

ПРИЁМЫ ЛИСТОВСКОГО ПИАНИЗМА

Рахимова Назокат Шерзод кизи

Преподаватель Государственной Консерватории Узбекистана

Аннотация: *Данная статья о нововведениях Ф.Листа в области интерпретации, которые повлекли за собой коренное преобразование всех конкретных средств и приёмов исполнения.*

Ключевые слова: *Интерпретация, исполнительское искусство, исполнительские средства, музыкант-виртуоз, концертный пианизм, музыкальный стиль, фортепианные транскрипции.*

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

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

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

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

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



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

Темп.

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

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

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

Паузы и ферматы.

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

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

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

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

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



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

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

Динамика.

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

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

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

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

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

Противоречие это роковым образом сказывалось и продолжает сказываться на деятельности многих исполнителей. Одни, в порыве страстного увлечения, не находят компромисса между творческими замыслами автора и своими субъективными намерениями: во всем они играют «самих себя». Другие, стремясь прочувствовать и осмыслить



исполняемое произведение, теряют собственную индивидуальность. А между тем, сущность гениального исполнения как раз заключается в органичном соединении этих, как будто противоположных и несоединимых элементов. Процесс исполнения у подлинно большого художника протекает согласно его индивидуальным желанием, но результаты, рождаемые им нисколько не извращают содержания исполняемого произведения. Наоборот, они раскрывают его, доводят красоту его до многих людей. Субъективное и объективное, зачастую несовпадающие у рядового исполнителя, у великого артиста сливаются воедино.

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

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

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

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

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



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

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

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

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

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

Подавляющее большинство биографов Листа рассуждает так: Лист пришел к формированию и развитию новых исполнительских средств, к созданию новых пианистических средств, к созданию новой пианистической техники под влиянием ряда крупных музыкантов, особенно под влиянием Паганини. Объяснение это, ставшее почти традиционным в музыкально-исторических исследованиях, весьма заманчиво и безусловно имеет известное основание. Но оно чересчур упрощает вопрос, ибо не вскрывает до



конца основных причин, побудивших Листа мучительно и долго искать новых путей в пианистическом искусстве. Несомненно, игра Паганини, в которой он почувствовал истинную поэзию, динамику, красочность произвела на пианиста неизгладимое впечатление, настолько неизгладимое, что, уже будучи известным концертирующим виртуозом, Лист прекращает все свои выступления и в течении двух лет не покидает своего дома. Все это время он посвящает совершенствованию своих пианистических возможностей. Именно в этот период появляются его первые композиторские опыты в области симфонической музыки. И тогда же Лист начинает работу над симфонической трактовкой фортепиано.

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

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

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

В результате утверждается жанр блестящей фантазии на популярные оперные темы, которые на разные лады варьируются и прослаиваются всевозможными замысловатыми пассажами, демонстрирующими технический блеск исполнителя. Распространяется жанр концертного этюда: пьеса учебного характера, предназначенная для развития техники и основанная на определенных технических приемах, усложняется,



приобретает блестящую эффектность и превращается в концертную пьесу. Virtuозные фантазии и этюды подобного рода, интересные с узкотехнической точки зрения, бесконечно уступали в художественном отношении сонатам и другим произведениям Гайдна, Моцарта, Бетховена и Шуберта, однако вытесняли со сцены эти последние.

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

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

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

Творчество Листа, в основном фортепианное, постепенно обогащается и углубляется. Правда, в середине 30-х гг. он все еще продолжает создавать фантазии на оперные темы, много работает над этюдами, ставя самые разнообразные технические задачи, но техника все больше подчиняется у него общему музыкальному замыслу. Самое же главное, что задачи собственно творческие начинают занимать Листа все более, заставляют размышлять о путях музыкального искусства в его высших проявлениях. Особенности его художественной природы, своеобразие восприятия природы и искусства все настойчивее приводят его к идее программной музыки,



ставшей затем ведущей в его дальнейшей деятельности. Лист считает отнюдь небесполезным, если композитор в нескольких строках намечает духовный эскиз своего произведения, и, не впадая в мелочные подробности и детали, высказывает идею, послужившую ему основой для этой композиции. Конечно, пример Берлиоза, горячего сторонника программной музыки, не мог не повлиять в этом случае на Листа. Также к программности вело Листа ощущение близкого родства разных искусств.

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

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

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

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

То, что сделал Лист в области пианизма, Делакруа сделал в живописи, Берлиоз – в искусстве симфонизма. И вне этой связи с французским романтизмом 30-х годов, романтизмом активным, стремящимся возбудить в человеке протест против гнетущей действительности, стремившимся к



грандиозному, ослепительно-красочному искусству, пианистическая реформа Листа понята быть не может.

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

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

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

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

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

В.В. Стасов рассказывал, что в России некоторые симфонии Бетховена он услышал в передаче Листа на рояле. И, как раз наименее творчески свободные транскрипции симфоний – теперь, при широком распространении симфонических оркестров и звукозаписи, вряд ли подходят для исполнения



на концертах пианистов. Но некоторые, более свободные оперные фантазии (например: «Риголетто», «Скиталец»), продолжают сохраняться в репертуаре, как высокохудожественные образцы фортепианной музыки. Работа над транскрипциями самой разнообразной не фортепианной литературы и собственные оригинальные, чаще всего программные замыслы Листа раздвинули возможности фортепиано, обогатили его множеством новых как чисто фортепианных выразительных приемов, так и приемов вокальных, скрипичных, оркестровых.

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

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

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

СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ:

- 1.Д. Гаал Лист. 1998
- 2.Г. Крауклис Симфонические поэмы Ф. Листа 1974
- 3.Кремлев Ю. Черты романтического облика



- 4.Кремлев Ю. Программный симфонизм Листа.
- 5.Мильштейн Я. Монография в 2-х т.
- 6.Буасье А. Уроки Листа, Санкт-Петербург 2013
- 7.Лист Ф. Избранные статьи
- 8.Друскин М. Фортепианные концерты Листа

