts // Burgenländische Heimatblätter. Eisenstadt, 1936, 5 Jg. Mai.

491. *Warnecke F.* Der Kontrabass, seine Geschichte und seine Zukunft. Hamburg [1909].

492. *Waters E.* A letter from Liszt to Longfellow // The Musical Quarterly, 1955, № 1.

493. *Waters E.* A letter from Liszt to Longfellow // The Library of Congress. Quarterly Journal of current Acquisitions. Washington, 1954, V. XII, № 1.

494. *Weber J.* Die sinfonischen Dichtungen von Franz Liszt. Wien, 1929.

495. *Weber K. M.* Euryanthe: Grosse romantische Oper in drei Aufzügen. Partitur. Berlin [1866].

496. *Weilguny H., Handrick W.* Franz Liszt: Biographie in Bildern. Weimar, 1958.

497. *Weingartner F.* Akkorde. Leipzig, 1912.

498. *Weingartner F.* Lebenserinnerungen. Wien, 1923; Zürich, 1929. 2 Bde.

499. *Weissheimer W.* Erlebnisse mit R. Wagner, Franz Liszt und vielen anderen Zeitgenossen nebst deren Briefen. Stuttgart, 1898.

500. *Weissmann A.* Der Virtuose. Berlin, 1918.

501. *Weitzmann K. E.* Geschichte des Klavierspiels und Klavierliteratur. Stuttgart, 1879.

502. *Werbe E.* Franz Liszt und das Lied // Österreichische Musikzeitschrift. 1961, Jg. 16. Hft. 9.

503. *Wessem C. van.* Franz Liszt's Gravenhage. 1927.

504. *Wetz R.* Franz Liszt. Leipzig, 1925.

505. *Wohl J.* François Liszt: Souvenirs d'une compatriote. Paris, 1887.

506. *Wolf H.* Liszt-Nekrolog // Die Musik, 1906, Jg. 5, Hft. 13.

507. *Wolzogen E.* Der Kraft-Mayr: Ein humoristischer Musikanten-Roman. Dem Andenken Franz Liszt. Stuttgart, 1907. 2 Bde.

508. *Wrónski W.* Zygmunt Noskowski. Kraków, 1960.

509. *Zavarsky E.* Ján Levoslav Bella. Praha, 1955.

510. *Zedlitz J. Ch.* Liszt und Thalberg: Gedicht // Iris. Taschenbuch für das Jahr 1840 [Pest].

511. Zenészeti Lapok. 1868. 29. XI.

512. Zenetudományi tanulmányok / Szerkesztette Szabolcsi Bence és Bartha Dénes. Budapest, 1959. K. VII.

513. *Zichy G.* Aus meinem Leben: Erinnerungen und Fragmente. Stuttgart, 1911—1913. 3 Bde.

514. *Zorelli S.* Le roman du pianiste et de la cosaque. Paris, 1875.

На русском языке

515. *А...ов А.* Воспоминание о А. Е. Варламове // Орел; СПб., 1859, № 3—4.

516. Автографы музыкальных деятелей 1839—1889. СПб., 1889.

517. *Андерсен Г. Х.* Сказка моей жизни: Прибавление к "Сказке моей жизни" // *Андерсен Г. Х.* Собр. соч. В 4-х т. СПб., 1895. Т. 4.

518. *[Анненков П.]* П. В. Анненков и его друзья: Литературные воспоминания и переписка 1835—1885 годов. СПб., 1892.

519. *Анненков П.* Письма из-за границы (1840—1843) // П. В. Анненков и его друзья: Литературные воспоминания и переписка 1835—1885 годов. СПб., 1892.

520. Антокольский Марк Матвеевич: Его жизнь, творения, письма и статьи / Под ред. В. В. Стасова. СПб.; М., 1905.

521. *Арнольд Ю.* Воспоминания. М., 1892. Вып. 2; М., 1893. Вып. 3.

522. *Арсеньев И.* Воспоминания о Листе: Из моей памятной книжки // Исторический вестник, 1886, № 9.

523. *Арсеньев И.* Франц Лист: Из моей памятной книжки // Колосья. СПб., 1885, № 4.

524. [*Асафьев Б*]. *Игорь Глебов.* Антон Григорьевич Рубинштейн в его музыкальной деятельности и отзывах современников (1829—1929). М., 1929.

525. *Асафьев Б.* Встречи и раздумья // Сов. музыка, 1954, № 11.

526. *Асафьев Б. [Игорь Глебов].* Глинка. М., 1950.

527. *Асафьев Б. [Игорь Глебов].* Музыкальная форма как процесс. М.; Л., 1947. Кн. 2: Интонация.

528. [*Асафьев Б*]. *В. Игорь Глебов.* Симфонические этюды. Пг., 1922.

529. *Асафьев Б. [Игорь Глебов].* Франц Лист: Опыт характеристики. Пг., 1922.

530. *Асафьев Б.* Шопен в воспроизведении русских композиторов // Сов. музыка, 1946, № 1.

531. *[Афанасьев Н.]* Воспоминания Н. Я. Афанасьева // Исторический вестник, 1890, июль, авг.

532. *Байрон Дж.* Чайльд Гарольд // Избр. произведения. М., 1935.

533. *[Балакирев М.]* Переписка М. А. Балакирева и Н. А. Римского-Корсакова (1862—1898) / Предисл. и примеч. С. М. Ляпунова. [Пг.,] 1916.

534. *Балакирев М.* Переписка с издательством П. Юргенсона. М., 1958.

535. *Балакирев М.* Переписка с Н. Г. Рубинштейном и с М. П. Беляевым. М., 1956.

536. *Бальзак О.* Беатриса // Собр. соч. В 15-ти т. М., 1952. Т. 2.

537. *Бальзак О.* Кузен Понс // Собр. соч. М., 1936. Т. 11.

538. *Бальзак О.* Кузина Бетта // Собр. соч. М., 1936. Т. 11.

539. *Бальзак О.* Парижские портреты и эскизы // Собр. соч. М., 1947. Т. 20.

540. *Бальзак О.* Собр. соч. В 15-ти т. М., 1952. Т. 2.

541. *Баренбойм Л.* Антон Григорьевич Рубинштейн: Жизнь, артистический путь, творчество, музыкально-общественная деятельность. Л., 1957. Т. 1.

542. *Барсуков Н.* Жизнь и труды М. П. Погодина. СПб., 1893. Кн. 7; СПб., 1898. Кн. 12.

543. *Барток Б.* Народная музыка Венгрии и соседних народов. М., 1966 (см. 34).

544. *Белинский В.* Письма. СПб., 1914. Т. 1.

545. *Белинский В.* Полн. собр. соч. / Под ред. и с примеч. С. А. Венгерова. СПб., 1904. Т. 7.

546. *Беляев В.* Александр Константинович Глазунов: Материалы к его биографии. Пг., 1922. Т. 1: Жизнь. Ч. 1.

547. *Берлиоз Г.* Лист // Избр. статьи. М., 1956.

548. *Берлиоз Г.* Мемуары. СПб., 1896. Ч. 1; М., 1961 (полностью).

549. *Бессель В.* Путевые заметки музыканта // Новое время, 1884, № 3094, 8 окт.

550. *Бессель В.* Три великих пианиста: Франц Лист, Адольф Гензельт и Антон Рубинштейн // РМГ, 1902, № 45.

551. *Бессель В.* У Франца Листа // Новое время, 1881, № 1990, 12 сент.

552. Библиотека для чтения: а) 1842. Т. 52, ч. 1, № 5. Смесь; б) 1843. Т. 58. Смесь; в) 1844. Т. 64, № 5; г) 1847. Т. 81. Смесь; д) 1850. Т. 102, ч. 1. Смесь.

553. *Бородин А.* Воспоминания о Ф. Листе / Под ред. В. А. Киселева. М., 1953.

554. Бородин Александр Порфирьевич: Его жизнь, переписка и музыкальные статьи. 1834—1887. СПб., 1889.

555. *Бородин А.* Лист у себя дома в Веймаре // Искусство, 1883, № 11, 12 //См. также: Александр Порфирьевич Бородин. Его жизнь, переписка и музыкальные статьи. 1834—1887. СПб., 1889.

556. *Бородин А.* Мои воспоминания о Листе // Письма А. П. Бородина. В 4-х вып. М., 1949. Вып. 3.

557. *[Боткин В.]* Письма В. П. Боткина к А. А. Краевскому // Отчет Императорской публичной библиотеки за 1889 год. СПб., 1893.

558. *Боткина А.* Павел Михайлович Третьяков в жизни и искусстве. М., 1951.

559. *Брюсов В.* Альфред де Виньи // История западной литературы (1800—1910) / Под ред. Ф. Д. Батюшкова. М., 1913. Т. 2.

560. *Буасье А.* Уроки молодого Листа / Пер. Н. П. Корыхаловой. Л., 1965.

561. *Будылина М.* Автографы Листа в московских архивах // Вестник истории мировой культуры, 1961, № 2 (26).

562. *Бутурлин М.* Записки графа М. Д. Бутурлина // Русский архив, 1901, кн. 3.

563. *Бэлза И.* Из истории русско-чешских музыкальных связей: Переписка М. А. Балакирева и Н. А. Римского-Корсакова с Болеславом Каленским. М., 1955.

564. *Бэлза И.* Лист и музыкальная культура славянских народов // Вестник истории мировой культуры, 1961, № 6 (30).

565. *Вагнер Р.* Моя жизнь: Мемуары / [Пер. под ред. А. Волынского]. СПб., 1911. Т. 1, 2; СПб., 1912. Т. 3.

566. *Васина-Гроссман В.* Великий сын венгерского народа // Сов. музыка, 1951, № 10.

567. Ведомости СПб. городской полиции: а) 1842, № 28, 7 апр.; б) 1842, № 29, 11 апр.; в) 1842, № 30, 18 апр.; г) 1842, № 31, 28 апр.; д) 1842, № 37, 9 мая; е) 1843, № 44, 15 апр.

568. *Вейнгартнер Ф.* Из воспоминаний о Франце Листе // РМГ, 1907, № 36—38.

569. *В[еневитинов] М.* Про былое. М., 1888.

570. *Веневитинов М.* Франц Лист и граф Мих. Юрьевич Виельгорский в 1839 г. // Русская старина, 1886, № 11.

571. *Вёрёшмарти М.* Призыв / Пер. Н. Чуковского // Антология венгерской поэзии. М., 1952.

572. *Вёрёшмарти М.* Ференцу Листу / Пер. Л. Мартынова // Избр. М., 1956.

573. *Верещагин А.* У болгар и за границей. 1881—1893. Воспоминания и рассказы (продолж. очерков "Дома и на войне"). 2-е изд. СПб., 1896.

574. [*Верстовский А.* Письма к Гедеонову] // *Дризен Н. В.* Франц Лист в Москве (по неизданным документам) // Ежегодник императорских театров, 1911. Вып. 4.

575. *Верстовский А.* Письмо к М. П. Погодину // Сов. музыка, 1951, № 7.

576. Вестник Европы, 1824. Ч. 1. № 3.

576а. В защиту мира, 1954, № 34.

577. Волынские губернские ведомости: а) 1847, № 7, 15 февр.; б) 1847, № 8, 22 февр.

578. *Вормс Г. Х.* Феликс Мендельсон-Бартольди: Жизнь и деятельность в свете собственных высказываний и сообщений современников. М., 1966.

579. *Вяземский П.* Жуковский в Париже // Полн. собр. соч. СПб., 1882. Т. 7.

580. *Вяземский П.* Листу // СПб. ведомости, 1842, № 93, 29 апр.

581. *Вяземский П.* Старая записная книжка. Книжка 22-я (1855) // Полн. собр. соч. СПб., 1886. Т. 10.

582. *Гаман Р.* Импрессионизм в искусстве и жизни. М., 1935.

583. *Ганслик Э.* О музыкально-прекрасном. М., 1910.

584. *Гардони З.* Лист и народная музыка // Сов. музыка, 1961, № 10.

585. *Гейне Г.* Лютеция // Полн. собр. соч. В 12-ти т. М.; Л., 1936. Т. 9.

586. *Гейне Г.* О французской сцене. Дружеские письма Августу Левальду // Полн. собр. соч. М.; Л., 1936. Т. 6.

587. *Гейне Г.* Путевые картины // Полн. собр. соч. 1935. Т. 4.

588. *Гейне Г.* Романцеро // Полн. собр. соч. 1939. Т. 3.

589. *Гейне Г.* Флорентийские ночи // Полн. собр. соч. М.; Л., 1937. Т. 5.

590. *Гейрингер К.* Иоганнес Брамс. М., 1965.

591. *Геника Р.* Из летописей фортепиано: I. Развитие виртуозного стиля и пианисты первых десятилетий 19 века: Мошелес, Герц, Калькбреннер. Фортепианный этюд; II. Карл Мария фон Вебер. СПб., 1905.

592. *Герцен А.* Былое и думы. М., 1937. Т. 1.

593. *Герцен А.* Дневник // Полн. собр. соч. и писем / Под ред. М. К. Лемке. Пг., 1915. Т. 3.

594. *Герцен А.* Письмо к Т. Н. Грановскому // Полн. собр. соч. и писем / Под ред. М. К. Лемке. Пг., 1915. Т. 3.

595. *Герцен А.* Собр. соч. В 30-ти т. М., 1954. Т. 2.

596. *Гершензон М.* Любовь Н. П. Огарева. Образы прошлого. М., 1912.

597. *Гёте [В.]* Собр. соч. М., 1937. Т. 10.

598. *Глазунов А.* Письма, статьи, воспоминания // Избр. М., 1958.

599. *Глинка М.* Записки. Автобиографические и творческие материалы / Под ред. В. Богданова-Березовского // Лит. наследие. Л.; М., 1952. Т. 1.

600. *Глинка М.* Письма и документы / Под ред. В. Богданова-Березовского // Лит. наследие. Л., 1953. Т. 2.

601. *Глинка Ф.* Очарование и существенность // Московские ведомости, 1843, № 55, 8 мая.

602. *Голенищев-Кутузов А.* Перед мраморами // Соч. СПб., 1914. Т. 1.

603. *Григ Э.* Избр. статьи и письма. М., 1966.

604. *Григ Э.* Мой первый успех. Автобиографический очерк // Фиорды. СПб., 1909. Сб. 2.

605. *Гроссман Л.* Вторник у Каролины Павловой: Сцены из жизни московских литературных салонов 40-годов. М., 1922.

606. *Гюго В.* Джинны / Пер. Г. Шенгели // Собр. соч. М., 1953. Т. 1.

607. *Гюго В.* Избр. драмы. В 2-х т. М.

608. *Гюго В.* Избр. произведения. М., 1936.

609. *Гюго В.* Предисловие к драме "Кромвель" // Избр. произведения. М., 1936.

610. *Дамке Б.* Лист и виртуозы вообще // СПб. ведомости, 1857, № 81. 16 апр.; № 82. 17 апр.

611. *Данте Алигьери.* Божественная комедия / Пер. М. Лозинского. М.; Л., 1950.

612. Два письма Листа В. Ленцу // Музыка, 1914, № 161, 165.

613. Два письма Листа к П. И. Юргенсону от 15 дек. 1879 г. и от 18 февр. 1880 // Сов. музыка, 1951, № 7.

614. *Дебюсси К.* Статьи, рецензии, беседы / Пер. А. Бушен. М.; Л., 1964.

615. *Делакруа Э.* Дневник // Мастера искусства об искусстве. М., 1933. Т. 2.

616. Дневник Делакруа. М., 1950.

617. *Дризен Н.* Франц Лист в Москве (по неизданным документам) // Ежегодник императорских театров. 1911. Вып. 4.

618. *Елпатьевский С.* Воспоминания. Л., 1929.

619. *Затаевич А.* [Рецензия на концерт Буюкли] // Варшавский дневник. 1907. № 100. 11. апр.

620. Зилоти Александр Ильич, 1863—1945: Воспоминания и письма. Л., 1963.

621. *Зилоти А.* Мои воспоминания о Ференце Листе. СПб., 1911. См. также: Александр Ильич Зилоти, 1863—1945: Воспоминания и письма. Л., 1963.

622. *Зотов В.* Петербург в сороковых годах // Исторический вестник, 1890, № 1.

623. *Иванов М.* Лист (Из личных воспоминаний) // Пчела (Русская иллюстрация), 1875, № 41, 42.

624. *Иванов М.* Франц Лист // Новое время, 1886, № 3736, 3753.

625. *Иванов М.* Франц Лист [О встречах с Листом в Риме] // Новое время, 1911, № 12780, 12794.

626. *Иванов-Корсунский Вл.* Музыкальная деятельность кн. В. Ф. Одоевского // Муз. летопись, Пг., 1922.

627. Изложение учения Сен-Симона (1828—1829). М.; Пг., 1923.

628. Из писем А. М. Горького // Лит. газета, 1952, № 73. 17 июня.

629. [Из писем Листа к Ц. А. Кюи, В. В. Бесселю и гр. Мерси-д'Аржанто] // Муз. обозрение, 1886, № 15.

630. *Ильин М., Сегал Е.* Александр Порфирьевич Бородин: 1833—1887. [М.,] 1953.

631. Инструментальные и вокальные сочинения русских композиторов в переложении для фортепиано Ф. Листа. М., 1952.

632. *Каренин В.* Ж. Санд: Ее жизнь и произведения. СПб., 1899. Т. 1; Пг., 1916. Т. 2.

633. *Карс А.* История оркестровки. М., 1932.

634. *Кашкин Н.* А. Г. Рубинштейн // Русское обозрение, 1894, дек. Т. 30.

635. *Кашкин Н.* Воспоминания о А. Г. Рубинштейне // Русское обозрение, 1897, сент., Т. XLVII.

636. *Кёльчеи Ф.* Гимн. Из бурных столетий мадьярского народа / Пер. Л. Мартынова // Антология венгерской поэзии. М., 1952.

637. *Кенигсберг А.* Ференц Лист. М., 1961.

638. *Кенигсберг А.* Национальная героика в творчестве Листа // Сов. музыка, 1954, № 10.

639. *Киселев В.* Неизданные письма Ф. Листа // Сов. музыка, 1951, № 7.

640. *Киселев В.* Франц Лист и его отношение к русскому искусству. М., 1929.

641. *Ковалевский П.* Встречи на жизненном пути // *Григорович Д. В.* Воспоминания. Л., 1928.

642. *Коган Г.* Пианистический путь Листа // Сов. музыка, 1956, № 9.

643. *Коган Г.* Фортепианная фактура. М., 1961.

644. *Корыхалова Н.* Педагогическая деятельность молодого Листа (на материале "Записок" А. Буасье) // ЛГБИ им. Н. К. Крупской. Труды. Л., 1963. Т. 13.

645. Костомаров Николай Иванович: По воспоминаниям Алины Леонтьевны Костомаровой // Автобиография Н. И. Костомарова. М., 1922.

646. *Костомарова А.* Лист в Киеве // Музыка, 1911, № 46.

647. *Котлер Н.* Соната h-moll Листа в свете его эстетики // Сов. музыка, 1939, № 3.

648. *Котляров Б.* Народные музыканты // Сов. музыка, 1954, № 9.

649. *Котляров Б., Левит Ф.* Ф. Лист в Молдавии // Днестр, 1961, № 10.

650. *Кремлев Ю.* Программный симфонизм Ф. Листа // Сов. музыка, 1952, № 8.

651. *Кремлев Ю.* Франц Лист. Краткий очерк жизни и творчества. Л., 1935.

652. *Кремлев Ю.* Фредерик Шопен. Л.; М., 1949.

653. *Кремлев Ю.* Черты романтического облика // Сов. музыка, 1961, № 10.

654. *Кукольник Н.* Концерты Дрейшока // Художественная газета, 1840, № 9.

655. *Кулябко-Корецкий М.* Всеволод Иванович Буюкли // Искусство и культура Туркестана, Ташкент, 1918.

656. *Кюи Ц.* Избр. письма. Л., 1955.

657. *Кюи Ц.* Музыкальные заметки... День у Листа. Веймар // СПб. ведомости, 1876, № 205, 27 июля.

658. *Кюи Ц.* Франц Лист. Критический этюд // Муз. обозрение, 1886, № 1, 2.

659. *Ла Барт Ф. де.* Разыскания в области романтической поэтики и стиля. Киев, 1908. Т. 1: Романтическая поэтика во Франции.

660. *[Лалаева С.]* Воспоминания С. Н. Лалаевой // Милий Алексеевич Балакирев: Воспоминания и письма. Л., 1962.

661. *Ламартин А.* Одиночество // *Лившиц Б.* Французские лирики XIX и XX веков. Л., 1937.

662. *Ларош Г.* Музыкальные очерки // Голос, 1876, № 28.

663. *Ларош Г.* Н. Г. Рубинштейн // Голос, 1881, № 157.

664. *Ларош Г.* Собр. муз.-критических статей. М., 1922. Т. 2. Ч. 1.

665. *Ласло Ж., Матека Б.* Ференц Лист. Жизнь и творчество в иллюстрациях и слове. Будапешт, 1967.

666. Лист — Барток. Материалы II Международной музыковедческой конференции. 1961 / Ред. З. Кодаи. Будапешт. 1963.

667. Лист в письмах к нему русских друзей // РМГ, 1896, № 7.

668. *Лист Ф.* Годы странствий / Ред., коммент. Я. И. Мильштейна. М., 1952.

669. *Лист Ф.* Избр. статьи / Пер. А. Бобовича и Н. Мамуны, предисл. и общ. ред. Я. Мильштейна, ред. текста, вст. статья и примеч. С. Барского. М., 1959.

670. *Лист Ф.* "Летучий голландец" Р. Вагнера / Пер. А. Н. Серова // РМГ, 1899, № 1.

671. *Лист Ф.* О Полине Виардо-Гарсиа / Пер. А. Н. Серова // Сов. музыка, 1955, № 8.

672. *Лист Ф.* [Предисловие] // *Лист Ф.* Альбом путешественника. М., 195 .

673. *Лист Ф.* [Предисловие] // *Лист Ф.* Поэтические и религиозные гармонии. М., 195 .

674. *Лист Ф.* Путевые письма бакалавра музыки / Пер. А. Н. Серова // Сев. вестник, 1885—1886; Сов. музыка, 1936, № 9.

675. *Лист Ф.* Шопен // Б-ка для чтения, 1851. Т. 109, ст. 1-я и 2-я. Т. 110, ст. 3-я.

676. *Лист Ф.* Шопен/ Вст. ст. Я. И. Мильштейна. М., 1956.

677. *Лист Ф.* Шопен / Пер. П. А. Зиновьева. СПб., 1887.

678. *Лист Ф.* Шопен / Пер. С. А. Семеновского, вст. ст. Г. Н. Хубова. М., 1936.

679. *Лист Ф.* Этюды / Ред. и коммент. Я. И. Мильштейна. М., 1950.

680. Лит. газета: а) 1842, № 17, 3 мая; б) 1843, № 16, 25 апр.; в) 1844, № 18, 11 мая.

681. Лит. прибавления к "Нувеллисту", 1844, № 5.

682. Лит. прибавления к "Русскому инвалиду", 1838, № 12.

683. *Малер Г.* Письма. Воспоминания. М., 1964.

684. *Мамуна Н.* Симфонические поэмы Листа. Л., 1940.

685. *Мейзенбург М.* Воспоминания идеалистки. М.; Л., 1933.

686. *Мещерский А.* Из моей старины // Русский архив, 1901, кн. 1.

687. *Мило Д.* Политональность и атональность // К новым берегам. 1923. № 3. Перепечатка в приложении к кн.: *Кокорева Л.* Дариус Мийо. М., 1983.

688. *Мильштейн Я.* Книга о великом польском музыканте [Лист о Шопене] // *Лист Ф.* Ф. Шопен. М., 1956.

689. *Мильштейн Я.* Лист. М., 1958 (серия "Библиотечка любителя музыки").

690. *Мильштейн Я.* Этюды Ф. Листа. М., 1961.

691. *Модзалевский Л.* Комментарии // *Пушкин* [*А.*] Письма. М.; Л., 1935. Т. 3.

692. Москвитянин, 1843, № 5.

693. Московские ведомости: 1824: № 4, 12 янв.; № 26, 29 марта; № 54, 5 июля; № 70, 30 авг.; № 72, 6 сент.; № 91, 12 сент.; 1843: № 51, 29 апр.; № 53, 4 мая; № 54, 6 мая; № 55, 8 мая.

694. Московский городской листок: 1847: № 48, 28 февр.; № 78, 11 апр.

695. *Музалевский В.* Лист в Прибалтике // Сов. музыка, 1958, № 9.

696. Муз. обозрение, 1885, № 17.

697. Муз. и театр. вестник: а) 1857: № 14; б) № 21.

698. *Мусоргский М.* Избр. письма. М., 1953.

699. Мусоргский М. П. К пятидесятилетию со дня смерти. 1881—1931: Статьи и материалы / Под ред. Ю. Келдыша и В. Яковлева. М., 1932.

700. *Мусоргский М.* Письма и документы / Собр. и подгот. к печати А. Н. Римский-Корсаков при участии В. Д. Комаровой-Стасовой. М.; Л., 1932.

701. *Мюссе А. де.* Исповедь сына века. М., 1932.

702. *Неедлы З.* Бедржих Сметана. Прага, 1924.

703. *Нейгауз Г.* Пианист-художник // Сов. искусство, 1938, № 9.

704. Несколько слов об игре гг. Листа и Дмитриева-Свечина // Киевские губернские ведомости, 1847, № 8, 21 февр.

705. *Никитенко А.* Дневник. В 3-х т. М., 1955. Т. 1: 1826—1857.

706. *Никитенко А.* Моя повесть о самом себе и о том, "чему свидетель в жизни был". Записки и дневник (1804—1877 гг.). СПб., 1904. Т. 1.

707. *Норду М.* Собр. соч. Киев, 1902. Т. 11.

708. *Ноткин А.* Лисцт в Санкт-Петербурге // Дагеротип, СПб., 1842, тетр. 1.

709. *Ноткин А.* Форма и характер в музыке, или Еще несколько слов о Лисцте // Дагеротип, СПб., 1842, тетр. 2.

710. Одесский вестник: 1847: № 57, 16 июля; № 58, 19 июля; № 59, 23 июля; № 60, 63, 75, 77, 79.

711. Осип Иванович Сенковский (барон Брамбеус). Биографические записки его жены. СПб., 1858.

712. *Оссовский А.* Антон Григорьевич Рубинштейн // РМГ, 1894, № 12.

713. Отечественные записки: а) 1842. № 6; б) 1847. Т. 51. № 4.

714. [*Павлов Н.* Приветствие Листу] // Москвитянин, 1843, № 5.

715. Переписка М. А. Балакирева с В. В. Стасовым. М., 1935. Т. 1 (1858—1869).

716. Переписка Я. К. Грота с П. А. Плетневым. СПб., 1896. Т. 1.

717. Переписка Фр. Листа с А. Г. Рубинштейном // РМГ, 1896, № 8.

718. *Пётефи Ш.* Венгерская нация / Пер. Л. Мартынова // Избр. М., 1948.

719. *Пётефи Ш.* Венгерская нация / Пер. Б. Пастернака // Собр. соч. М., 1951. Т. 1.

720. *Пётефи Ш.* Венгрия / Пер. Б. Пастернака // Собр. соч. М., 1952.

721. *Пётефи Ш.* Венгрия / Пер. Л. Мартынова // Избр. М., 1948.

722. *Пётефи Ш.* Эрдейская армия / Пер. В. Левика // Собр. соч. М., 1952.

723. *Пио Р.* Палитра Делакруа. М.; Л., 1932.

724. Письма Александра Тургенева Булгаковым. М., 1939.

725. Письма А. Н. Верстовского к А. М. Гедеонову // Ежегодник императорских театров: а) 1912; б) 1913. Вып. I.

726. [Письма А. Н. Серова к его сестре С. Н. Дютур] // РМГ, 1894, 1895.

727. Письма А. П. Бородина. Полн. собр., сверенное с подлинными текстами / Предисл. и примеч. С. А. Дианина. М., 1927—1928. Вып. 1 (1857—1871); М., 1936. Вып. 2 (1872—1877); М.; Л., 1949. Вып. 3 (1878—1882); М.; Л., 1950. Вып. 4 (1883—1887).

728. Письма В. В. Стасова и Н. А. Римского-Корсакова // Русская мысль, 1910, кн. 6, 7, 8, 9.

729. Письма В. П. Боткина к А. А. Краевскому // Отчет Императорской Публичной библиотеки за 1889 год. СПб., 1893. Приложения.

730. Письма гр. А. К. Толстого к друзьям // Вестник Европы, 1895, № 12.

731. Письма зарубежных музыкантов. Из русских архивов. Л., 1967.

732. Письма И. С. Тургенева к Людвигу Пичу. 1864—1883 / Ред., вст. ст. и примеч. Леонида Гроссмана. М.; Л., 1924.

733. Письма Листа к Ламенне // Сов. музыка, 1936, № 1.

734. Письма Листа к Сен-Сансу // Сов. музыка, 1936, № 7.

735. Письма Листа к Шуману // Сов. музыка, 1936, № 1.

736. Письма Листа к Юргенсону // Сов. музыка, 1951, № 7.

737. Письма Ляпунова к Балакиреву // *Шифман М. С.* М. Ляпунов. Очерк жизни и творчества. М., 1960.

738. Письма Юрия Федоровича Самарина // Русский архив, 1880, кн. 2.

739. Письмо Балакирева Ляпунову от 18 июля 1909 г. // *Шифман М.* С. М. Ляпунов. Очерк жизни и творчества. М., 1960.

740. Письмо Балакирева к Финдейзену от 5 октября 1907 г. // Михаил Иванович Глинка. Календарь к 150-летию со дня рождения. Л., 1954.

741. Письмо Бородина, Кюи, Лядова, Римского-Корсакова и В. В. Стасова к Ф. Листу, отправленное вместе с "Парафразами" // Сов. музыка, 1958, № 11 / Публ. А. Н. Сохора.

742а. Письмо Верстовского к М. П. Погодину в мае 1843 г. // Сов. музыка, 1951, № 7 / Публ. М. Блиновой (ориг.: ГБЛ, ор, фонд Погодина, Пог. П., 6/86).

742б. Письмо гр. Мих. Ю. Виельгорского к детям (Рим, 1839) // *Веневитинов М.* Франц Лист и граф Мих. Юрьевич Виельгорский в 1839 г. // Русская старина, 1886, № 11. Перепеч. в кн.: *Щербакова Т. Н.* Мих. и Мат. Виельгорские. М., 1990.

743. Письмо К. Витгенштейн к гр. А. К. Толстому // Вестник Европы, 1906, № 1.

744. Письмо Листа к Бесселю от 4 октября 1876 г. // Муз. обозрение, 1886, № 15.

745. Письмо Листа к В. Ленцу от 12 июля 1856 г. // Музыка, 1912, № 63.

746. Письмо Листа к В. Ленцу от 29 июня 1866 г. // Музыка, 1914, № 164.

747. Письмо Листа к В. Ленцу от 20 сентября 1872 г. // Музыка, 1914, № 165.

748. Письмо Ф. Листа к П. И. Юргенсону от 14 февраля 1881 г. // *Киселев В.* Неизданные письма Ф. Листа // Сов. музыка, 1951, № 7.

749. Письмо Ю. Ф. Самарина к К. С. Аксакову // Русский архив, 1880, кн. 2.

750. Письмо Серова к Стасову от 6 мая 1842 г. // Русская старина, 1876, № 5.

751. Прибавление к "Московскому телеграфу", 1825, ч. 1, № 2.

752. Путешествие А. И. Тургенева и А. С. Кайсарова по славянским землям в 1804 году. Архив братьев Тургеневых. Пг., 1915. Вып. 4.

753. *Пушкин [А.]* Письма / Под ред. и с примеч. Л. Б. Модзалевского. М.; Л., 1935. Т. 3.

754. *Рабинович Д.* Мысли о листианстве // Сов. музыка, 1961, № 10.

755. *Рахманинов С.* Письма. М., 1955.

756. Революция 1848—1849. М., 1952. Т. 1.

757. *Ренан Э.* Собр. соч. Киев, 1904. Т. 3.

758. Репертуар и Пантеон: 1842: № 7; № 8.

759. *Римский-Корсаков Н.* Летопись моей музыкальной жизни. 5-е изд. / Введ., примеч., прилож., указ., хронограф и ил., сост. А. Н. Римским-Корсаковым. М., 1935.

760. *Роллан Р.* Собр. соч. Л., 1935. Т. 16.

761. *Ростопчина Е.* После концерта // Отечественные записки, 1843, т. 28, № 5.

762. *[Рубинштейн А.]* Воспоминания Антона Григорьевича Рубинштейна // Русская старина, 1889, № 11.

763. *Рубинштейн А.* Избр. письма. М., 1954.

764. *Рубинштейн А.* История литературы фортепианной музыки. СПб., 1889.

765. *Рубинштейн А.* Музыка и ее представители: Разговор о музыке. М., 1892.

766. *Рудакова Е.* Лист в России // Сов. музыка, 1961, № 10.

767. Русская старина, 1876, № 4.

768. Русские ведомости, 1902, № 72, 14 марта.

769. Русский архив, 1880, кн. 2.

770. Русский инвалид: 1824: № 66, 5 марта; № 146, 21 июня; № 195, 18 авг.; № 201, 25 авг.; 1842: № 80, 8 апр.; № 83, 11 апр.; № 101, 7 мая; 1843: № 81, 16 апр.; № 88, 25 апр.; № 123, 6 июня; 1844: № 269, 29 нояб.

771. *Сабанеев Л.* Воспоминания о Скрябине. М., 1926.

772. *[Сабинина М. С.]* Записки Марфы Степановны Сабининой [1841—1860] //Русский архив: а) 1900, кн. 1, кн. 2; б) 1901, кн. 1, кн. 2, кн. 3; в) 1902, кн. 1.

773. *Сабольчи Б.* Лист и русская музыка // Муз. жизнь, 1961, № 20.

774. *Сабольчи Б.* Последние годы Ференца Листа. Будапешт, 1959.

775. *Самарин Ю.* Соч. М., 1911. Т. 12: Письма 1840—1853.

776. *Сас К.* Венгерская музыка // Мадьярские поэты / Под ред. Н. Новича. СПб., 1897.

777. Северная пчела: 1838, № 6; 1842, № 49, 4 марта, № 53, 9 марта, № 57, 60, 77, 81, 11 апр., № 87, 18 апр., № 99, 6 мая, № 107, 5 мая, № 115, 23 мая, № 140; 1843, № 83, 17 апр., № 122, 4 апр., № 127, 10 июня; 1847, № 185, 18 авг.

778. *Селецкий П.* Записки. Киев, 1884. Ч. 1.

779. Семнадцать писем Франца Листа [к Ц. А. Кюи, В. В. Бесселю и гр. Мерси д'Аржанто] // Муз. обозрение, 1886—1887, № 15—17.

780. *Сен-Санс К.* Франц Лист // Муз. мир, 1905, № 14, 17.

781. *Сен-Симон А. де.* Собр. соч. М.; Пг., 1923.

782. *Серов А.* Воспоминания о М. И. Глинке // Избр. статьи. М.; Л., 1950. Т. 1.

783. *Серов А.* Заграничные письма // *Серов А. Н.* Критические статьи. СПб., 1892. Т. 2.

784. *Серов А.* Избр. статьи / Ред., вст. ст. и примеч. Г. Н. Хубова. М.; Л., 1950. Т. 1; М., 1957. Т. 2.

785. *Серов А.* Концерт девицы Ингеборг Старк // *Серов А. Н.* Критические статьи. СПб., 1895. Т. 3.

786. *Серов А.* Критические статьи. СПб., 1892—1895. В 4-х т.

787. *Серов А.* Музыкальная заметка // *Серов А. Н.* Критические статьи. СПб., 1895. Т. 4.

788. *Серов А.* Письма из-за границы // *Серов А. Н.* Критические статьи. СПб., 1892. Т. 2.

789. *Серов А.* Письма к В. В. и Д. В. Стасовым // Муз. наследство. М., 1962. Т. 1; М., 1966. Т. 2.

790. *Серов А.* Письма к сестре С. Н. Дю-Тур (1845—1861). СПб., 1896.

791. *Серов А.* Рихард Вагнер и его реформа в области оперы // *Серов А. Н.* Критические статьи. СПб., 1895. Т. 3.

792. *Серов А.* Три последние вечера Русского музыкального общества // *Серов А. Н.* Критические статьи. СПб., 1894. Т. 3.

793. *Серова В.* Серовы Александр Николаевич и Валентин Александрович. Воспоминания. С приложением избр. статей А. Н. Серова. СПб., 1914.

794. *Соллертинский И.* Избр. статьи о музыке. Л.; М., 1946.

795. *Соллертинский И.* "Фауст-симфония" Листа. Л., 1935.

796. *[Срезневский И.]* Путевые письма Измаила Ивановича Срезневского из славянских земель. 1839—1842. СПб., 1895.

797. СПб. ведомости: а) 1824: № 1, 1 янв.; № 11, 5 февр.; б) 1842: № 78, 7 апр.; № 82, 11 апр., № 93, 29 апр., № 97, 3 мая, № 100, 7 мая.

798. *Стасов В.* Автографы музыкантов в Императорской Публичной библиотеке // Собр. соч. СПб., 1894. Т. 3.

799. *Стасов В.* Венгерец и венгерка о Листе // Собр. соч. 1847—1886. СПб., 1894. Т. 3.

800. *Стасов В.* Двадцать пять лет русского искусства // Собр. соч. СПб., 1894. Т. 1.

801. *Стасов В.* Избр. соч. В 3-х т. М., 1952. Т. 1—3.

802. *Стасов В.* Искусство XIX века // а) Собр. соч. СПб., 1906. Т. 4; б) Избр. соч. В 3-х т. М., 1952. Т. 3.

803. *Стасов В.* Концерт в память Листа и портрет, написанный Репиным // Собр. соч. СПб., 1894. Т. 3.

804. *Стасов В.* Лист, Шуман и Берлиоз в России // Избр. соч. В 3-х т. М., 1952. Т. 3.

805. *Стасов В.* Михаил Иванович Глинка // Собр. соч. СПб., 1894. Т. 3.

806. *Стасов В.* Модест Петрович Мусоргский // Собр. соч. СПб., 1894. Т. 3.

807. *Стасов В.* Муз. обозрение 1847 // Собр. соч. СПб., 1894. Т. 3.

808. *Стасов В.* Новая биография Листа // Сев. вестник, 1894, № 11, 12.

809. *Стасов В.* О некоторых формах нынешней музыки // Собр. соч. СПб., 1894. Т. 3.

810. *Стасов В.* Памяти М. И. Глинки // Собр. соч. СПб., 1894. Т. 3.

811. *Стасов В.* Письма великого человека // Сев. вестник, 1893, № 3, 6.

812. *Стасов В.* Письма из чужих краев // Собр. соч. СПб., 1894. Т. 3.

813. *Стасов В.* Письма к родным. М., 1953. Т. 1. Ч. 1 (1844—1859); М., 1954. Т. 1. Ч. 2 (1862—1879); М., 1958. Т. 2 (1880—1894); М., 1962. Т. 3. Ч. 1 (1895—1899); М., 1966. Т. 3. Ч. 2 (1900—1906).

814. *Стасов В.* Письмо Листа // Собр. соч. СПб., 1894. Т. 3.

815. *Стасов В.* Собр. соч. СПб., 1894. Т. 3; СПб., 1895. Т. 4.

816. *Стасов В.* Училище правоведения сорок лет тому назад // а) Собр. соч. СПб., 1894. Т. 3; б) Избр. соч. В 3-х т. М., 1952. Т. 2.

817. *Стендаль.* История живописи в Италии // Собр. соч. Л., 1935. Т. 8.

818. *Стерн Д.* [Агу М. д'] Нелида // Отечественные записки, 1847, № 2, 3.

819. *Танчич М.* Мой жизненный путь. М., 1952.

820. *Тимофеев Г.* Лист и русская музыка // Энергия, СПб., 1914. 3.

821. *Тодэ Г.* Франц Лист // Ежегодник императорских театров, 1912. Вып. 1.

822. *Толиверова А.* Встречи с Францем Листом (Из личных воспоминаний) // Живописное обозрение, 1886, № 34.

823. *Толстой А. К.* Дневник. Письма // Собр. соч. В 4-х т. М., 1964. Т. 4.

824. *Толстой А. К.* Полн. собр. соч. СПб., 1907. Т. 2; СПб., 1908. Т. 4.

825. Три письма Фр. Листа В. Ленцу // Музыка, 1912, № 62, 63.

826. *Трифонов П.* Франц Лист. СПб., 1887.

827. *Трофимова Т.* Лист в России // Сов. музыка, 1937, № 8.

828. *Тургенев И.* Первое представление оперы г-жи Виардо в Веймаре [рец. на премьеру "Последней колдуньи"] // СПб. ведомости, 1869, 23 апр. ст. ст., № 110.

829. *Тургенев И.* Письма // Полн. собр. соч. и писем. В 12-ти т. М.; Л., 1961—1967.

830. *Тэн И.* Путешествие по Италии. Б/м., 1916. Т. 2.

831. *У. О.* Обед, данный Листу в Москве // Москвитянин, 1843, № 5.

832. *Ферман В.* История новой западноевропейской музыки. М.; Л., 1940. Т. 1.

833. *Фет А.* Ранние годы моей жизни. М., 1893.

834. *Френкель Я.* Шопен. М., 1938.

835. *Ханкиш Я.* Если бы Лист вел дневник... 2-е изд. Будапешт, 1963.

836. *Хвостенко В.* (сост.) Лист в России // Сов. музыка, 1936, № 11, 12.

837. *Хохлов Ю.* Ференц Лист // Муз. жизнь, 1961, № 20.

838. *Хохлов Ю.* Фортепианные концерты Ф. Листа. М., 1953.

839. *Хохловкина А.* Революционный квартет Франца Листа // Муз. образование, 1930, № 4—5.

840. Хроника // Муз. современник, 1917, вып. 19.

841. *Хубов Г.* Лист и его книга о Шопене // *Лист Ф.* Ф. Шопен. М., 1936.

842. Художественная газета, 1841, № 5.

843. *Чайковский М.* Жизнь Петра Ильича Чайковского. М.-Лейпциг. 1900-1902. Т. 1-3.

844. *Чайковский П.* Музыкально-критические статьи. М., 1953.

845. *[Чайковский П. И.]* Музыкальные фельетоны и заметки Петра Ильича Чайковского. М., 1898.

846. *Чайковский П.* Переписка с Н. Ф. фон-Мекк. М.; Л., 1934. Т. 1; М.; Л., 1935. Т. 2; М.; Л., 1936. Т. 3.

847. *Чайковский П.* Переписка с П. И. Юргенсоном. М., 1938. Т. 1 (1877—1883); М., 1952. Т. 2 (1884—1893).

848. *Черни К.* [Отрывки из автобиографии] // Лит. прибавление к "Нувеллисту", 1870, № 12.

849. Черни Карл о юности Франца Листа // Лит. прибавление к "Нувеллисту", 1870, № 12.

850. *Шатобриан Ф.* Замогильные записки. СПб., 1851. Т. 4.

851. *Шевырев С.* Несколько слов о Листе // Москвитянин, 1843, № 5.

852. *Шопен Ф.* Письма / Пер. Анны Гольденвейзер. М., 1929.

853. *Шопен Ф.* Письма / Пер. С. А. Семеновского и Г. С. Кухарского, общ. ред. А. Соловцова. М., 1964.

854. *Шоу Б.* О музыке и музыкантах: Сб. статей / Пер. С. Кондратьева. М., 1965.

855. *Штейнпресс Б.* Ференц Лист // Муз. жизнь, 1965, № 25.

856. *Шуман Р.* Из записной книжки маэстро Раро, Флорестана и Эйзебия. СПб., 1896.

857. *Эккерман И.* Разговоры с Гёте. М.; Л., 1934.

858. *Энди В. д'.* Франц Лист в 1873 году. Воспоминания // РМГ, 1916, № 48.

859. *Яворский Б.* Воспоминания. Статьи. Письма. М., 1964. Т. 1.

860. *Яворский Б.* Из воспоминаний о С. И. Танееве // Сов. музыка, 1948, № 3.

861. *Яворский Б.* После московских концертов Ф. Бузони // Музыка, 1912, № 104, 105.

862. *Яворский Б.* Творческое мышление русских композиторов от Глинки до Скрябина // *Яворский Б.* Избр. труды. М., 1987 . Т. 2.

863. *Якунин И. [Захарьин].* Граф В. А. Перовский и его зимний поход в Хиву. СПб., 1901.

Неопубликованные материалы

864. Альбом Мих. Ю. Виельгорского // РГБ, РО, ф. Веневитиновых, 49/1.

865. *Бекман-Скребкова О.* Программный симфонизм Листа: рукопись // Б-ка МГК им. П. И. Чайковского.

866. *Буасье А.* Лист педагог. Уроки фортепиано, данные Листом м-ль Валерии Буасье в Париже в 1832 г. Париж, 1927 / Пер. О. В. Григорьевой: рукопись // Б-ка МГК им. П. И. Чайковского.

867. *[Виельгорский М. М.* Заметки на программке прощального (16 мая 1842 г.) концерта Листа] // Альбом Мих. Ю. Виельгорского. РГБ, РО, ф. Веневитиновых, 49/1.

868. *[Виельгорский Мих. Ю.]* Куплеты в честь Листа // РГБ, РО, фонд Веневитиновых, 49/1, л. 40б.

869. Дело о помещице западных губерний княгине Каролине Витгенштейн, о муже ее майоре князе Николае Витгенштейн и дочери их // ЦГАОР, ф. 109л, ед. хр. 187.

870. Дневник Е. В. Филатьевой // РГБ, РО, ф. Филатьевых № 12 (на фр. яз.).

871. Дневники С. В. и Е. В. Филатьевых // РГБ, РО, ф. Филатьевых, № 10—15.

872. Записи М. Л. Огаревой // ЦГАЛИ, ф. 359, оп. 1, ед. хр. 150 (на фр. яз.).

873. Записка к Боде // РГБ, РО, ф. 35, ед. хр. 1.

874. Записка к Т. Делеру без даты // ЦГАЛИ, ф. 752, ед. хр. 511, л. 59.

875. Записка к Ф. Лихновскому от 8 января 1844 г. // РГБ, РО, папка 39, ед. хр. 2.

876. *Лист Ф.* Романс As-dur, автограф // ЦГАЛИ, ф. 994, оп. 4, ед. хр. 18.

877. *Одоевский В.* Фантазия Листа, переписанная с нездешнего языка на грубый житейский // ГПБ им. М. Е. Салтыкова-Щедрина, архив Одоевского, переплет 2, № 8.

878. Ответные письма М. А. Балакирева С. М. Ляпунову // ГПБ им. М. Е. Салтыкова-Щедрина, архив С. М. Ляпунова.

879. *Павлова К.* [Женские слезы]. Автограф // ЦГАЛИ, ф. 752, оп. 1, ед. хр. 512.

880. Письма А. И. Тургенева к А. Я. Булгакову // РГБ, РО, фонд Муз., М. 6016/17.

881. [Письма А. К. Глазунова к В. В. Стасову] // ИРЛИ, ф. 294, оп. 3, № 49.

882. [Письма А. Н. Веневитиновой к Е. Е. и С. В. Комаровским] // РГБ, РО, фонд Муз., М. 6628/11.

883. [Письма А. Н. Серова к В. Е. Жуковой] // РГБ, РО, фонд Муз., 9883/7.

884. [Письма А. Н. Серова к О. А. Новиковой] // РГБ, РО, фонд Муз., М. 3323/32.

885. Письма (8) к барону Мейендорфу (1860-е гг.) // ЦГАОР, ф. 573, оп. 1, ед. хр. 1219.

886. Письма к неизвестным лицам // РГБ, РО, Б/II, 177/26; Дост. II, 6/27; Авт. ин. 7/27.

887. Письма к неизвестным лицам от 30 августа 1871 г., 20 июня 1876 г. // ЦГАОР, ф. 694, соотв. ед. хр. 901, 902.

888. Письма Ла Мары к В. В. Стасову // ИРЛИ, ф. 294, ор. 3, № 23.

889. Письма Листа к М. С. Сабининой (январь 1855 — декабрь 1858) // ГПБ им. М. Е. Салтыкова-Щедрина, РО.

890. Письма М. А. Балакирева к Ю. П. Пыпиной // ИРЛИ, ф. 250.

891. Письма М. П. Свистуновой // РГБ, РО, фонд декабристов, М. 5792, П/5.

892. Письма С. М. Ляпунова к М. А. Балакиреву // ГПБ им. М. Е. Салтыкова-Щедрина, РО.

893. Письма С. М. Ляпунова к В. В. Стасову // ИРЛИ, ф. 294, оп. 3, № 70.

894. Письма Янки Воль к В. В. Стасову // ИРЛИ, ф. 294, оп. 3, № 8.

895. Письмо Владислава Кулержицкого к Н. П. Шаликовой // РГБ, РО, фонд Каткова, 5/37.

896. Письмо к герцогине саксен-веймарской Марии Павловне от 7 августа 1853 г. // РГБ, РО, папка 39, ед. хр. 3.

897. Письмо к [Е. Ф.] Коршу с отрывком из стихотворения Байрона // РГБ, РО, ин. авт., папка 2, ед. хр. 9.

898. Письмо к К. Рейнеке // ЦГАОР, ф. 694, ед. хр. 900.

899. Письмо к М. Л. Огаревой от 14 сентября 1841 г. // ЦГАЛИ, ф. 359, оп. 1, ед. хр. 162.

900. Письмо к неизвестному лицу (вероятно, к А. Зилоти) от 7 июня 1885 г. // ГДМ П. И. Чайковского. В.В[11], 1188.

901. Письмо к неизвестному лицу от 9 января 1861 г. // ГЦТМ им. А. А. Бахрушина, РО, № 165301.

902. Письмо к неустановленному лицу без даты // ЦГАЛИ, ф. 994, оп. 1, ед. хр. 18.

903. Письмо Листа к Н. Писареву от 5 июля 1861 г. // РГБ, РО, М. 3724/49.

904. Письмо М. А. Балакирева к Ю. П. Пыпиной // ИРЛИ, архив А. Н. Пыпина, ф. 250, № 665.

905. Письмо Мухановой к Е. А. Мухановой // ГИМ, РО, ф. 117, ед. хр. 228.

906. Письмо Н. А. Рамазанова к П. А. Смирнову от 14 июня 1845 г. // ГИМ, РО, ф. 457, ед. хр. 2, № 20.

907. Сб. приветствий по случаю 83-й годовщины со дня рождения Виктора Гюго // РГБ (М.) ф. ин., № 935, л. 13.

908. *Серов А.* Письма к В. П. Гаевскому // ГПБ им. М. Е. Салтыкова-Щедрина, РО, фонд Гаевского, № 256.

909. *Серов А.* Письма кн. В. Ф. Одоевскому // ГПБ им. М. Е. Салтыкова-Щедрина, РО, ф. № 539, 987.

910. *Тиманова В.* Письма к В. П. Гаевскому // ГПБ им. М. Е. Салтыкова-Щедрина, РО, архив В. П. Гаевского, № 282.

СОДЕРЖАНИЕ

Предисловие к третьему изданию 3

Предисловие ко второму изданию 4

ВВЕДЕНИЕ 7

ЧАСТЬ I. ЖИЗНЬ И ТВОРЧЕСТВО:

Глава первая. На родине 28
Глава вторая. Во Франции 40
Глава третья. Годы странствий 75
Глава четвертая. Новатор в борьбе за программную музыку 123
Глава пятая. На путях развития национального искусства .. 219
Глава шестая. Лист и русская музыкальная культура 280

ЧАСТЬ II. ПИАНИСТИЧЕСКОЕ ИСКУССТВО:

Глава седьмая. Формы использования инструмента и их эволюция 312
Глава восьмая. Принципы интерпретации 343
Глава девятая. Основы пианистической техники 365
Глава девятая. Аспекты педагогики 409
Глава одиннадцатая. Лист в исполнении русских и советских пианистов 427

ПРИМЕЧАНИЯ 445

Систематический список произведений Листа 540
Обзор концертного репертуара (с образцами программ) 603
Обзор музыкально-рукописного наследия 607
Хронограф жизни и творчества 619

ПРИЛОЖЕНИЯ

Список литературы 627

Мильштейн Я.
М 60 Ференц Лист. — М.: Музыка, 1999. — 654 с., нот., ил.

ISBN 5-7140-0601-1

Третье издание известной монографии Мильштейна выходит в одном томе. В связи с этим по-новому сформирован справочный аппарат. В книге представлен обширный библиографический и справочный материал, представляющий интерес для музыкантов-профессионалов и любителей музыки.

М $\frac{4905000000 - 031}{026(01) - 99}$ 76—97

ББК 85.313 (4)

ISBN 5-7140-0601-1

Доборьян (близ Шопрона). Дом, где родился Ф. Лист
С рисунка маслом неизвестного художника

Адам Лист, отец композитора
С портрета гуашью неизвестного художника (1819)

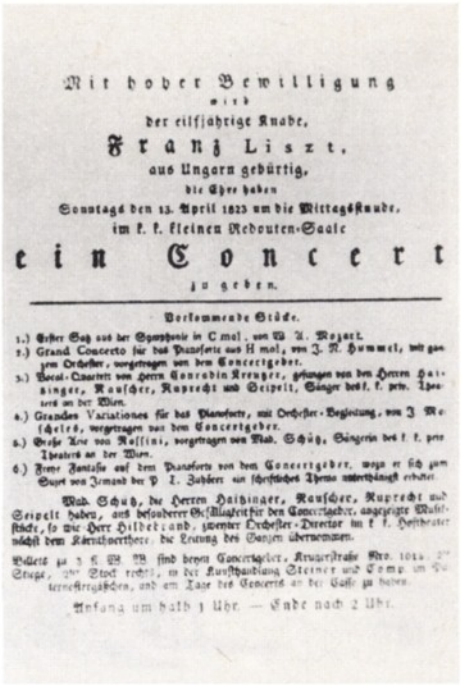
Анна Лист, мать композитора
С миниатюры Л. Демазей (1827)

Ф. Лист в возрасте 11 лет
С литографии Ф. Виллена по рисунку А. Рена

Карл Черни
С литографии И. Кригубера (1833)

Антонио Сальери
С портрета Ф. Реберга

Объявление о концерте Ф. Листа в Вене и программа концерта



Mit hoher Bewilligung
wird
der eilfjährige Knabe,
Franz Liszt,
aus Ungarn gebürtig,
die Ehre haben
Sonntags den 13. April 1823 um die Mittagsstunde,
im k. k. kleinen Redouten-Saale
ein Concert
zu geben.

Vorkommende Stücke.

1.) Erster Satz aus der Symphonie in C mol, von W. A. Mozart.
2.) Grand Concerto für das Pianoforte aus H mol, von J. N. Hummel, mit ganzem Orchester, vorgetragen von dem Concertgeber.
3.) Vocal-Quartett von Herrn Conradin Kreutzer, gesungen von den Herren Haitzinger, Rauscher, Ruprecht und Seipelt, Sänger beym k. priv. Theater an der Wien.
4.) Grandes Variationes für das Pianoforte, mit Orchester-Begleitung, von J. Moscheles, vorgetragen von dem Concertgeber.
5.) Große Arie von Rossini, vorgetragen von Mad. Schuh, Sängerin des k. k. priv. Theaters an der Wien.
6.) Freye Fantasie auf dem Pianoforte von dem Concertgeber, wozu er sich zum Stoff von Jemand der P. T. Zuhörer ein schickliches Thema unterthänigst erbittet.

Mad. Schuh, die Herren Haitzinger, Rauscher, Ruprecht und Seipelt haben, aus besonderer Gefälligkeit für den Concertgeber, angezeigte Musikstücke, so wie Herr Hilderand, zweyter Orchester-Director im k. k. Hoftheater nächst dem Kärnthnerthore, die Leitung des Ganzen übernommen.

Billets zu 5 fl. W. W. sind beym Concertgeber, Krugerstraße Nro. 1014. 2te Stiege, 3ter Stock rechts, in der Kunsthandlung Steiner und Comp. im Tuchlauben, und am Tage des Concerts an der Casse zu haben.

Anfang um halb 7 Uhr. — Ende nach 9 Uhr.

Бетховен обнимает маленького Листа
Со старинной венгерской гравюры неизвестного художника

Париж. Площадь согласия
С картины маслом Д. Канеллы (1829)

Париж. Консерватория
С гравюры неизвестного художника (около 1830 г.)

Антонин Рейха
С гравюры М. Дика

Фердинанд Паэр
С литографии Ф. Дельпеша
по портрету Н. Морена

Адольф Нурри
С литографии П. Виньерона

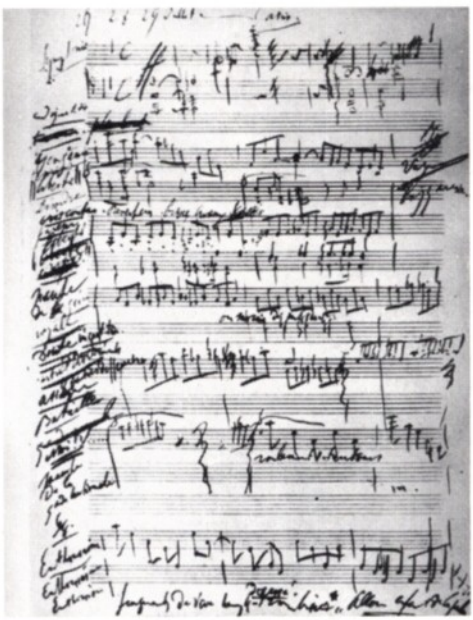
Парижская опера (в ложе)
С гравюры неизвестного художника (1820-е гг.)

Ф. Лист
С литографии Ф. Виллена
по рисунку А. К. Лепренса (1824)

Ф. Лист
С литографии Ш. Мотта
(около 1825 г.)

Клод Анри Сен-Симон
С гравюры Перро

Альфонс де Ламартин
С литографии М. А. Алефа



Эскиз "Революционной симфонии". Автограф. Национальный исследовательский и мемориальный институт классической немецкой литературы. Архив Гёте и Шиллера (Веймар)

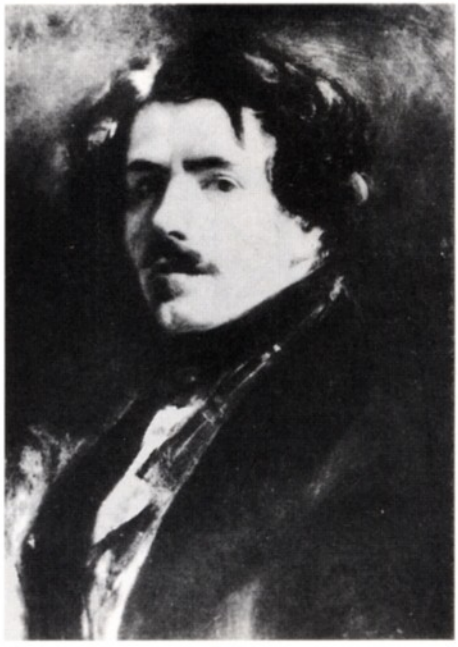
Ф. Лист
С миниатюры маслом неизвестного художника (1832)

Жорж Санд
С гравюры Демадриля по портрету Шарпантье

Виктор Гюго
С литографии Ф. Дельпеша по портрету Н. Морена

Гектор Берлиоз
С портрета маслом Р. Лешера (1855)

Фридерик Шопен
С портрета Э. Делакруа

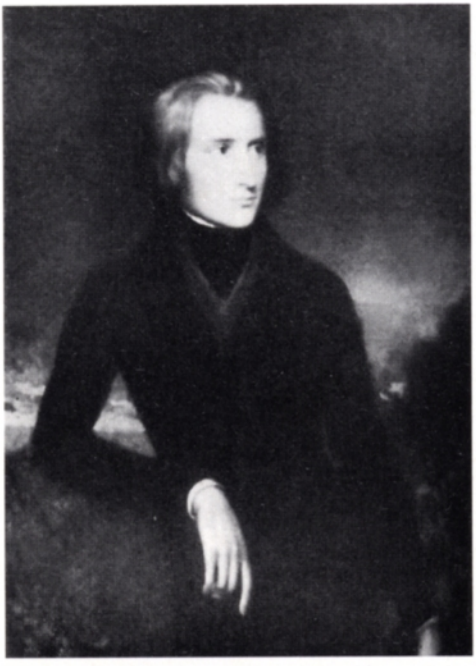


Николо Паганини
С рисунка Ж. О. Д. Энгра (Рим, 1819)

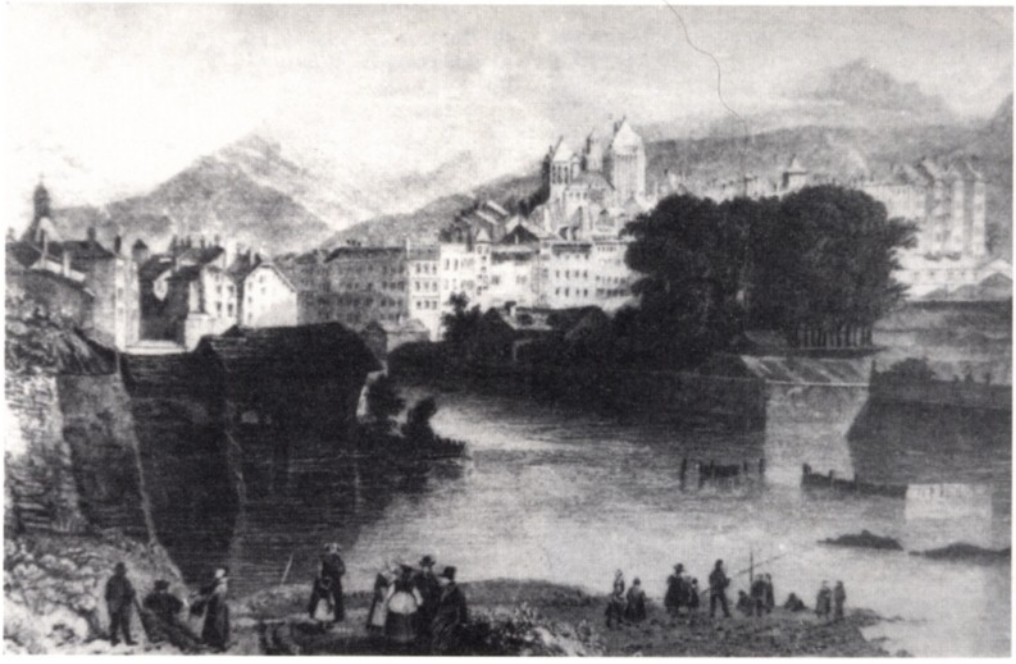
Эжен Делакруа
С автопортрета маслом

Мари д'Агу
С портрета маслом А. Лемана

Фелисите де Ламенне
С литографии Ф. Дельпеша по портрету Ж. Бельяра



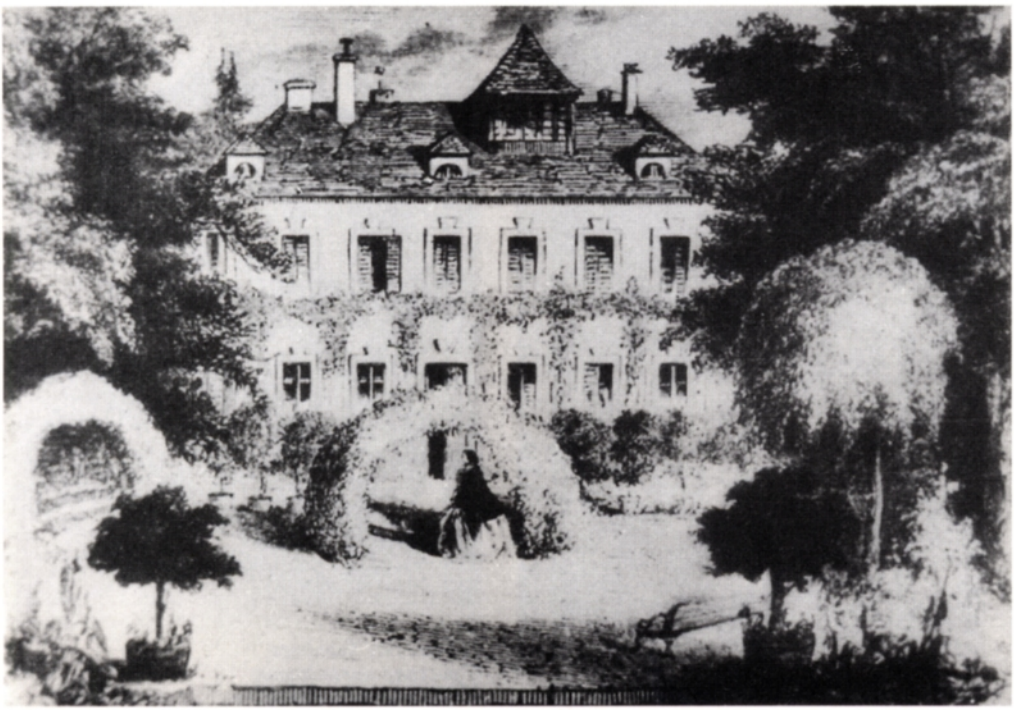
Ф. Лист
С портрета маслом А. Шеффера (1835)



Женева. Вид на город

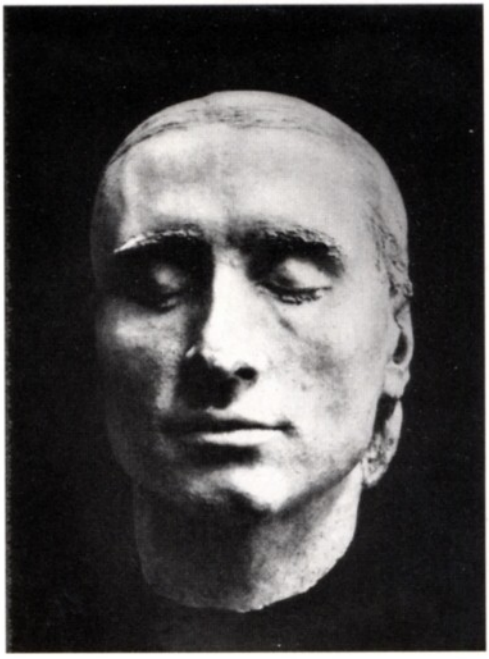
Сигизмунд Тальберг
С рисунка карандашом неизвестного художника

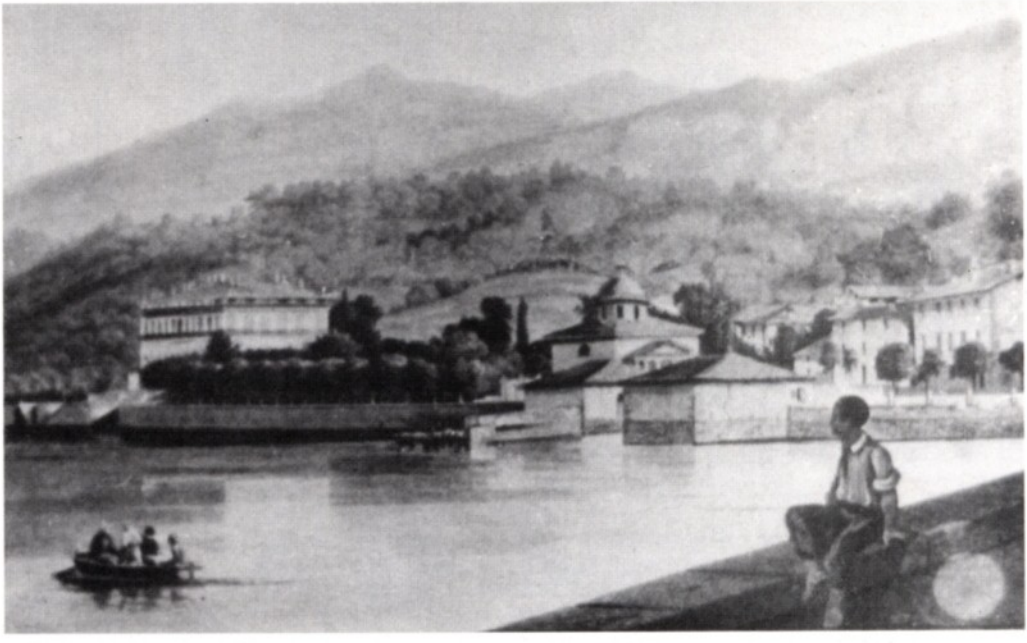
Ф. Лист
С портрета Н. Мериен (1836)



Ноанский замок
С гравюры на дереве по рисунку М. Санда

Ф. Лист. Маска с живого лица
С оригинала, изготовленного Л. Бартолини (1838)

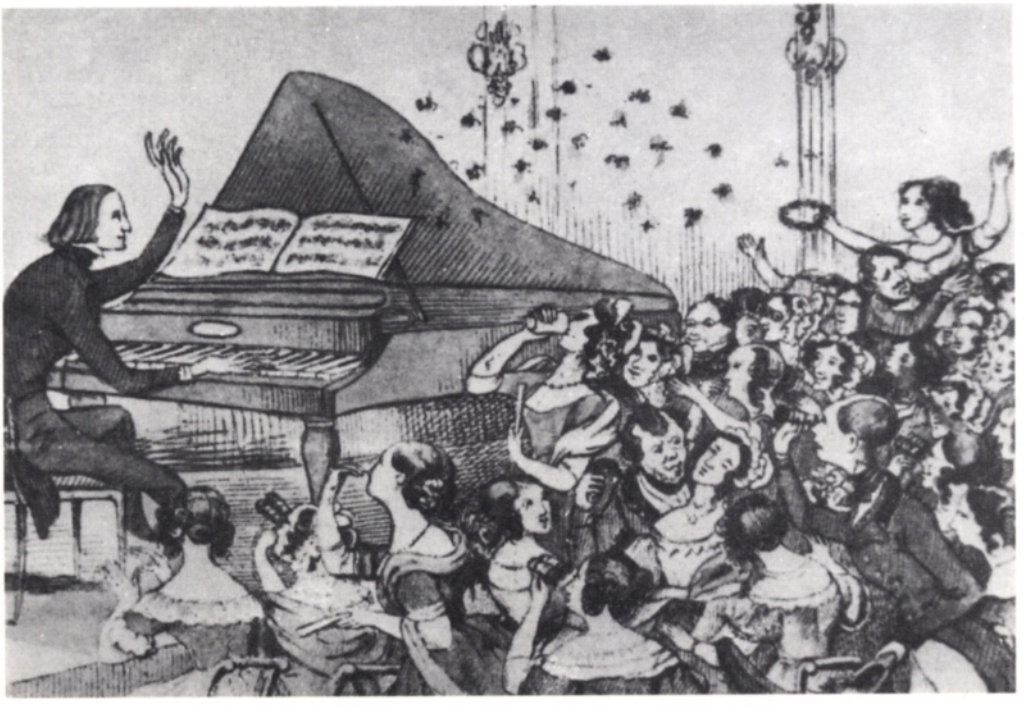




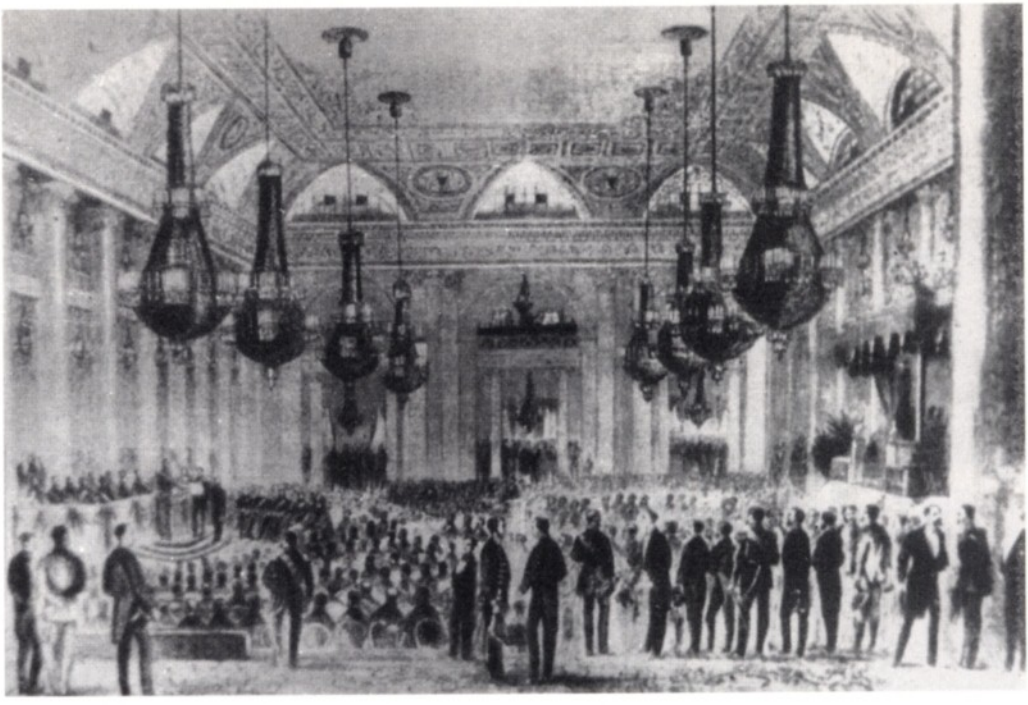
Белладжо и озеро Комо
С литографии в красках И. Фолькейзена и Л. Хербуина (около 1840 г.)

Ф. Лист
С портрета карандашом
Ж. О. Д. Энгра (1839)

Будапешт. Наводнение 1838 г.
С современной акварели
неизвестного художника



Берлинская карикатура на выступление Листа
в концертном зале А. Бренингласса (Глассбреннера, 1840-е гг.)



Петербург. Зал Дворянского собрания
С гравюры неизвестного художника (около 1848 г.)

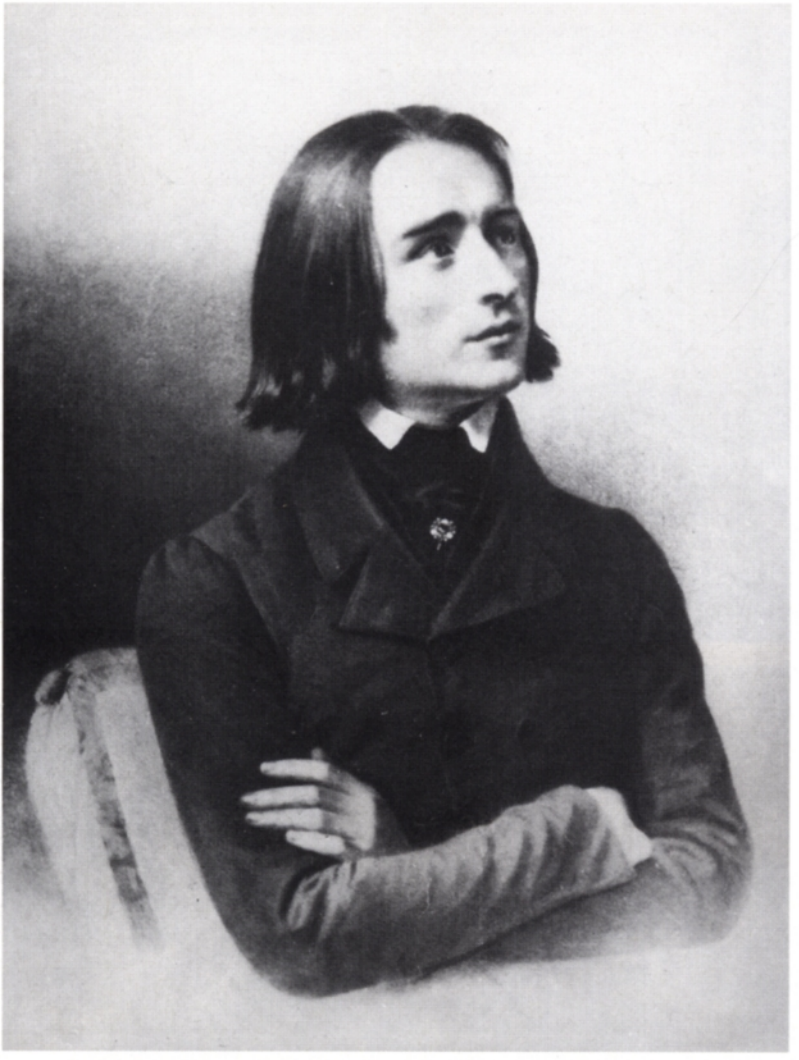
Москва. Вид на Кремль
С литографии Кювилье по рисунку Индейцева (около 1845 г.)

Остров Нонненверт на Рейне
С гравюры И. Таннера по рисунку И. Зигмунда

Бладина, Козима и Даниэль —
дети Ф. Листа и М. д'Агу
С рисунка А. де Ласепед (1843)

Открытие памятника Бетховену в Бонне 11 августа 1845 г.
С современной литографии

Киев
С гравюры неизвестного художника (около 1840 г.)



Ф. Лист
С литографии К. Миттага по портрету Фр. Крюгера (1842)

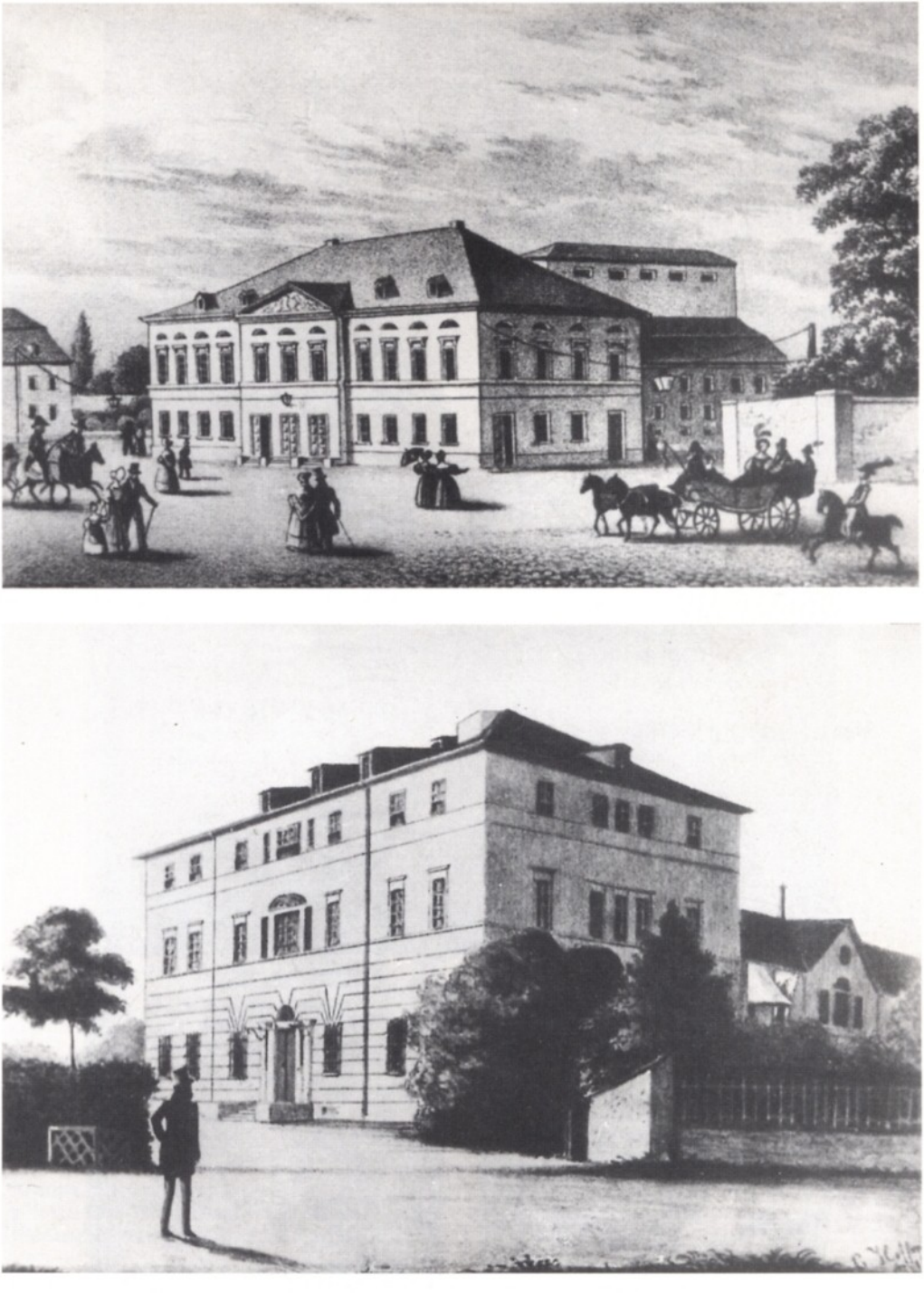
"Утро у Листа". Слева направо:
И. Кригубер, Г. Берлиоз, К. Черни,
Ф. Лист, Г. Эрнст
С литографии в красках И. Кригубера (1846)

Ф. Лист в парижском салоне *(1840)*

Ф. Лист за дирижерским пультом
С литографии К. Гофмана (1850-е гг.)

Веймар. Старое здание театра
С литографии неизвестного художника

Каролина Витгенштейн с дочерью Марией
С литографии К. Фишера
по портрету А. Казановы (1840-е гг.)



Веймар. Альтенбург. Дом, где жил Лист
С акварели К. Гофмана (1850-е гг.)

Ганс фон Бюлов
С литографии К. Фишера (1860)

Рихард Вагнер
С портрета Э. Китца

WEIMAR.

Sonnabend den 5. September 1857.

Großes

Vokal- und Instrumental-Conzert

(mit verstärktem Chor und Orchester)

im

Grossherzoglichen Hof-Theater

unter Leitung des Herrn Kapellmeister

Dr. F. LISZT.

Erster Theil.

1) „Die Künstler". Gedicht von Schiller. Männer-Chor, Solo und Orchester.
Solo: Herr Lagrange, Krepp, Miller und Reif.
2) „Die Ideale". Symphonische Dichtung nach Schiller.
3) Gruppe aus dem Tartarus. (Schiller.) Männer-Chor.
4) „Ueber allen Gipfeln ist Ruh". (Goethe.)
Solo-Quartett, vorgetragen von den Herren Lagrange, Krepp, Miller und Reif.
5) „Schlummre Kummer". (Goethe.) Männer-Chor.

Zweiter Theil.

6) Eine Faust-Symphonie in drei Charakter-Bildern:
1. Faust,
2. Gretchen,
3. Mephistopheles,
und den Schluß Chorus mysticus des Faust zweiter Theil.
7) „Heimweh Volkslied" für Männer-Chor.

Sämmtliche Compositionen, mit Ausnahme der Nummern 3 und 5, von F. Schubert als Tenor componirt, und für Orchester und Männer-Chor eingerichtet von Carl Stör, hier vom Herrn Kapellmeister Dr. F. Liszt.

Textbücher sind an der Kasse für 2½ Sgr. zu haben.

Preise der Plätze:

Fremden-Loge	1 Thlr. — Sgr.	Parterre-Loge	— Thlr. 15 Sgr.
Balkon	— „ 20 „	Parterre	— „ 10 „
Logensitz	— „ 20 „	Orchester-Loge	— „ 7½ „
Parterre	— „ 15 „	Gallerie	— „ 5 „

Anfang um 7 Uhr. Ende halb 10 Uhr.

Das Theater wird um 6 Uhr geöffnet.

DRITTES

ABONNEMENTS-CONCERT.

Sonntag, den 23. November 1856.

Im Saale des Bibliothekgebäudes

(neues Schulhaus).

Mit bedeutend verstärktem Orchester.

Erster Theil.

Unter der Direction des Herrn

Dr. Franz Liszt.

„Orpheus," symphonische Dichtung für Orchester von *Franz Liszt*.

Unter Direction unseres Dirigenten, Herrn Serandrowsky.

Zwei Romanzen:
1. aus „Armida",
2. aus „Iphigenia in Aulis", } von *Gluck*,
gesungen von Fräul. **Stehle.**

Unter der Direction des Herrn

Dr. Franz Liszt.

„Les Préludes," symphonische Dichtung für Orchester von *Franz Liszt*.

Zweiter Theil.

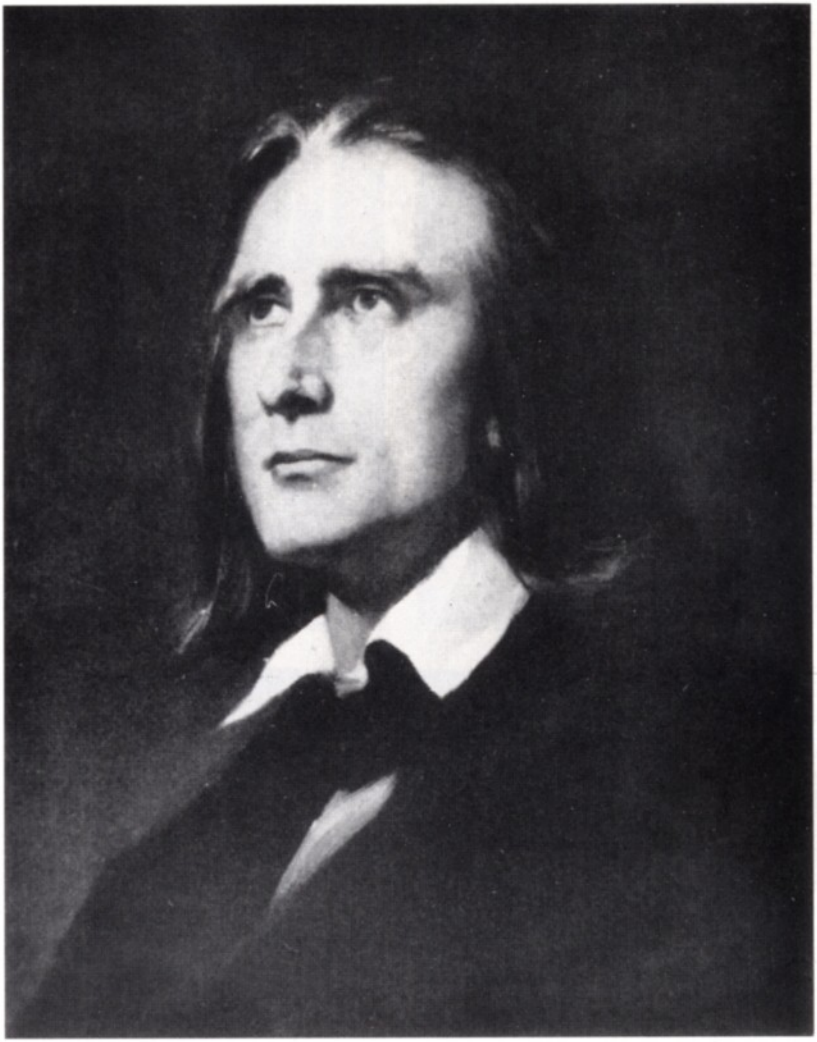
Unter der Direction des Herrn

Richard Wagner.

Sinfonia eroica, von *L. v. Beethoven*.
I. Satz Allegro.
II. „ Marsch Funebre.
III. „ Scherzo
IV. „ Finale.

Kassa-Eröffnung 6½ Uhr Abends. Anfang präcis 7½ Uhr. Ende gegen 9½ Uhr.

Billets à 5 Sr. sind zu haben bei Hrn. Heim an der Brühlgasse und Abends an der Kasse.



Ф. Лист
С портрета маслом В. Каульбаха (1856)

←

Афиша праздничного концерта
в честь Гёте-Шиллеровских торжеств
(Веймар, 5 сентября 1857 г.)

Программа совместного концерта
Листа и Вагнера в Санкт-Галлене
23 ноября 1856 г.

Ференц Эркель
С литографии Ф. Эйбля (1841)

Вилла д'Эсте
С фотографии

Лист играет перед папой
С рисунка О. Гюнтера

Рим.
Монастырь Санта Мария дель Розарио
С фотографии

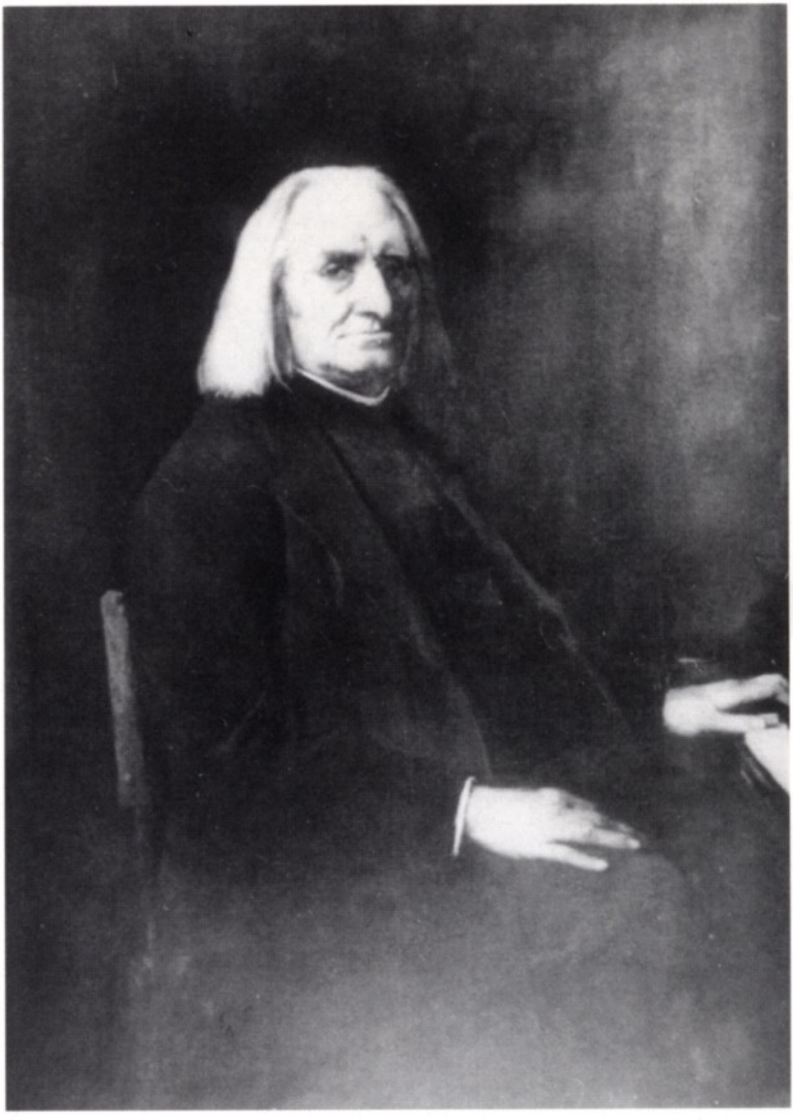
Веймар. Придворное садоводство.
Дом, где жил Лист
С фотографии (1880-е гг.)

Ф. Лист в своем рабочем кабинете
С фотографии (1880-е гг.)

Ф. Лист в кругу своих учеников. Среди учеников: Г. Либлинг, А. Зилоти, А. Фридгейм, Э. Зауэр, А. Рейзенауэр, А. Готшальд, М. Розенталь
С фотографии (1880-е гг.)

Корнель Абрани
С литографии Й. Марастони (1862)

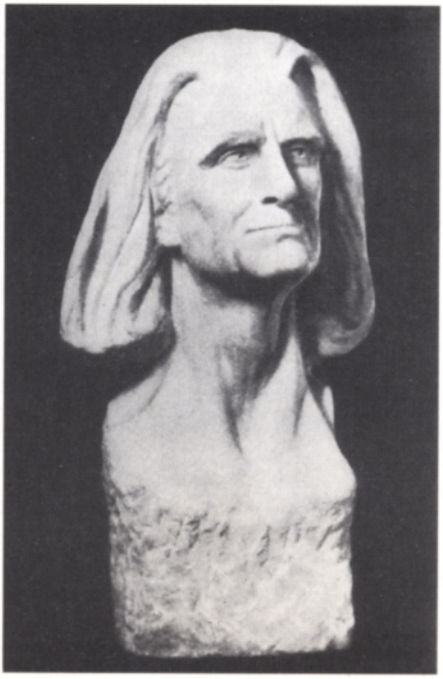
Эде Ремени
С литографии Й. Марастони



Ф. Лист
С портрета маслом Ф. Ленбаха (около 1880 г.)

Будапешт. Старое здание музыкальной академии
С литографии неизвестного художника (1870-е гг.)

Байрейт. Мавзолей Листа
С фотографии

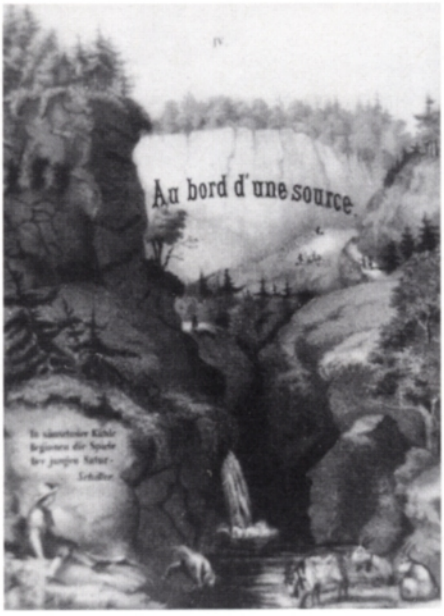


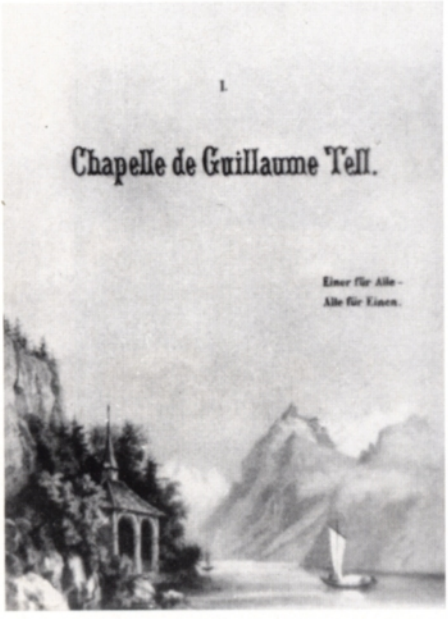
Ф. Лист
С мраморного бюста М. Клингера

Левая рука Листа
Гипс

Правая рука Листа
С гипсового слепка

"У родника".
Титульный лист первого издания
С рисунка Г. Кречмера





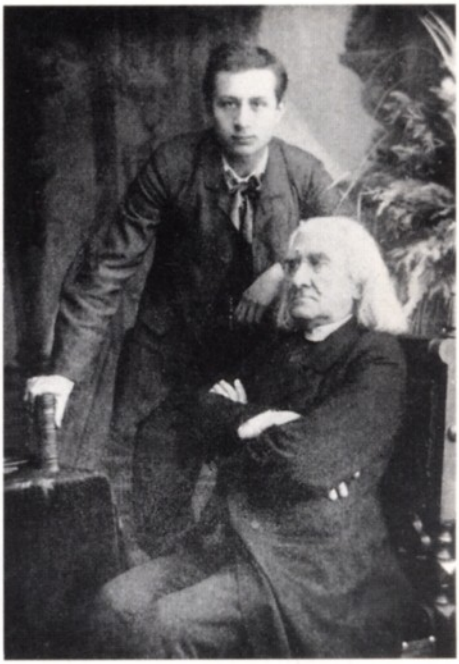
"У кипарисов виллы д'Эсте".
Титульный лист первого издания
С фотографии

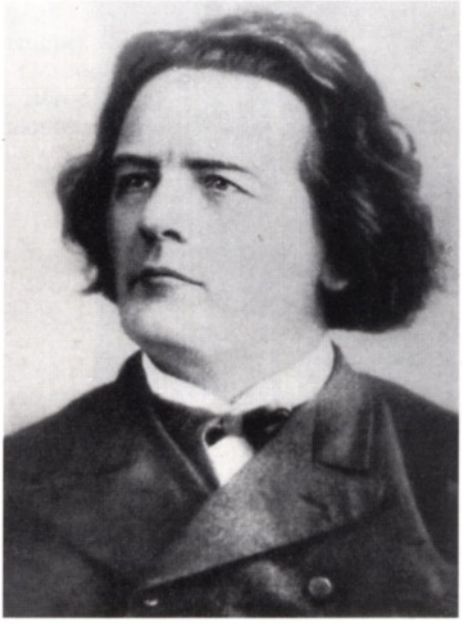
"Часовня Вильгельма Телля".
Титульный лист первого издания
С рисунка Г. Кречмера

Этюды для фортепиано.
Титульный лист первого немецкого издания
(Лейпциг: изд. Фр. Гофмейстера)

София Ментер
Фрагмент картины И. Репина (1887)

Ф. Лист и А. Зилоти
С фотографии





Антон Григорьевич Рубинштейн
С фотографии

Милий Алексеевич Балакирев
С фотографии

Ф. Лист
С картины И. Репина (1886)