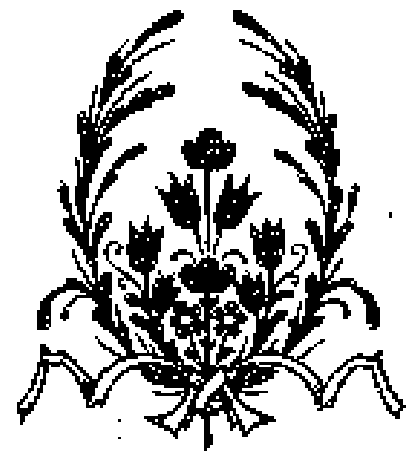
Фердинанд Ахен

(1842 г.)

Ф. ЛИСТ

СОЧИНЕНИЯ ДЛЯ ФОРТЕПЬЯНО

ТОМ I



ГОСУДАРСТВЕННОЕ
МУЗЫКАЛЬНОЕ ИЗДАТЕЛЬСТВО
МОСКВА · 1960

Редакция и комментарии

Я. М. МАЛЫШЕВИЧА

Государственная
библиотека
СССР
им. В. И. Ленина

60-16257

ОТ РЕДАКТОРА

В настоящем томе собран ряд крупных сочинений Листа для фортепиано (баллады, легенды, Соната *ти ланор*, Светло и мрачно, Большой концерт-соло, Вариации на тему Баха, Фантазия на тему Б-А-С-Н), опубликованных на большей частью в 1850—1860 годах. Текст этих сочинений заново проверен по прижизненным оригинальным публикациям и академическому изданию музыкальных сочинений Листа (Franz Liszt-Stiftung), а в тех случаях, когда представлялась необходимость, сличен и с другими изданиями.

Редактор ставил своей целью собрать воедино из различных источников авторские указания и ремарки к сочинению произведений, вошедших в том. Поэтому при редактировании текста были приняты во внимание не только авторские обозначения, содержащиеся в оригинальных изданиях, но и пометки, сделанные автором в нукописях, а также те исполнительские указания, дополнения и исправления, которые автор рекомендовал в позднейшие годы своим ученикам.

Для того чтобы замечания и варианты, установленные автором в окончательном изложении, не смешивались с замечаниями, вариантами и указаниями, сделанными тем в иное время, последние либо выделены особым шрифтом (в том случае, если они введены в текст), либо помещены в специальных примечаниях.

Таким образом авторский текст сохранен в этом издании полностью и напечатан, включая исполнительские указания, крупным шрифтом. Все же дополнения набраны более мелким шрифтом. Причем те из них, которые несомненно принадлежат самому Листу, напечатаны без каких-либо существенных отличий (они только поставлены в виде случаев для более ясного выделения в круглые скобки). Те же дополнения, принадлежность которых Листу еще полностью не доказана, а также те, которые сделаны редактором для пояснения содержащихся в тексте авторских указаний, заключены в квадратные скобки.

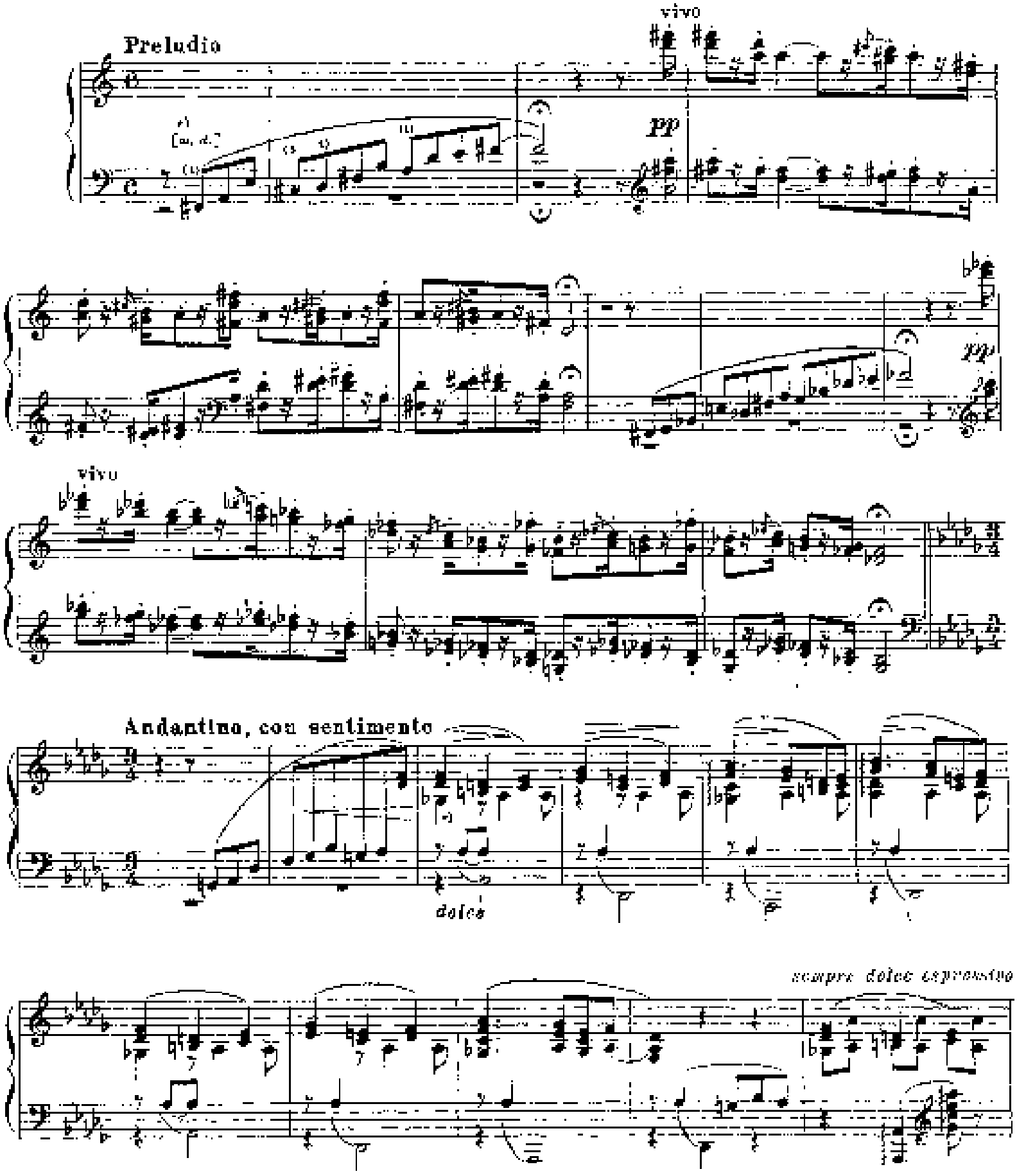
Орфография автора, не всегда достаточно точная и правильная с точки зрения установившихся норм записи, но зато очень своеобразная, художественно оправданная и не вызывающая исполнительских сомнений, оставлена по соображениям принципиального порядка без существенных изменений: она подверглась лишь самой необходимой редакционной корректуре. Очевидные мелкие опечатки и неточности письма исправлены в тексте без особых пояснений. Общие исполнительские указания, краткие исторические справки об отдельных произведениях и программное содержание некоторых из них даны (наряду с текстологическими примечаниями) в специальных комментариях. Там же помещены сведения о точном значении ряда музыкальных терминов, встречающихся у Листа.

Я. Мильштейн

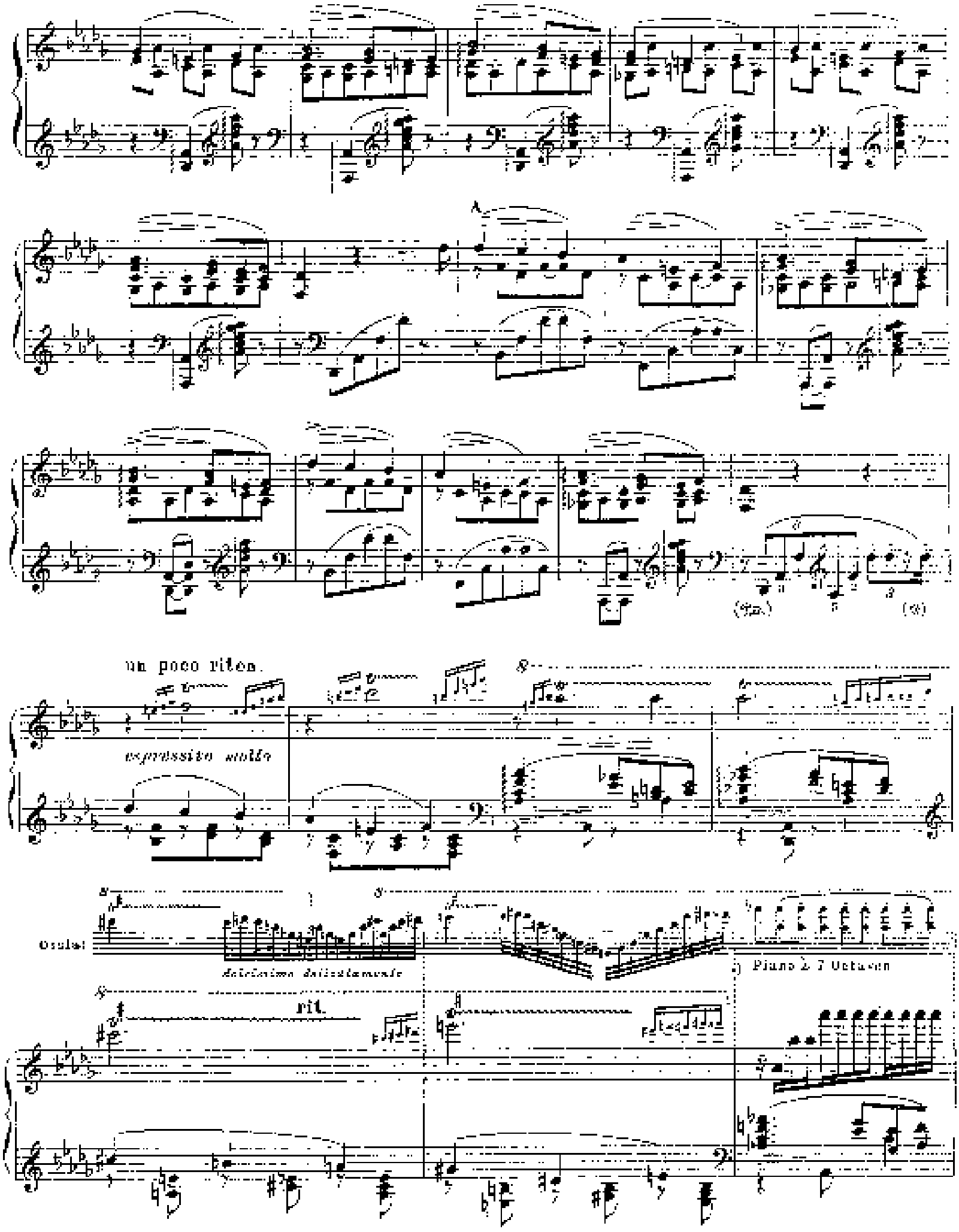
Евгению Витебиттейну

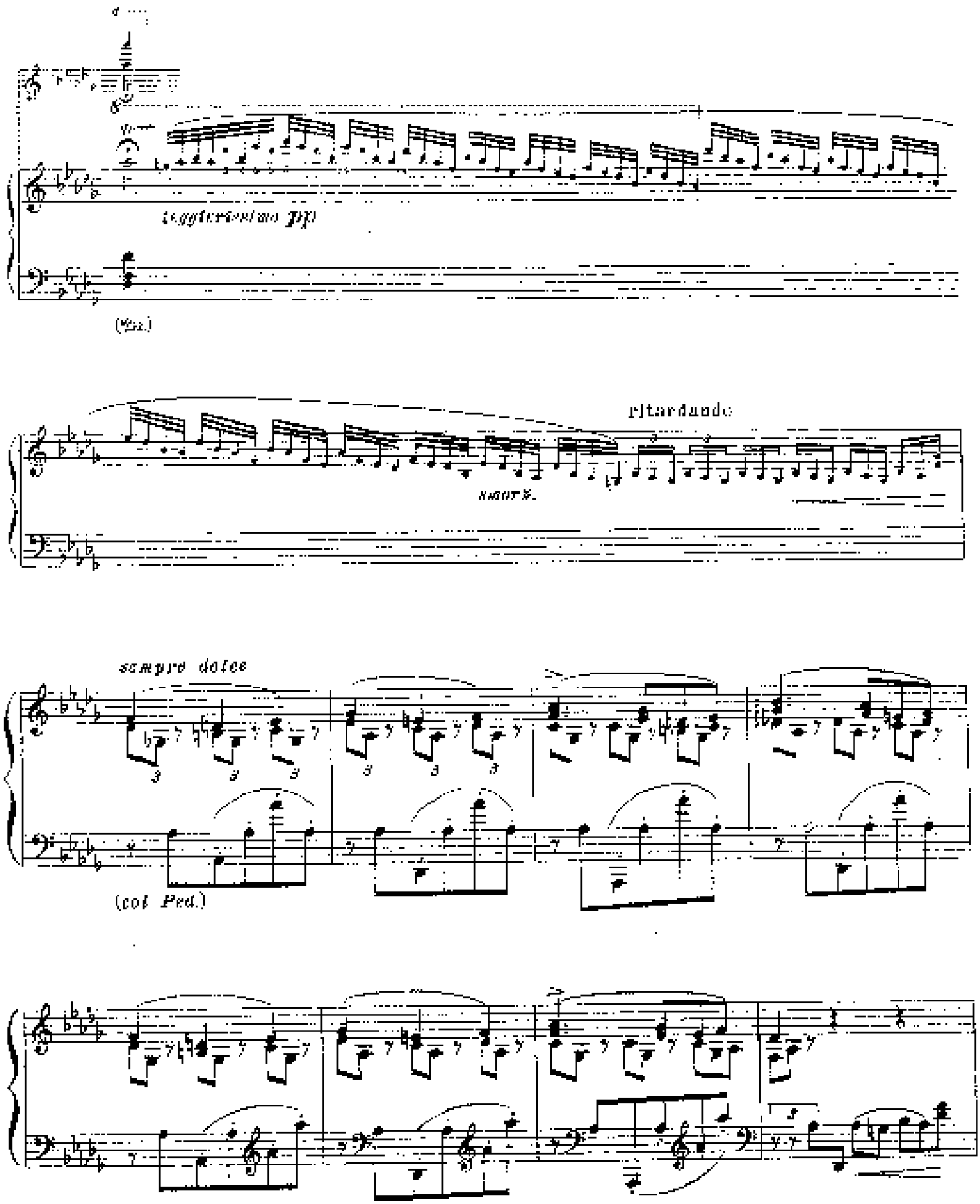
БАЛЛАДА [№1] BALLADE [№1]

(1845-1849)



*) Каждая звездочка (*) означает ссылку на соответствующее данному месту примечание в комментариях.


un poco riten.
espressivo molto
Ossia:
dolcissimo delicatamente
Piano 2 7 Octaven
rit.


leggierissimo pp
(Ped.)
ritardando
smorz.
sempre dolce
(col Ped.)

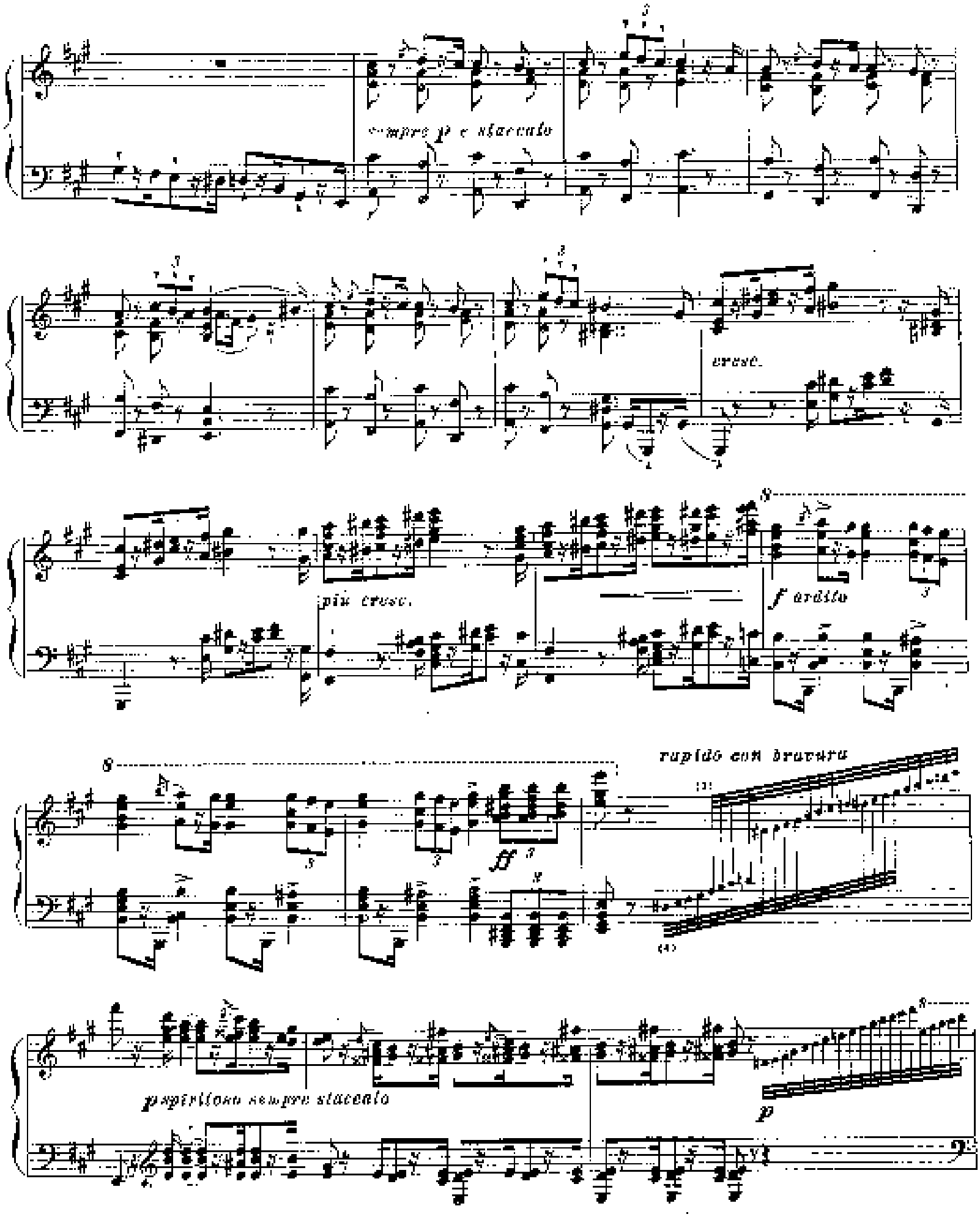
dim. smorz.

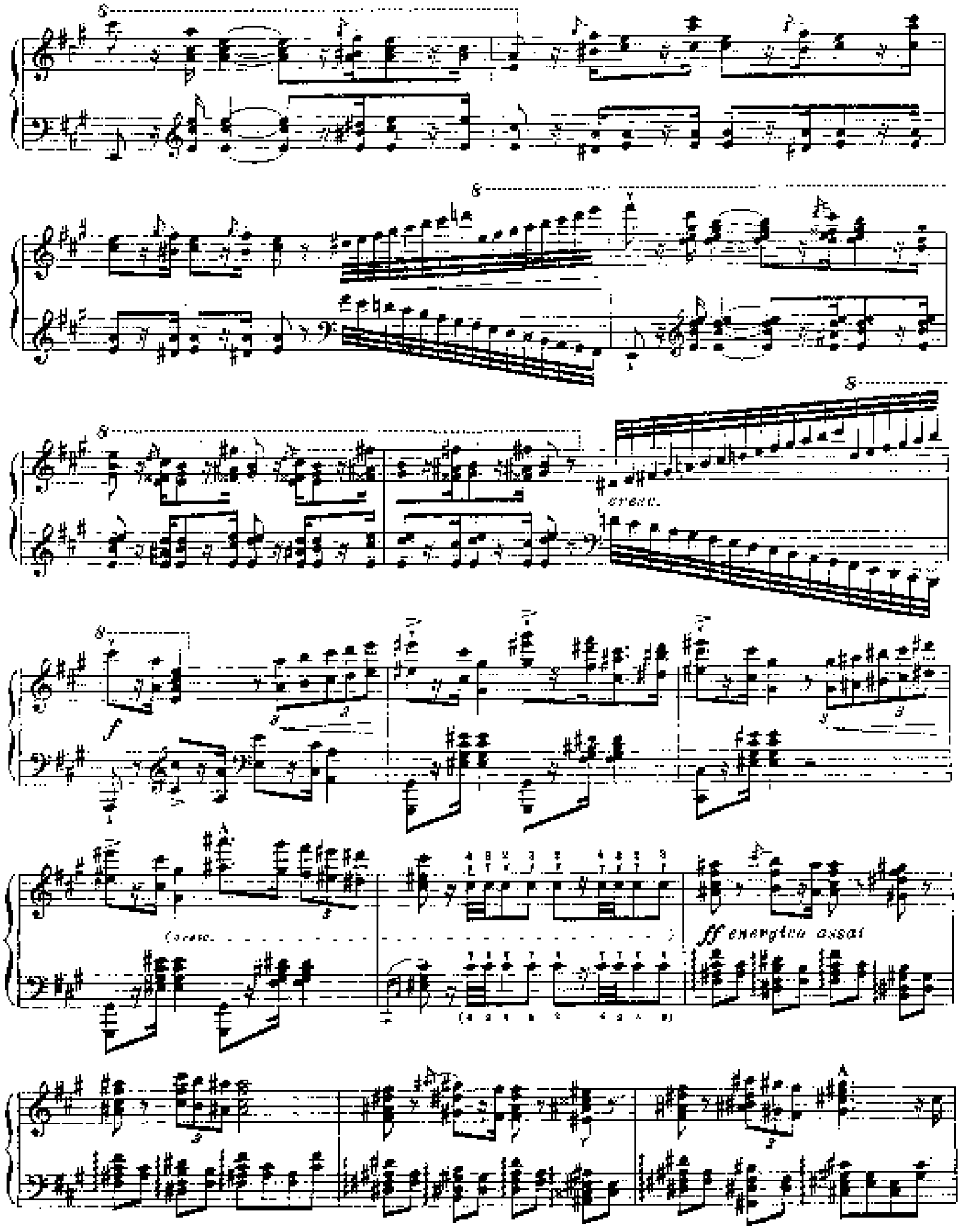
espressivo assai

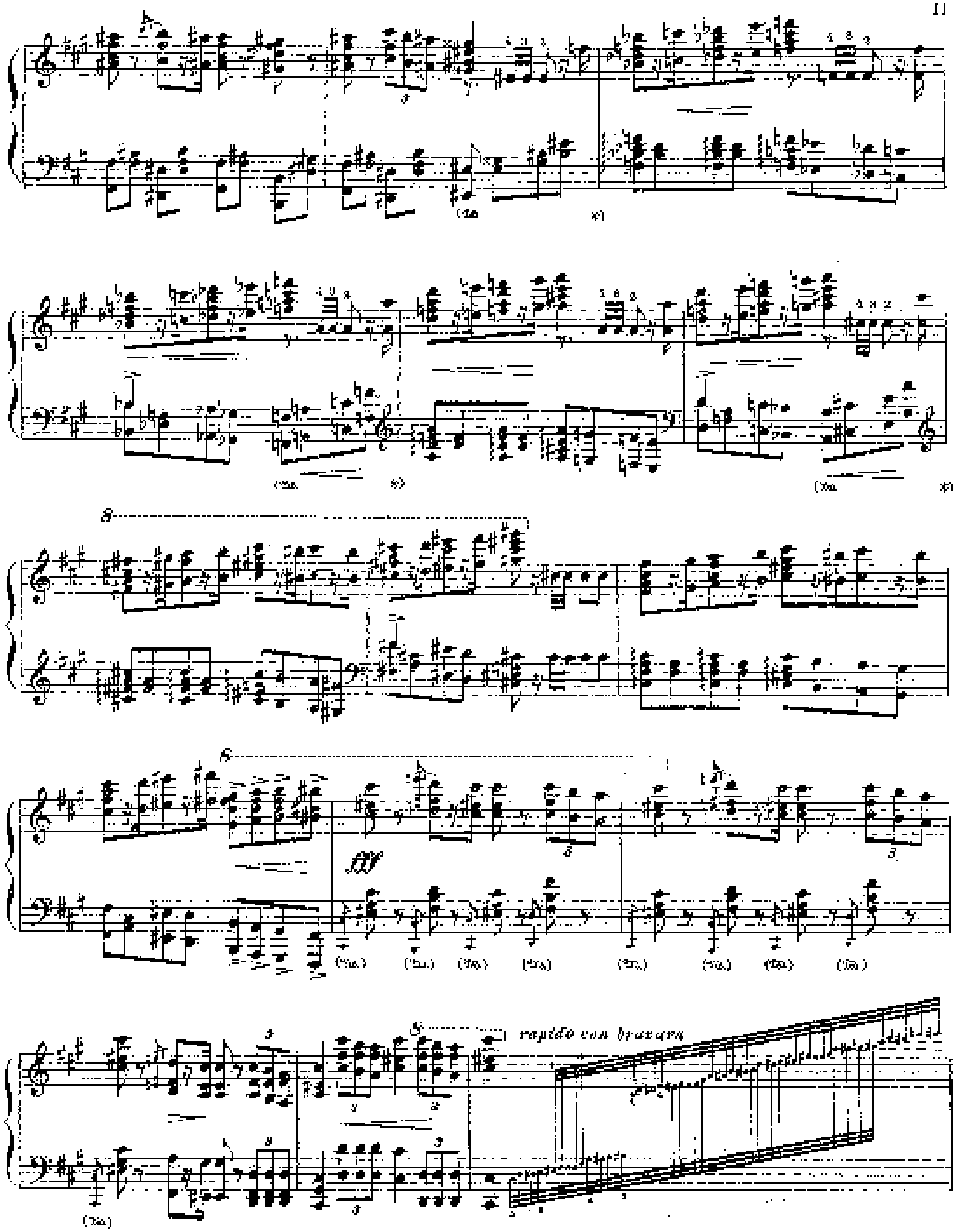
Tempo di marcia, animato

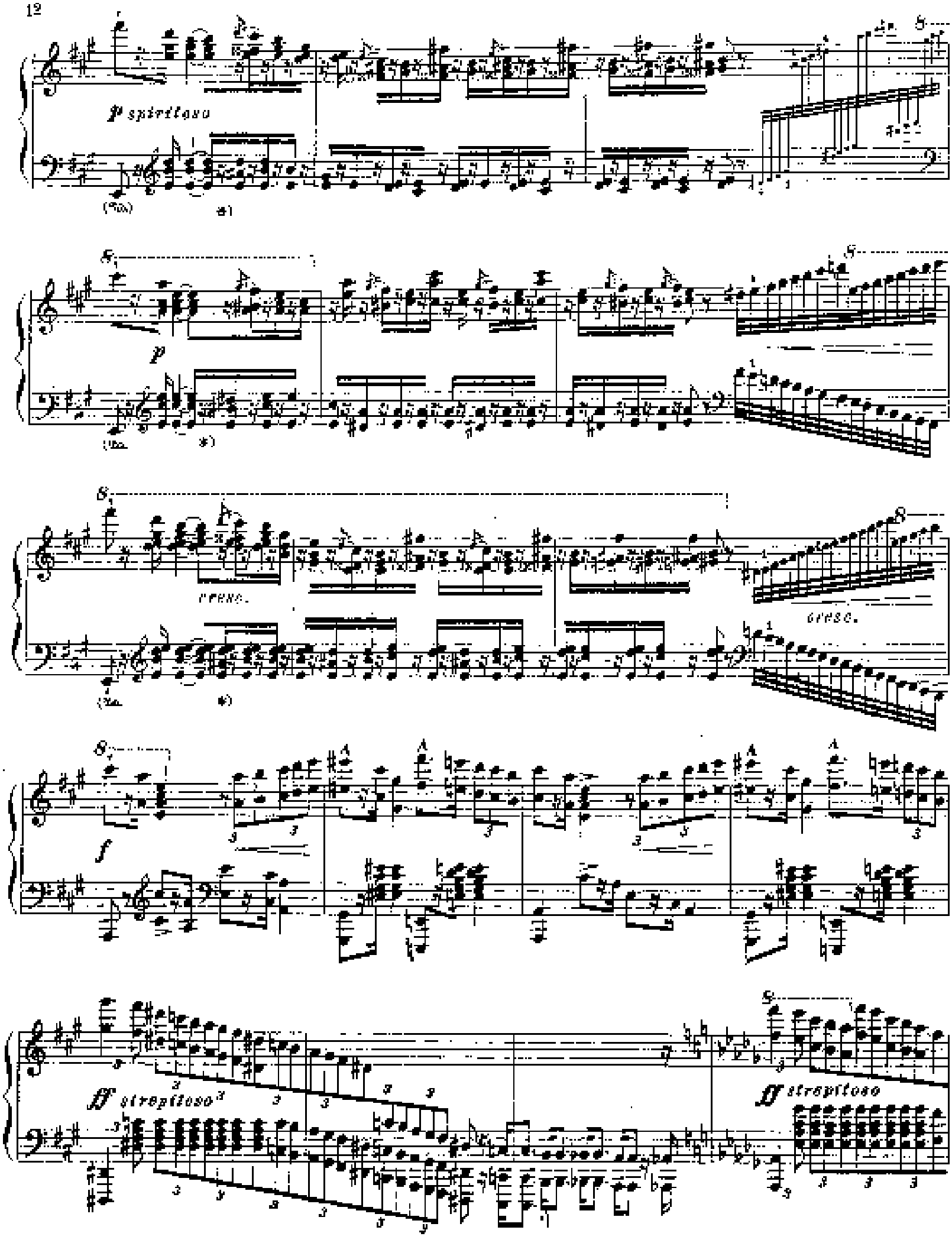
p sotto voce

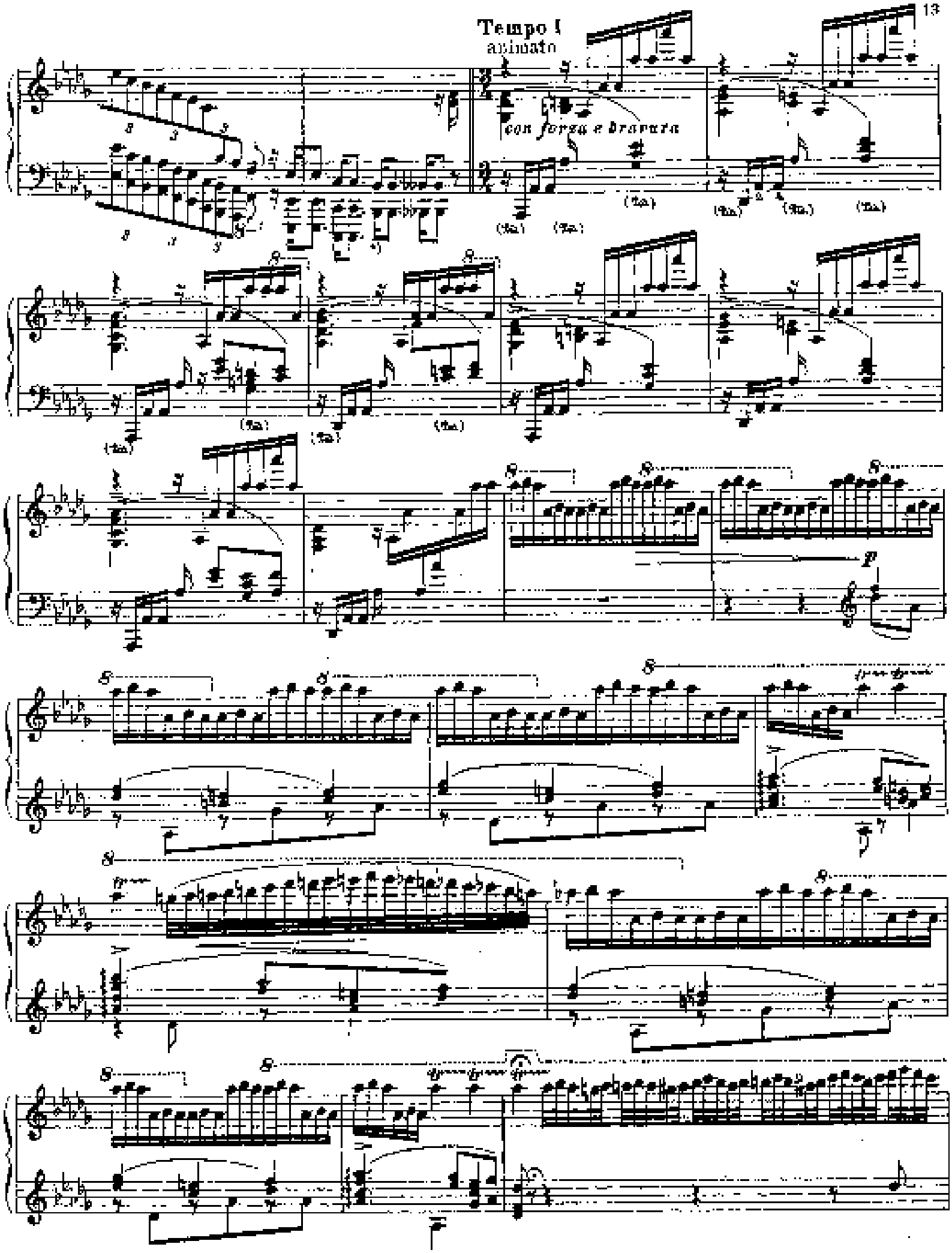
sempre staccato


sempre p e staccato
cresc.
più cresc.
f ardito
rapido con bravura
ff
p spiritoso sempre staccato
p


cresc.
f
(cresc.
ff energico assai


fff
rapido con bravura


p spiritoso
p
cresc.
cresc.
f
ff strepitoso
ff strepitoso


Tempo I
animato
con forza e bravura

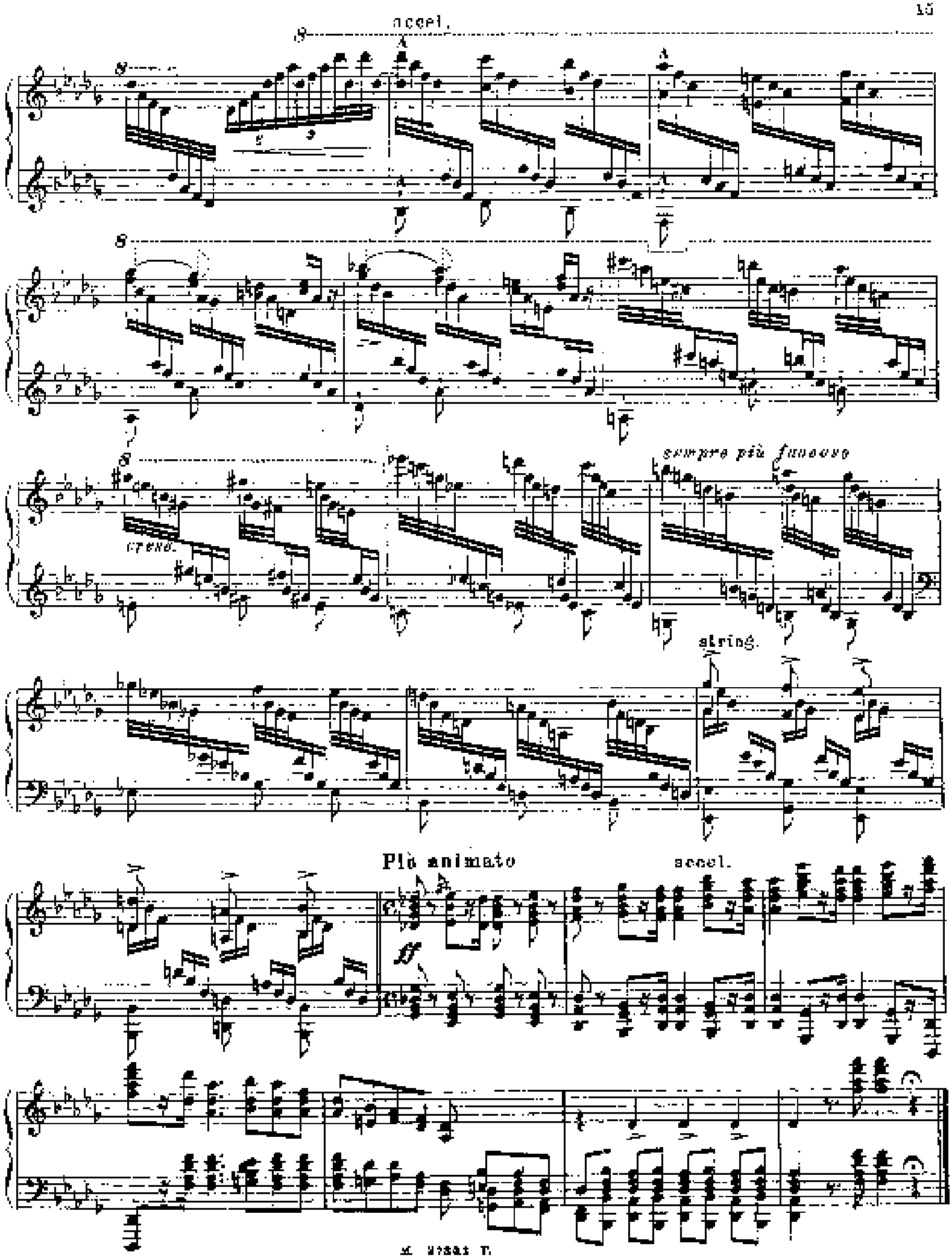
p espressivo il canto

p espressivo il canto

Vivamente

brillante

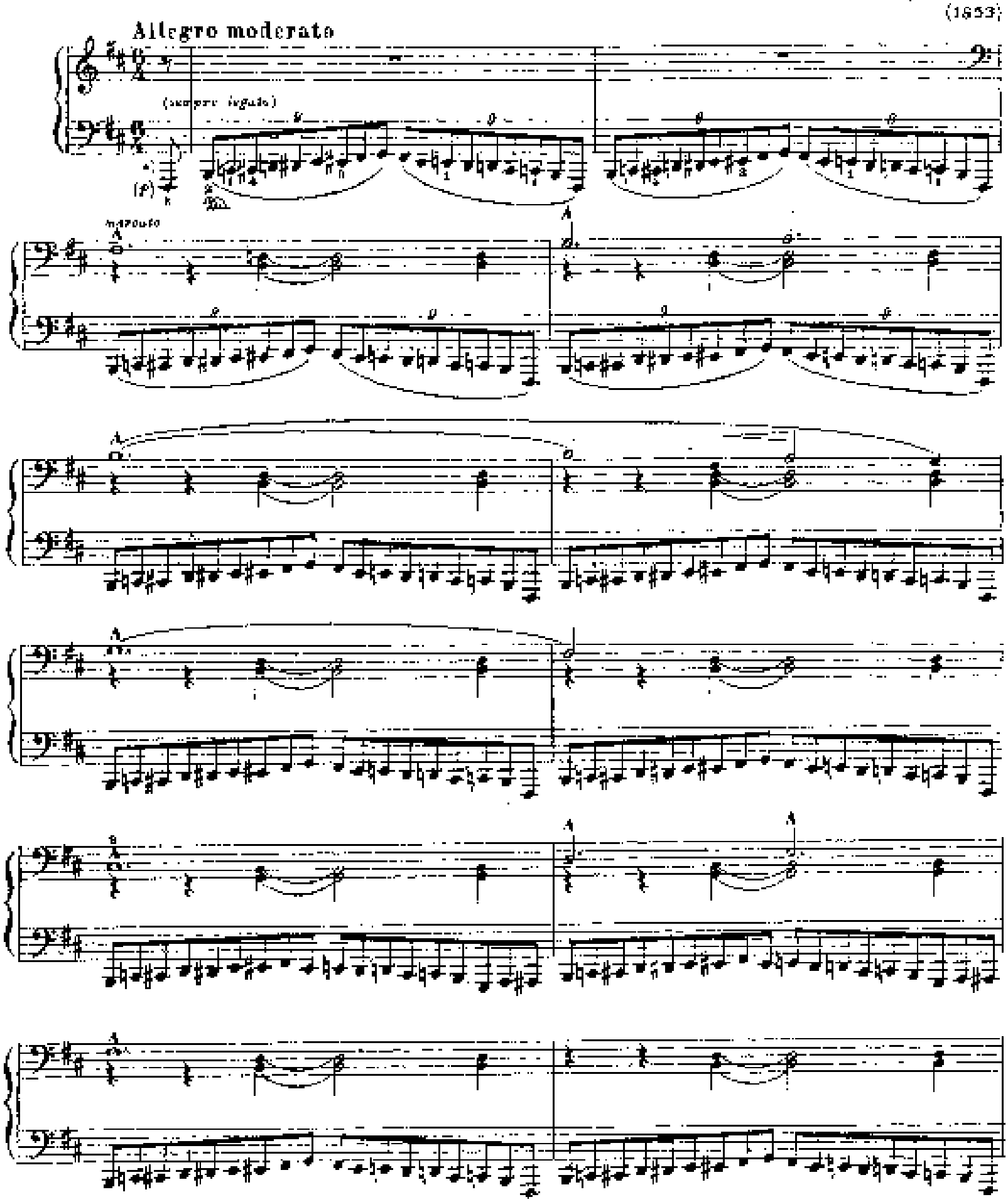
p

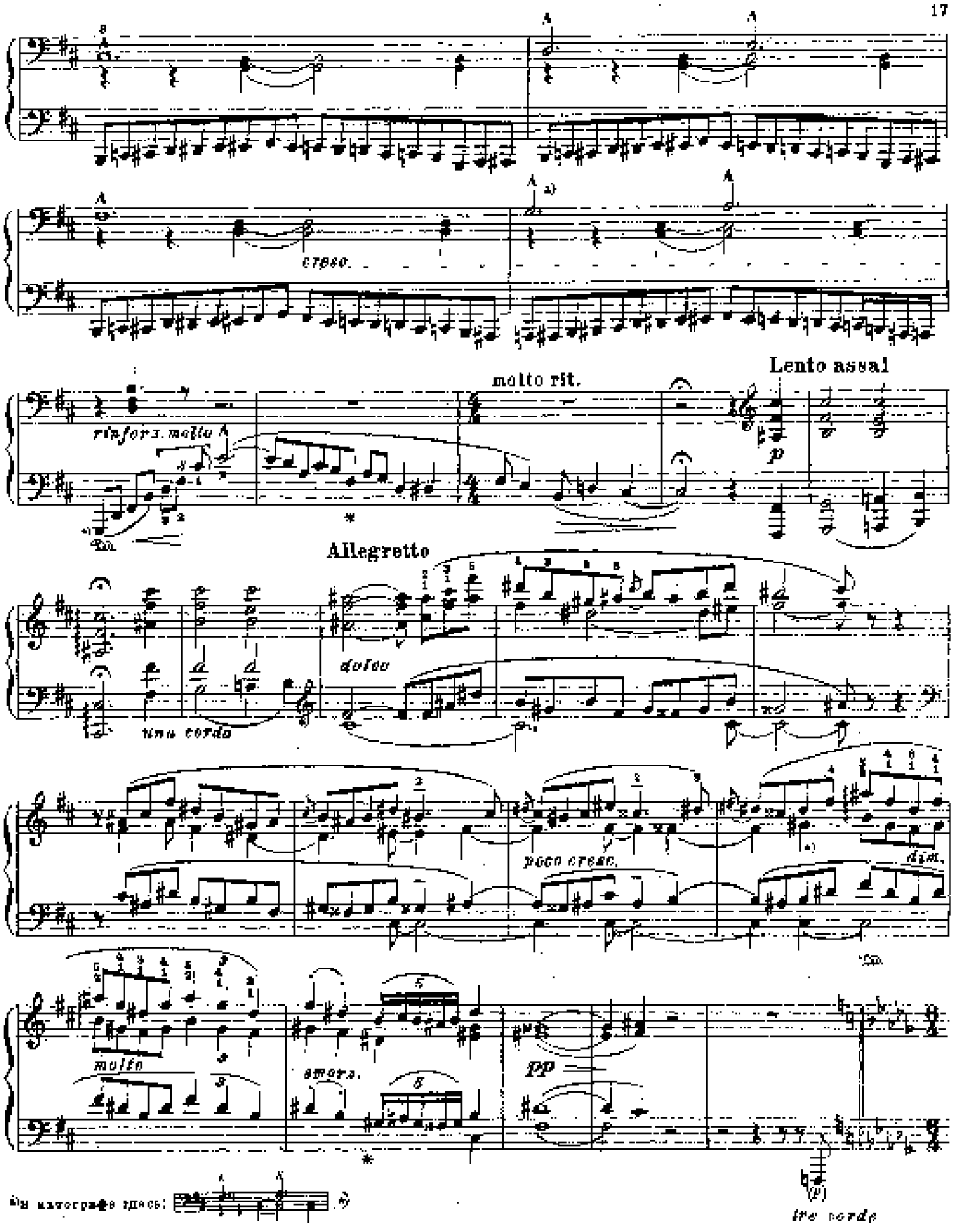

accel.
A
A
cresc.
sempre più fuoco
string.
Più animato
accel.
ff

Карлу Пекинскому

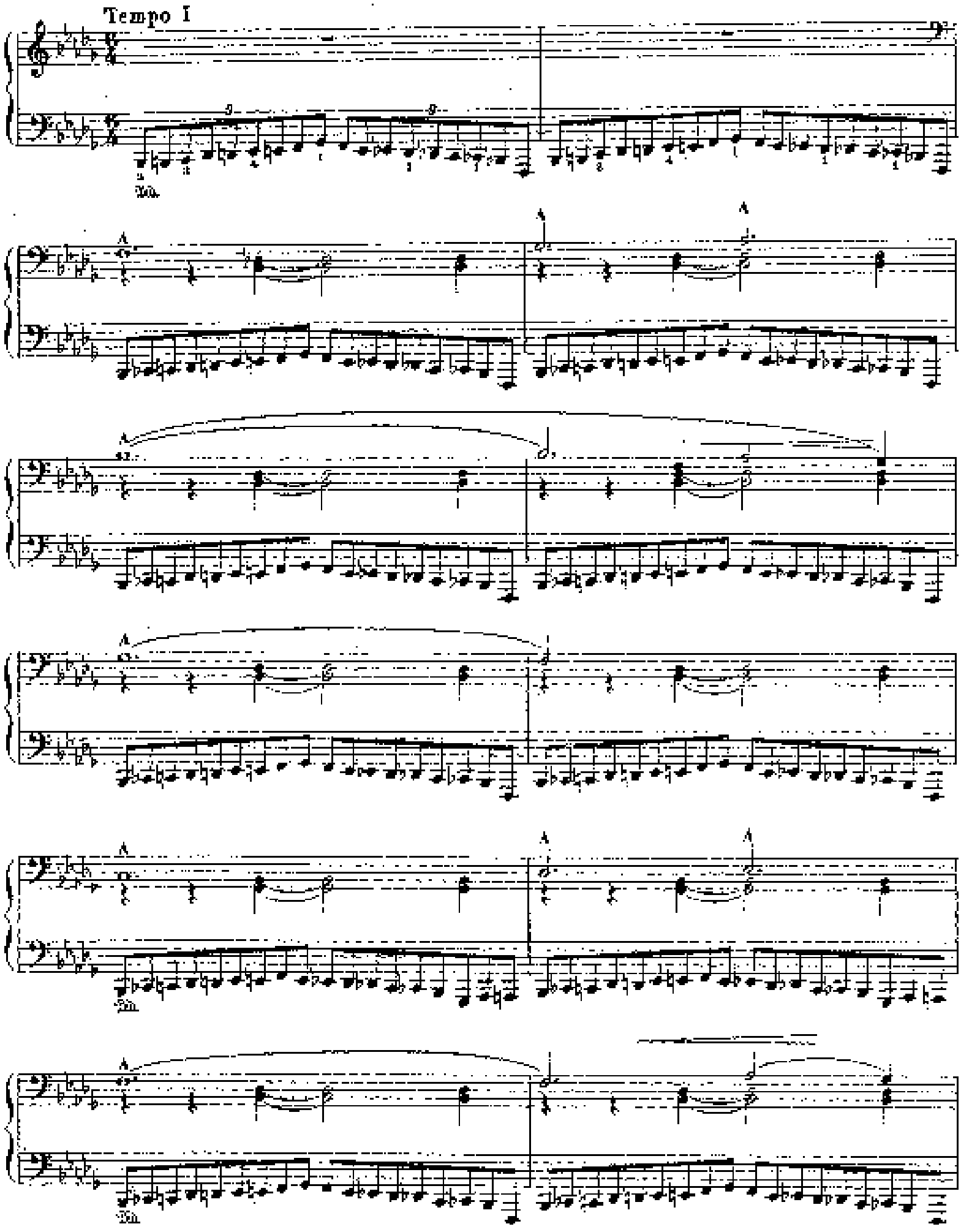
БАЛЛАДА №2 BALLADE №2

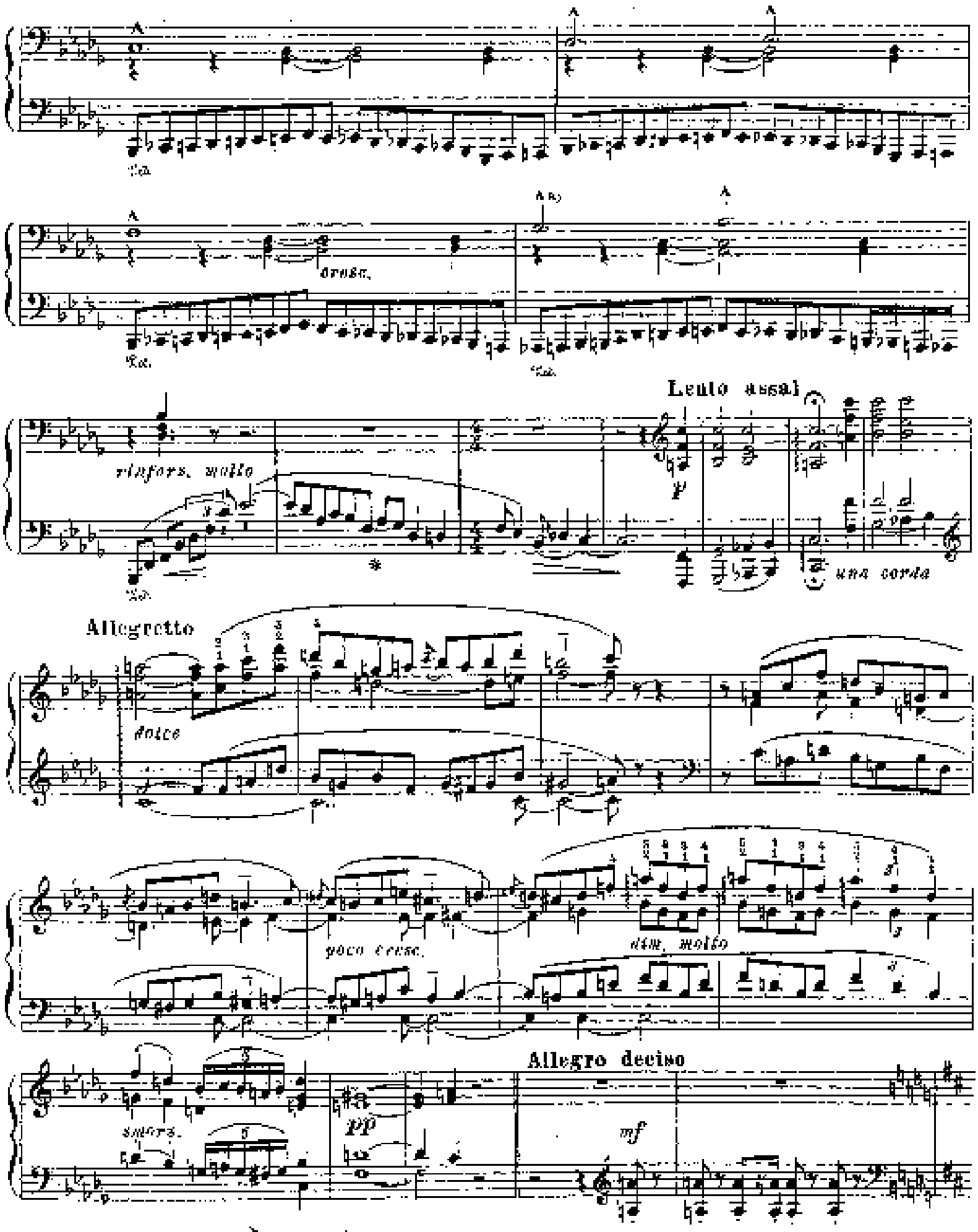
(1853)





В матографе здесь:


Tempo I



[1] B arrotondo arreso; [2]

marcato

più cresc.

rinforz. molto

marcato

marcato

rinforz.

rinforz.

decresc.

In Tempo

p agitato

cresc.

tempestuoso

cresc.

ff

espressivo

ritenuto

a piacere
calando

Allegretto

ritenuto

p *dolce*

poco rall.

sempre dolce

più dim.

pp un poco marcato

pp

sf

cresc.

poco a poco animando

p agitato

f *tempestuoso*

A

A

A

A

A

2R

(più agitato)

strisciando

cresc. molto

ff

fff

sempre molto

mf

rallentando

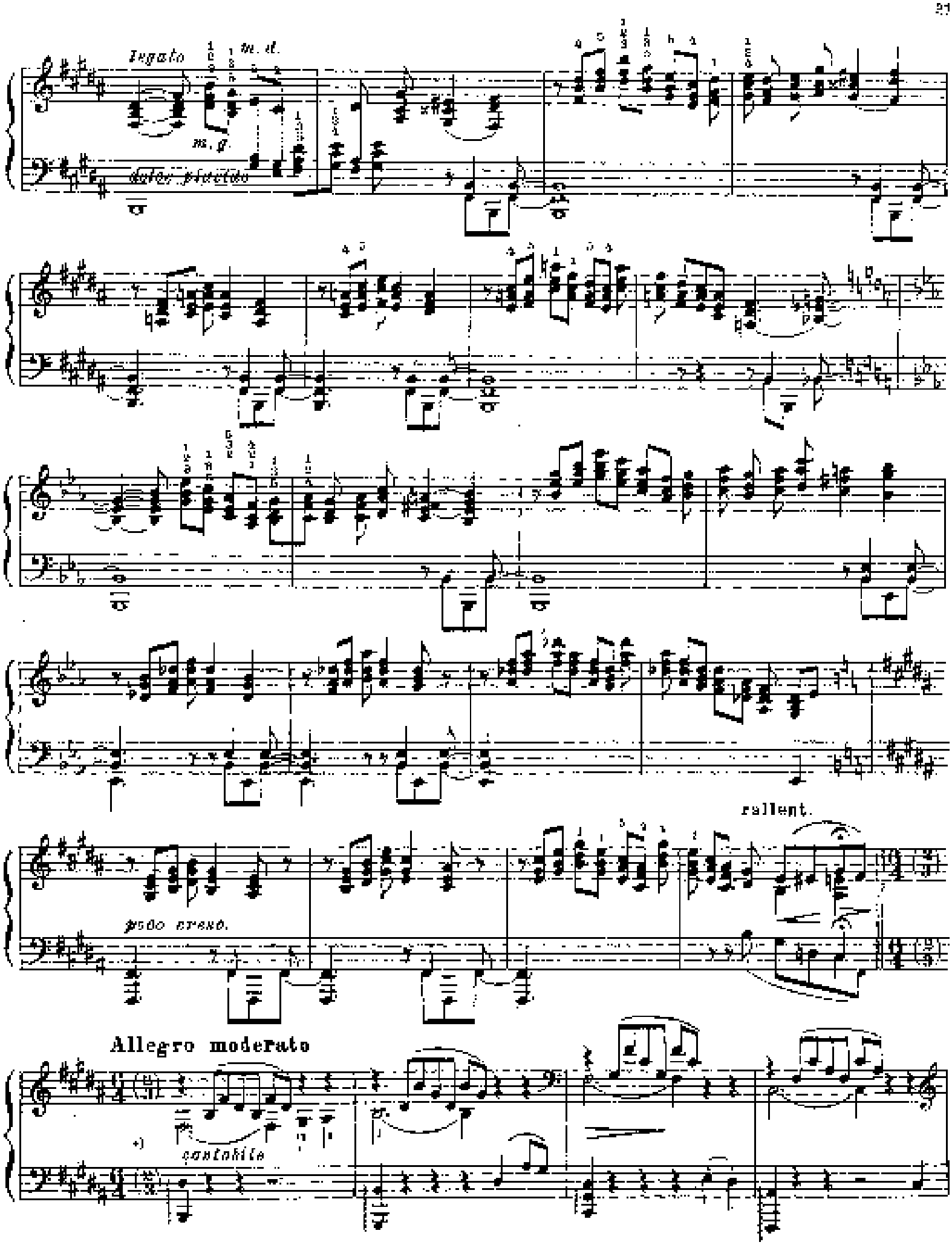
p

appassionato

rubato

dolcissimo

SMORZ.

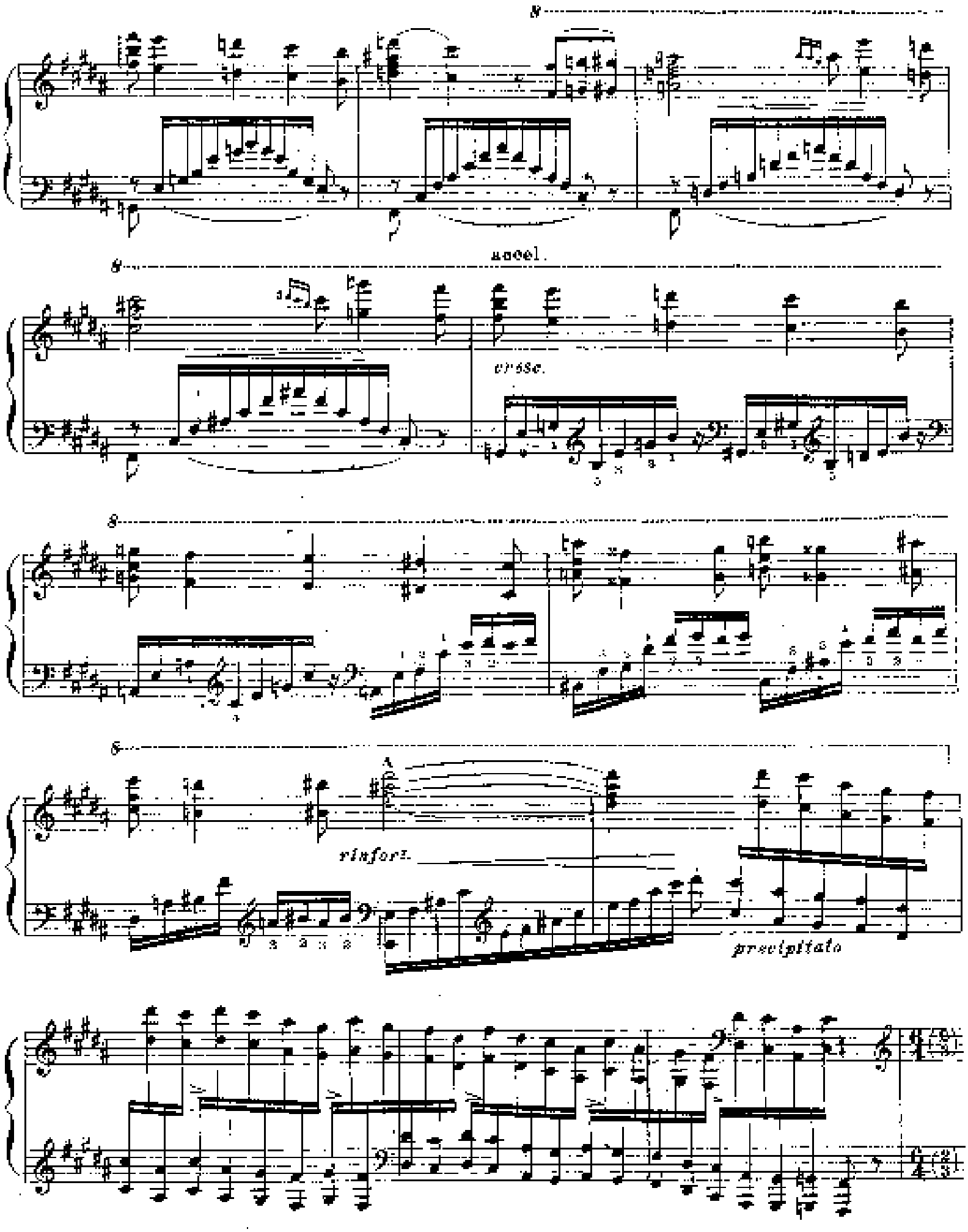

legato
m. d.
m. g.
dolce placido
poco cresc.
rallent.
Allegro moderato
cantabile

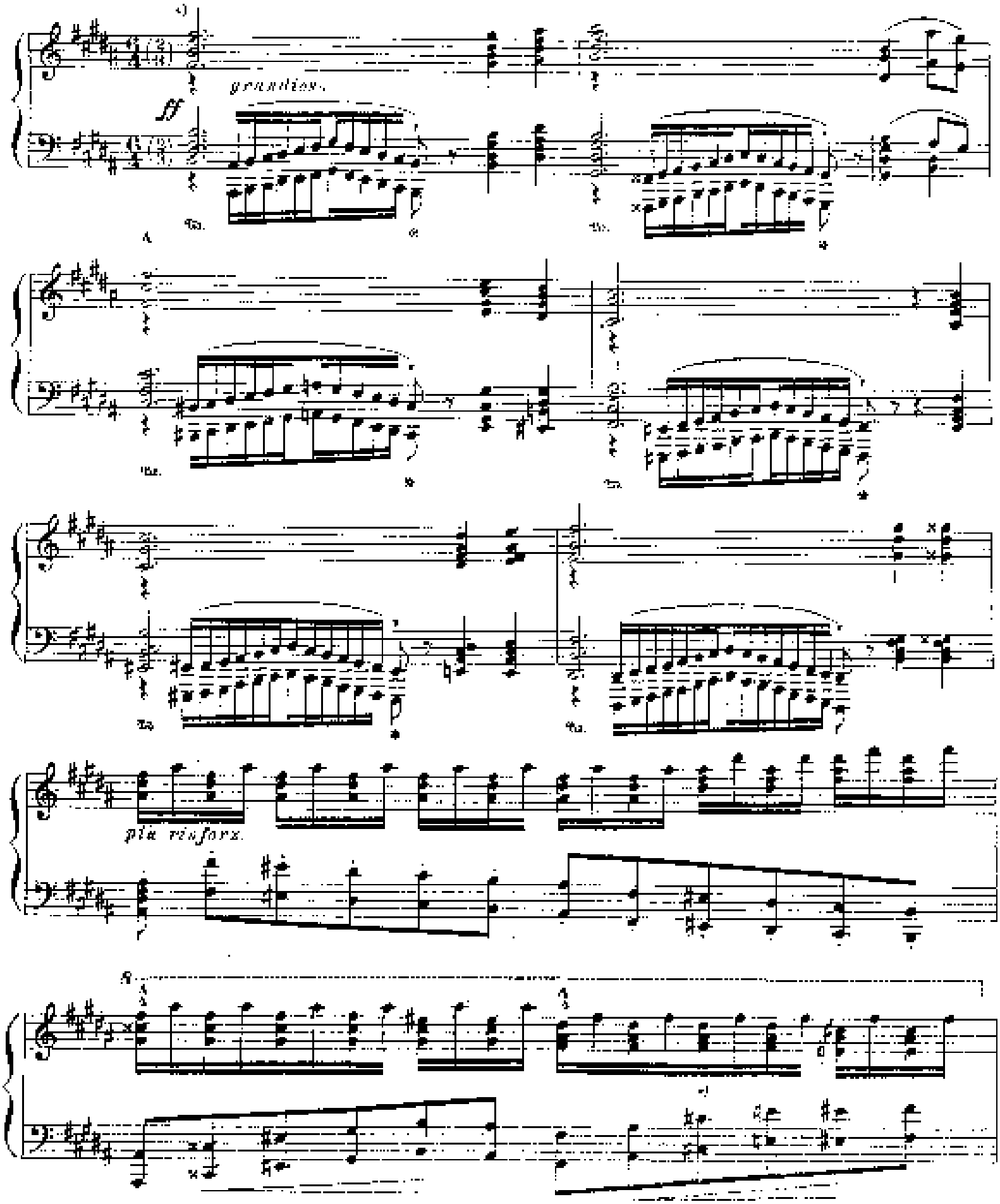
cresc.

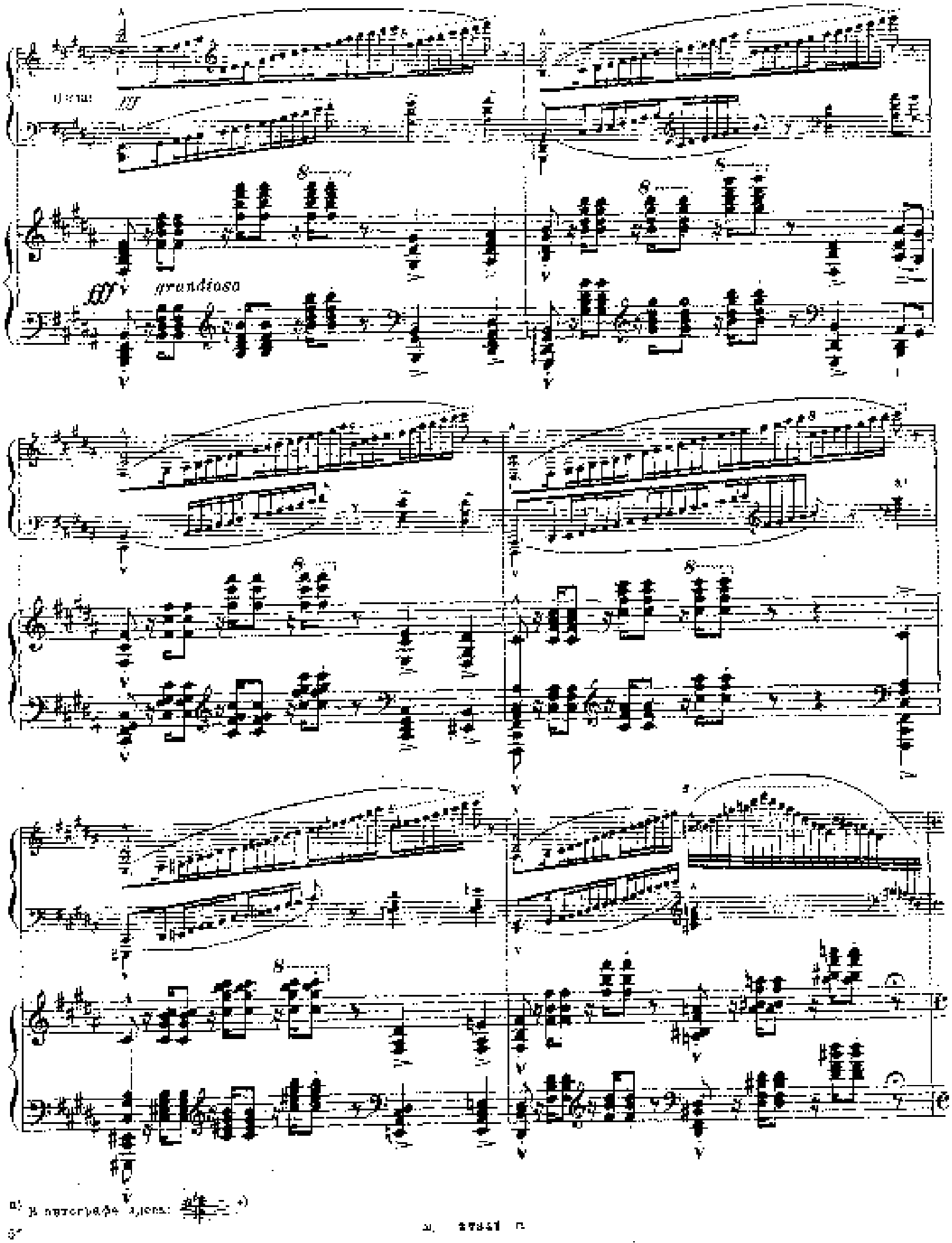
ritenuto

rit. molto

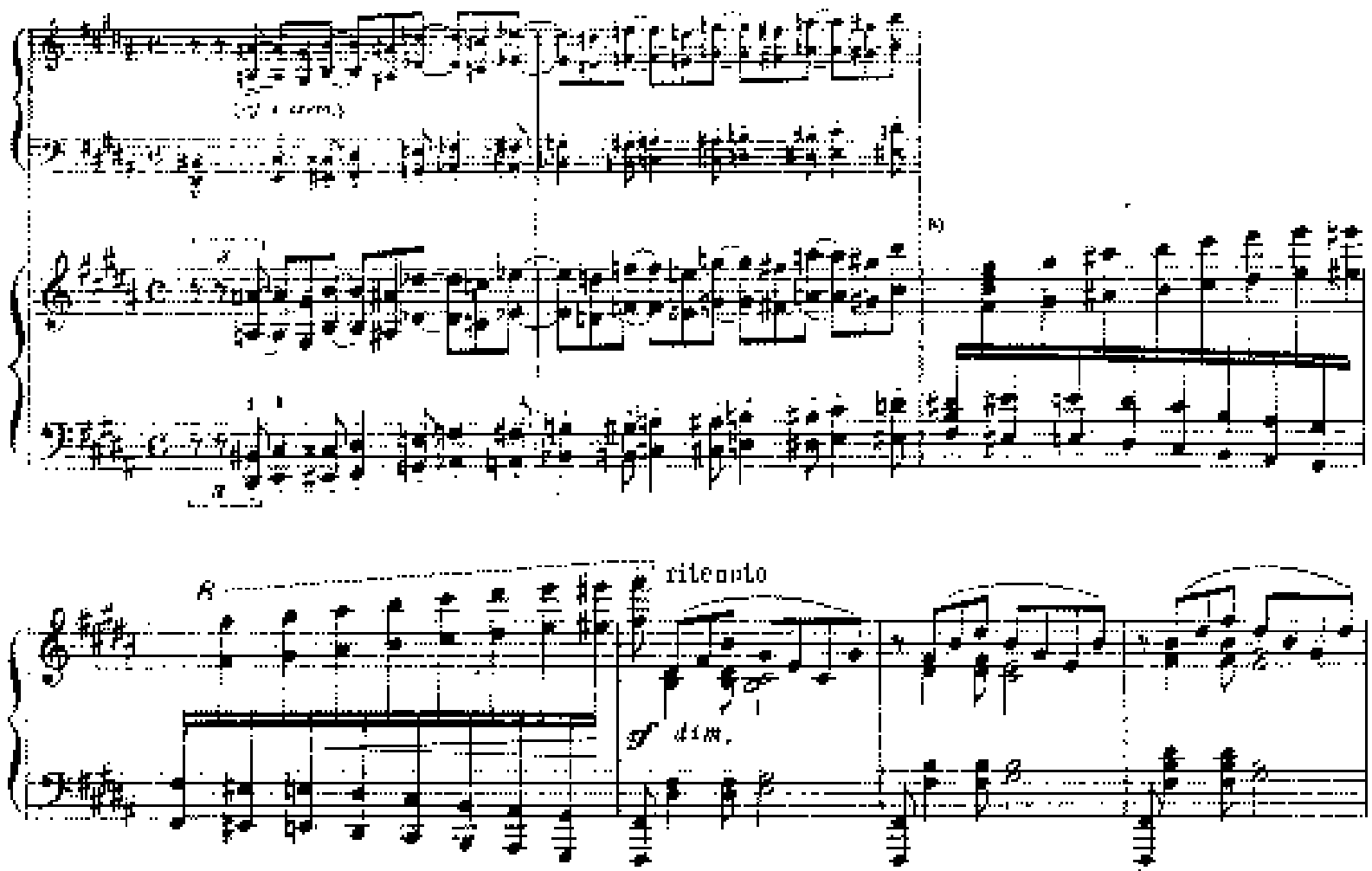
un poco più mosso

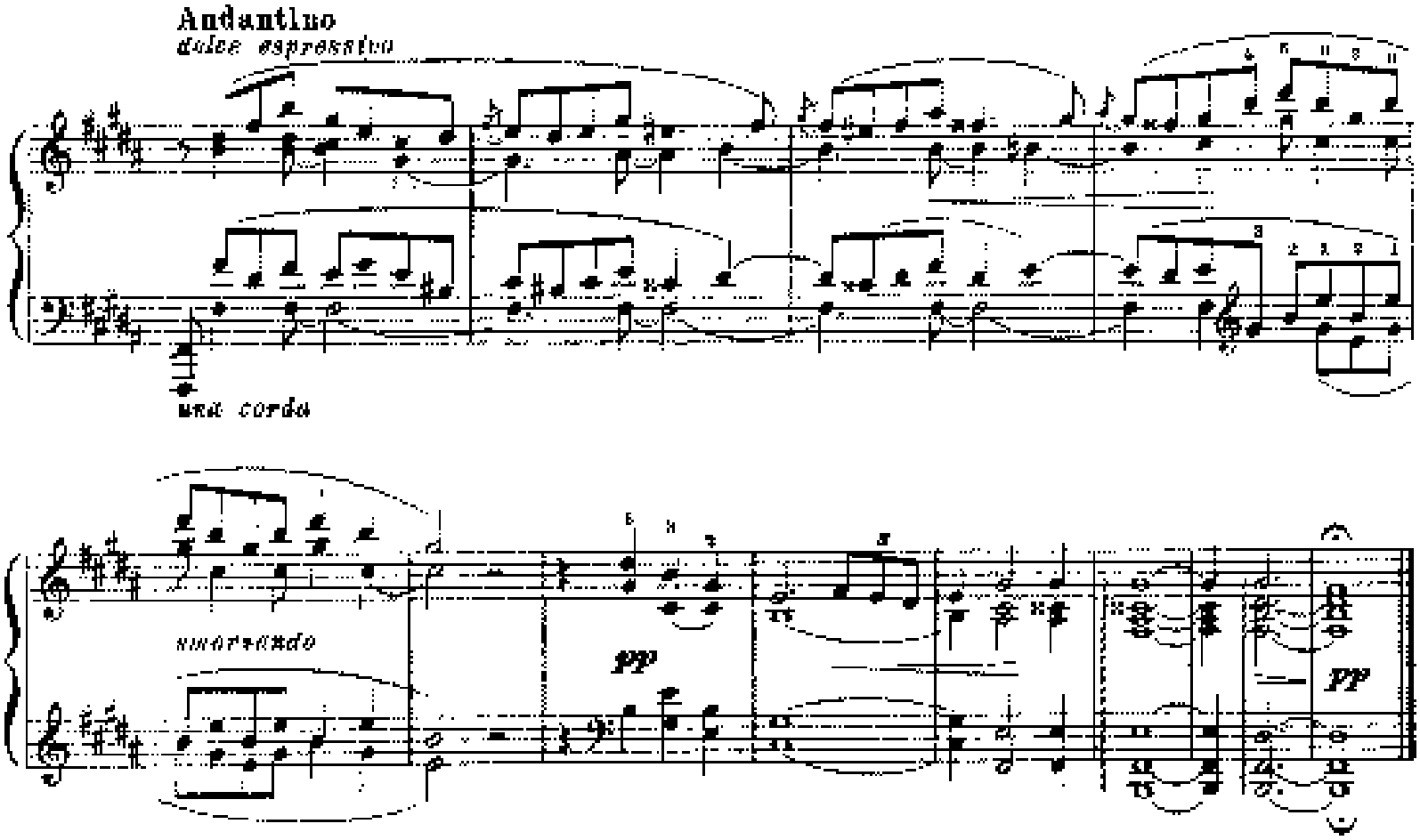

accel.
cresc.
rinforz.
precipitato


grandioso
ff
pia rinforz.



a) Il secondo valore: 𝅗𝅥 .



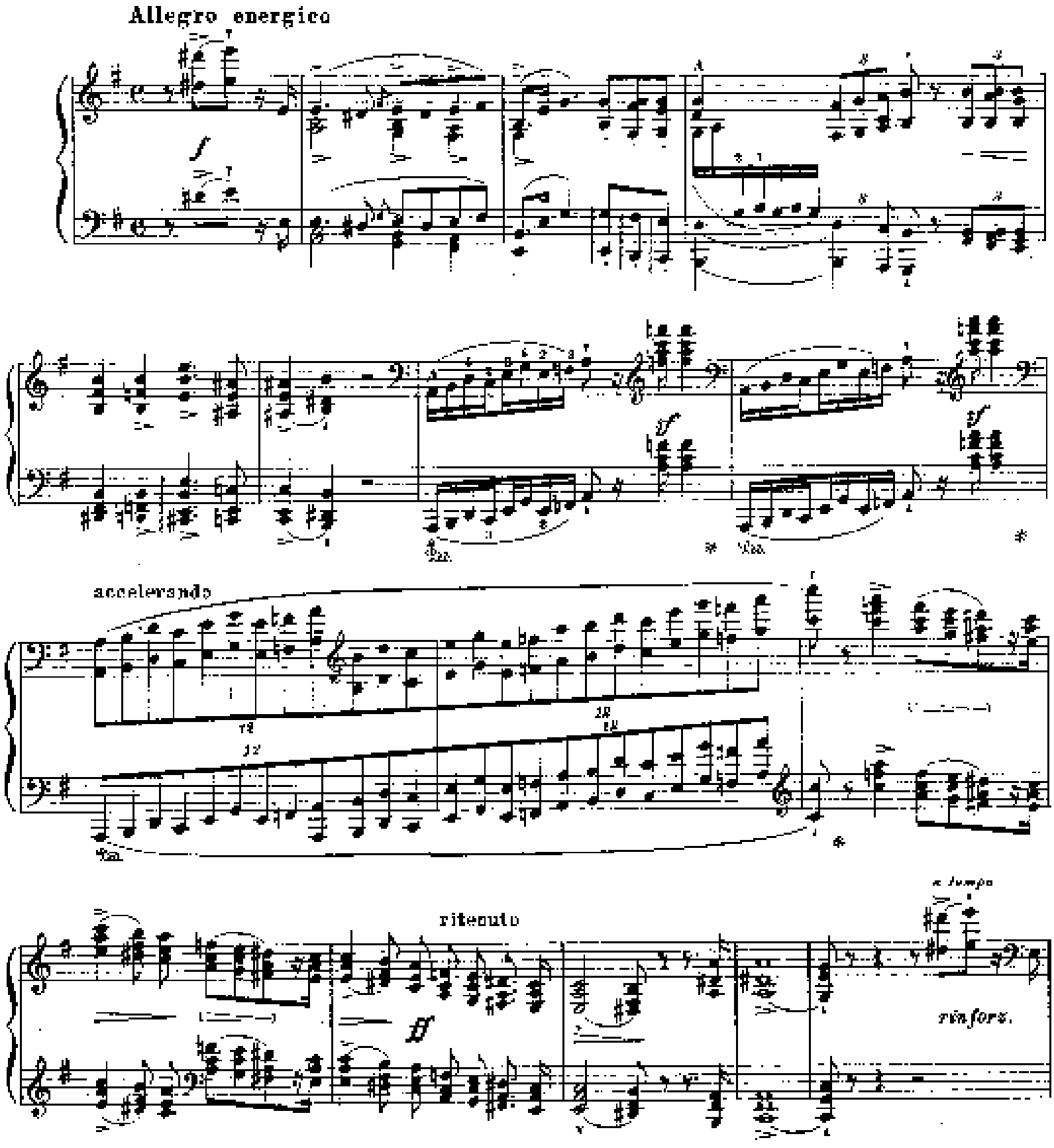


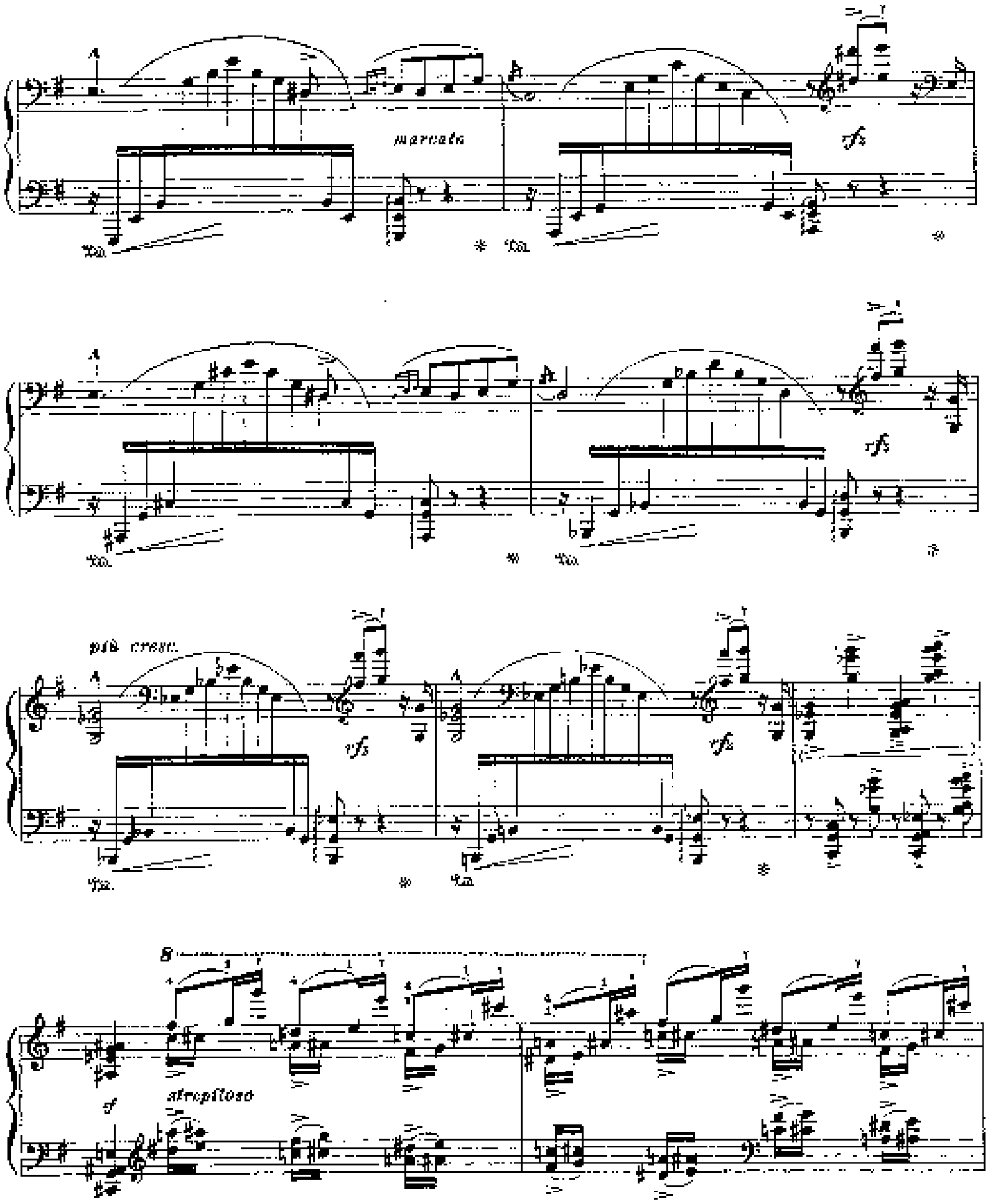
*) Первоначальный вариант заключения баллады см. в комментариях.

Адольфу Гензельту оружейно посвящаю

БОЛЬШОЙ КОНЦЕРТ-СОЛО GROSSES CONCERT-SOLO

(1849–1850)




marcato
più cresc.
strepitoso

ritenuto

pesante

appassionato

patetico, accentuato sempre il canto

l'accompagnamento piuttosto piano

cresc. assai

molto rinforz. ed appassionato

pesante

rinforz.

pesante

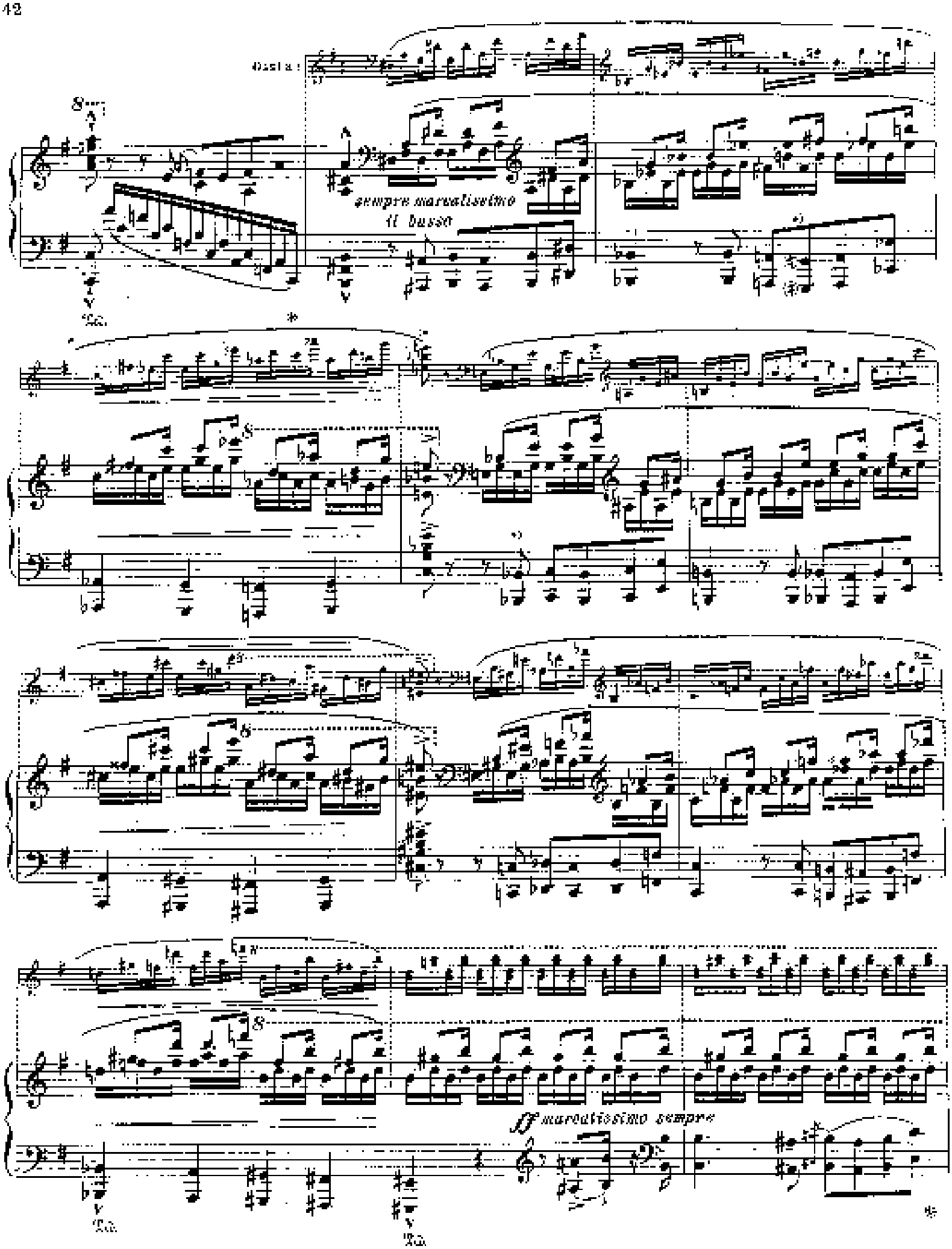
agitato

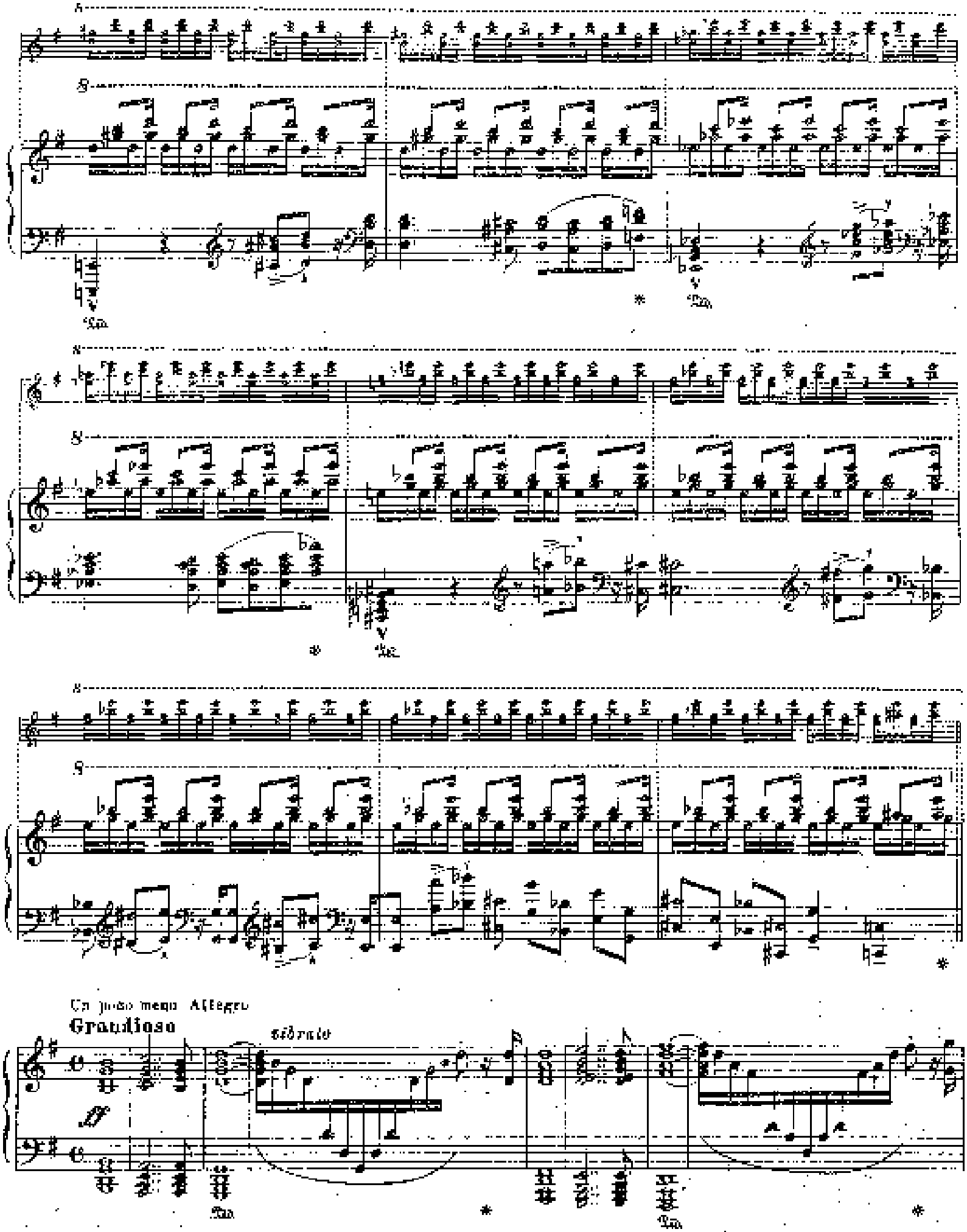
cresc. poco a poco

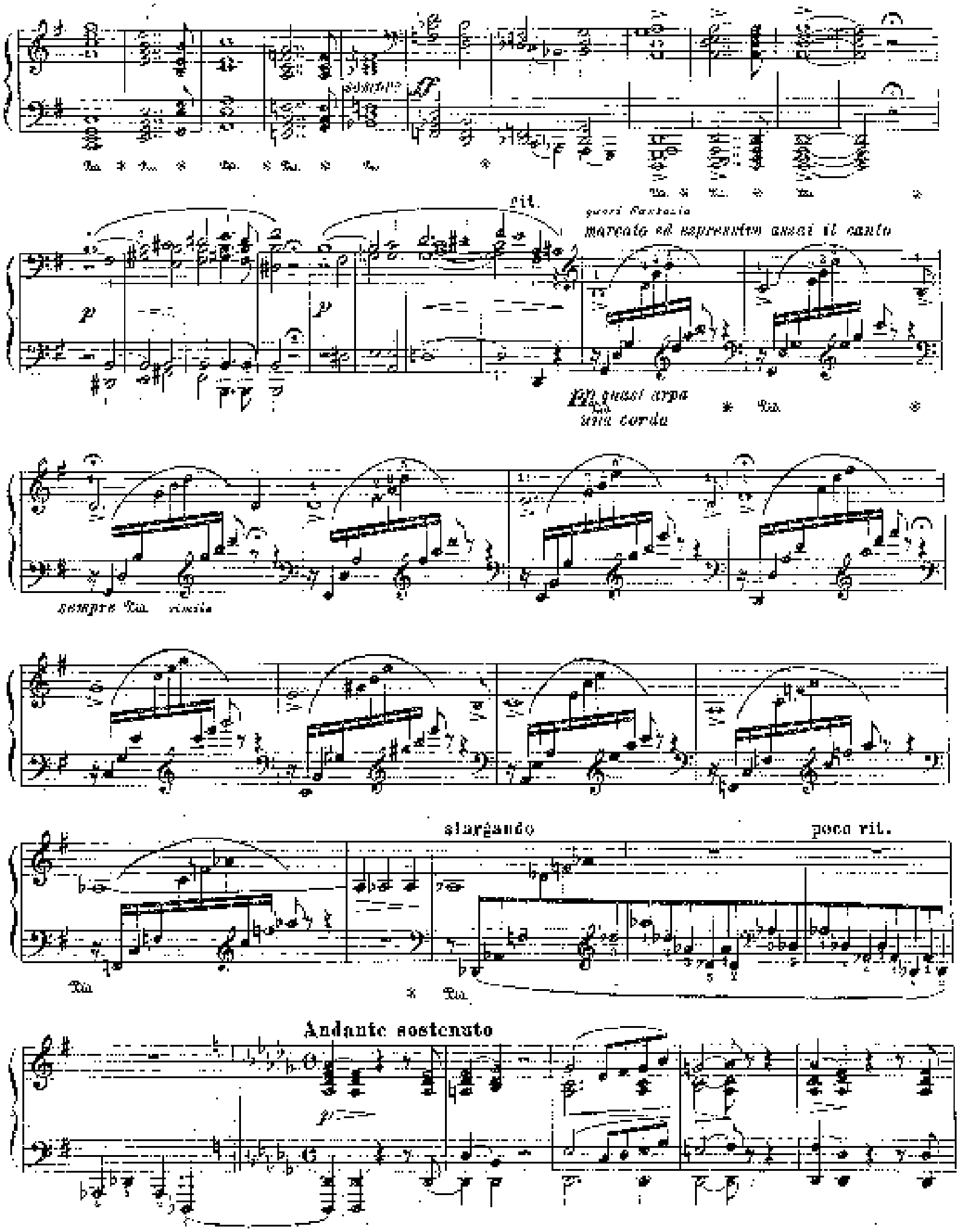
molto

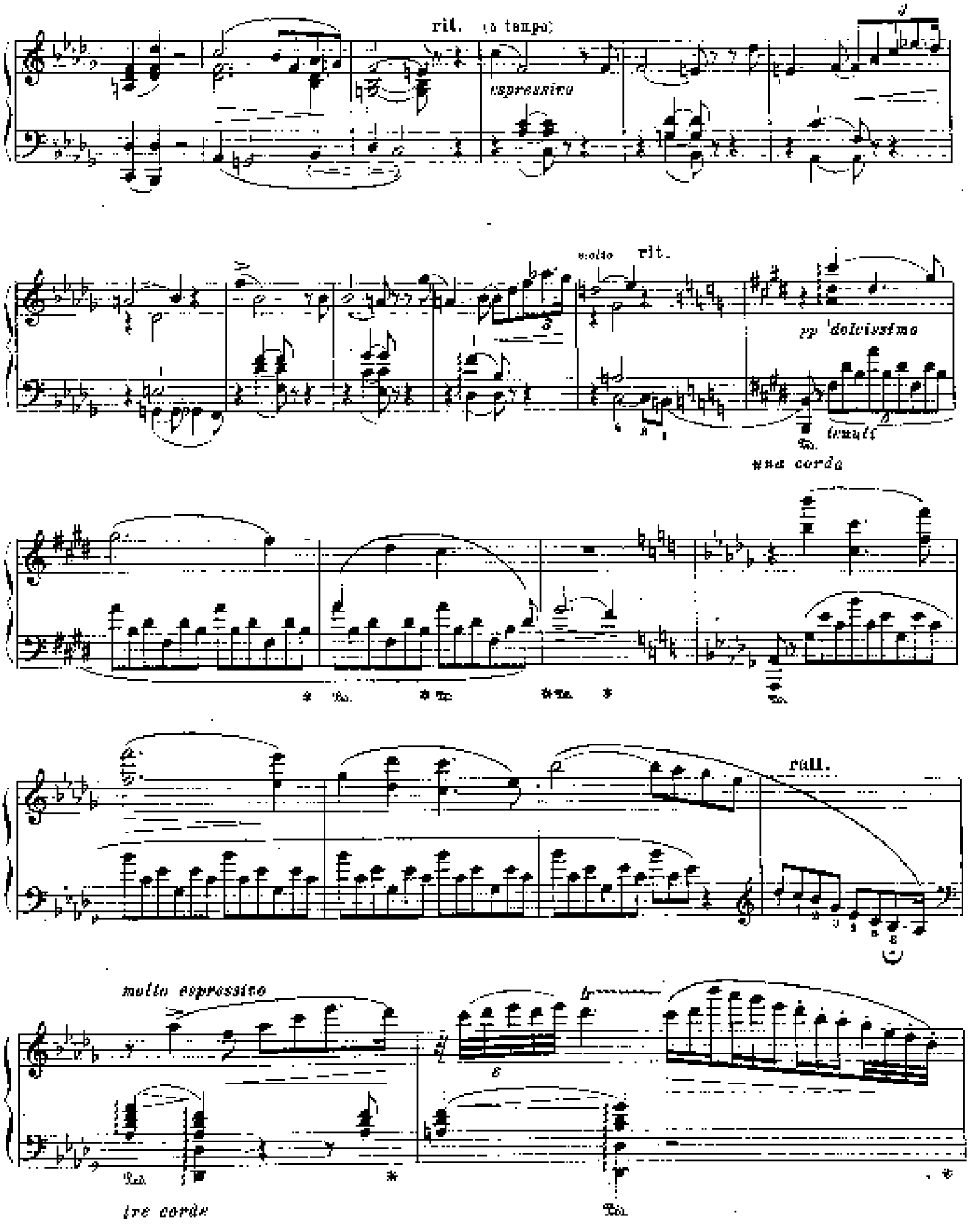
energico e marcato

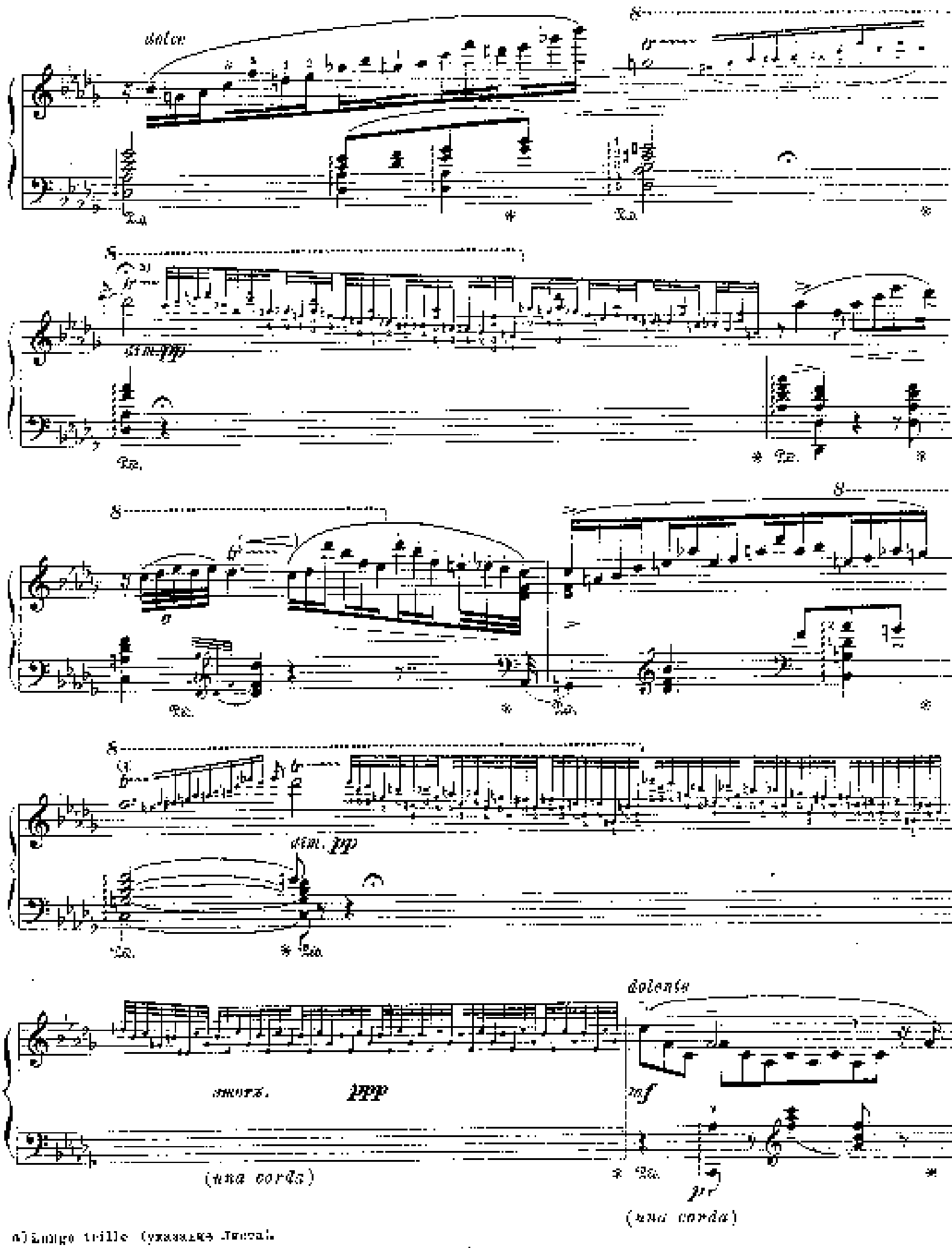
Государственная библиотека СССР им. В. И. Ленина


Gista:
sempre marcatissimo
il basso
ff marcatissimo sempre

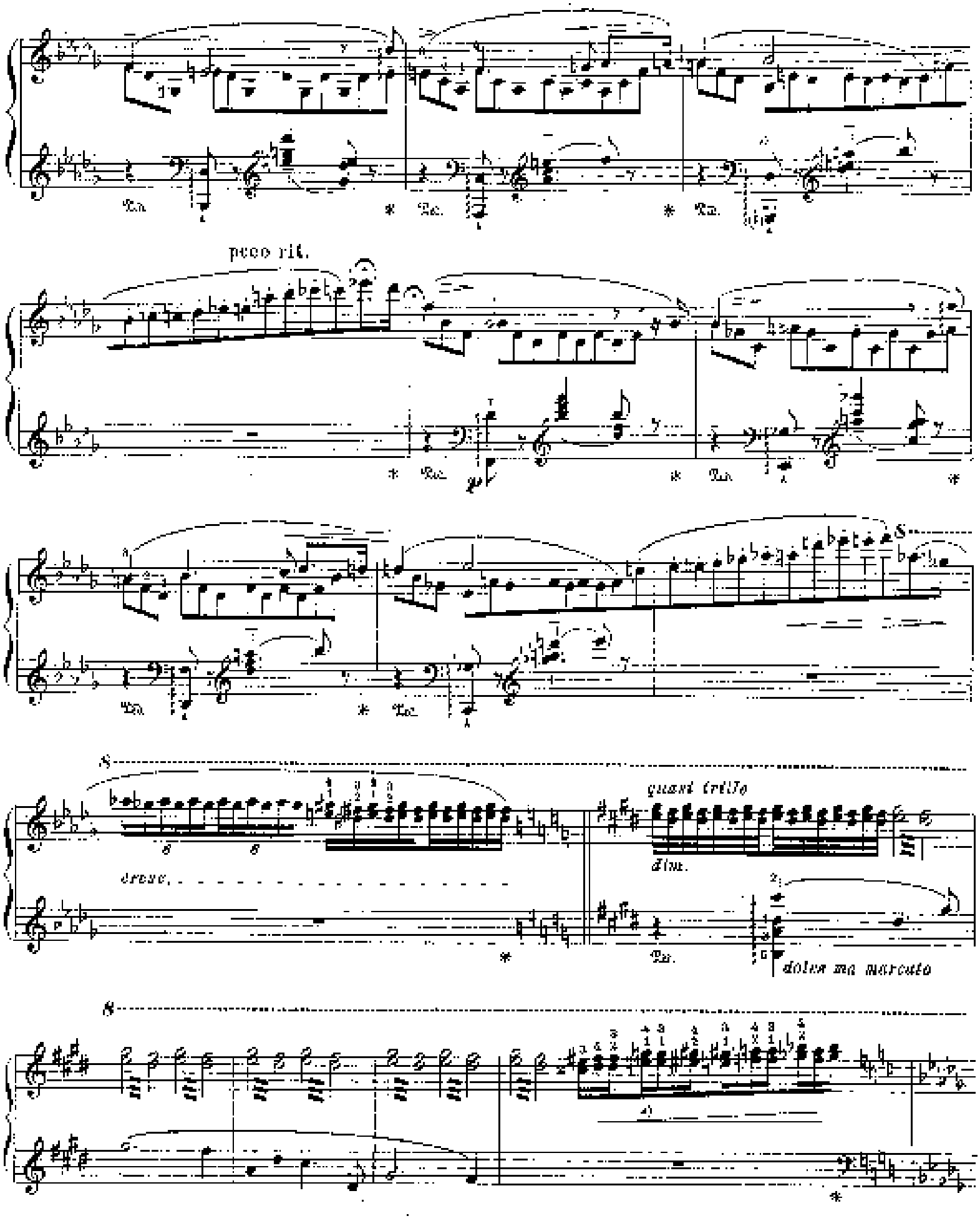

Un poco meno Allegro
Grandioso
sibrato

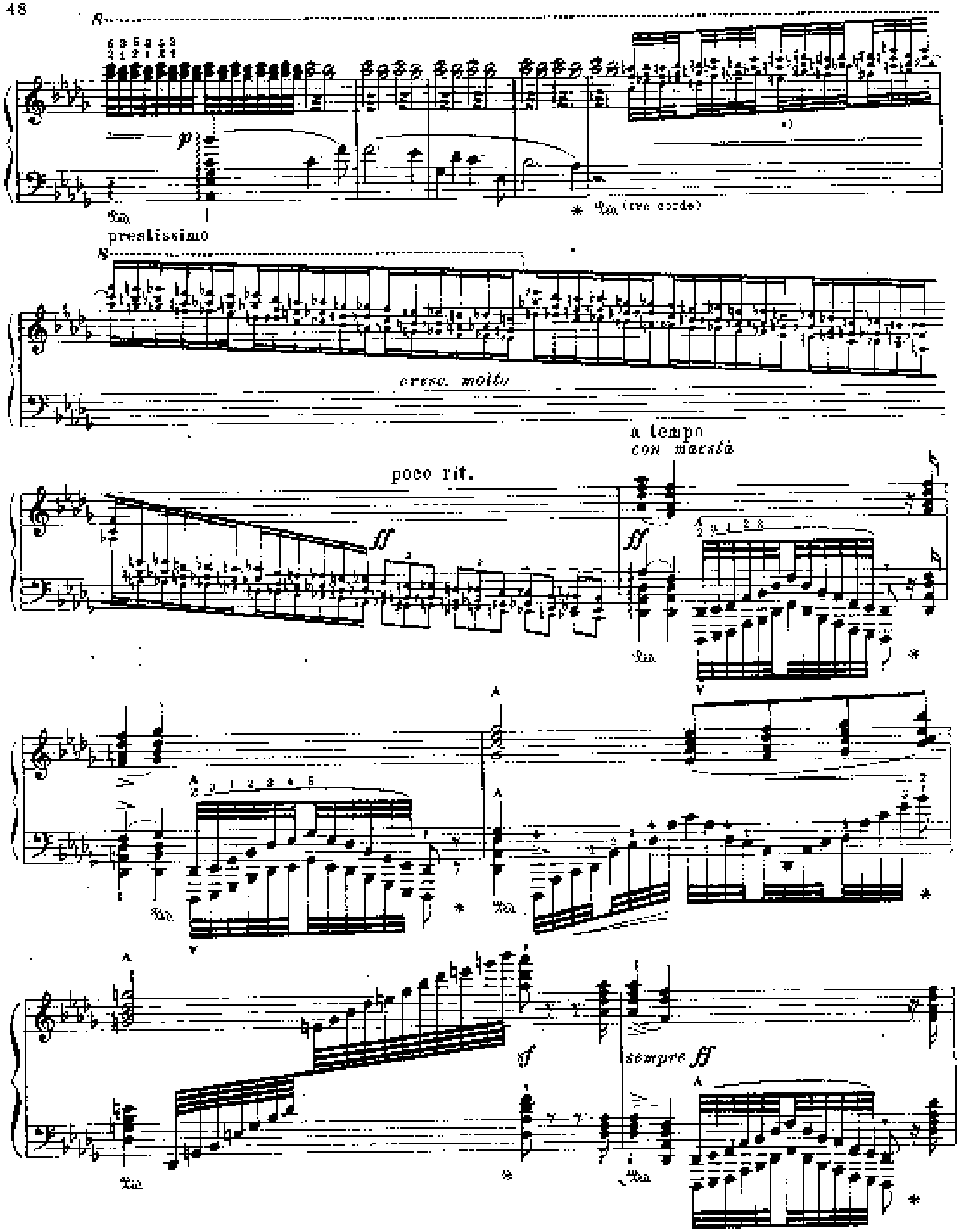

sempre
rit.
quasi fantasia
marcato ed espressivo assai il canto
p
p
quasi arpa
una corda
sempre
rimita
slargando
poco rit.
Andante sostenuto
p


rit.
(a tempo)
espressivo
molto
rit.
pp dolcissimo
tenuti
una corda
rall.
molto espressivo
tre corde

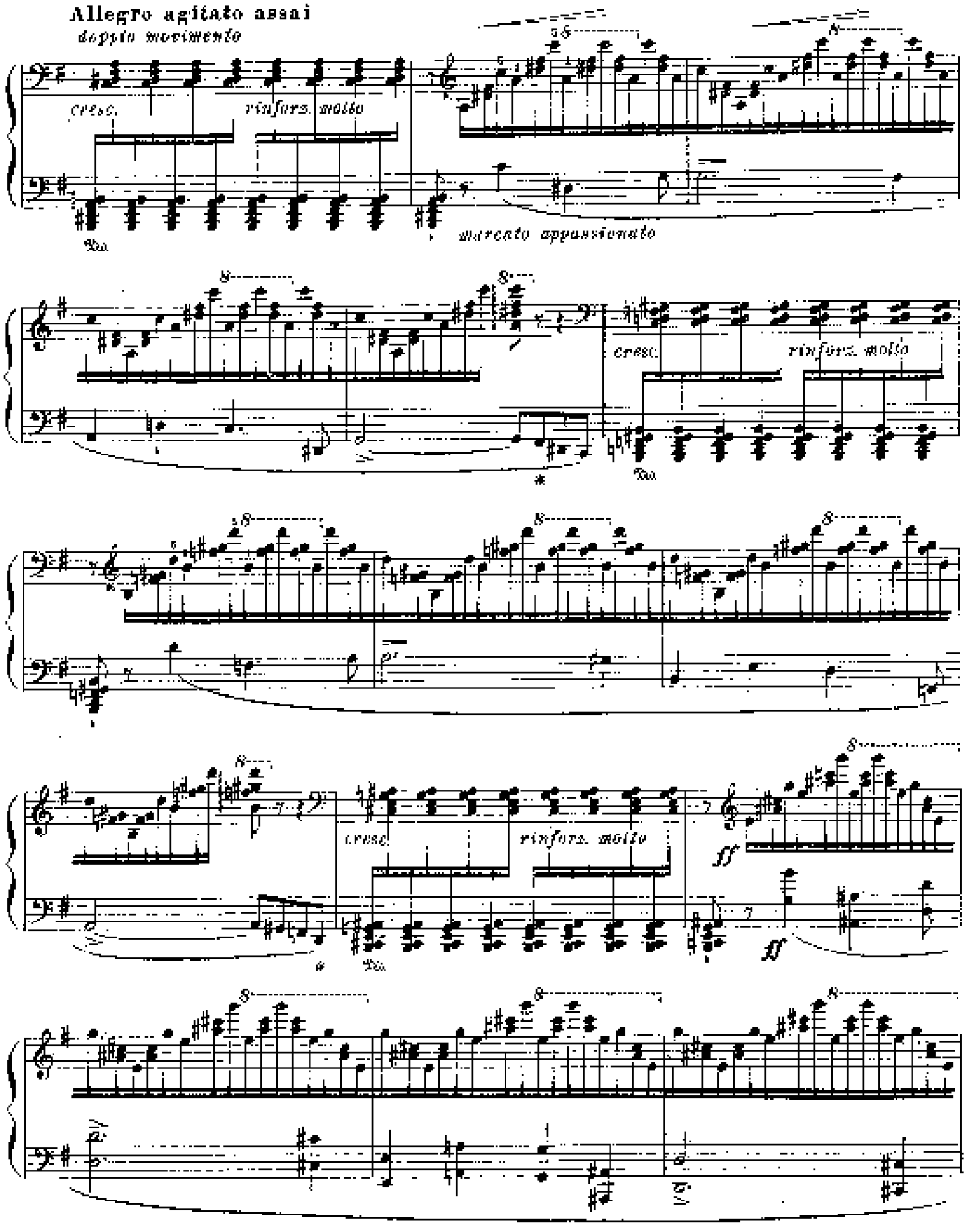


a) Lungo trille (указание Листа).


poco rit.
cresc.
quasi trillo
dim.
dolce ma marcato


prestissimo
cresc. molto
poco rit.
a tempo
con maestà
sempre ff

accentato assai il canto
sempre f
8va bassa

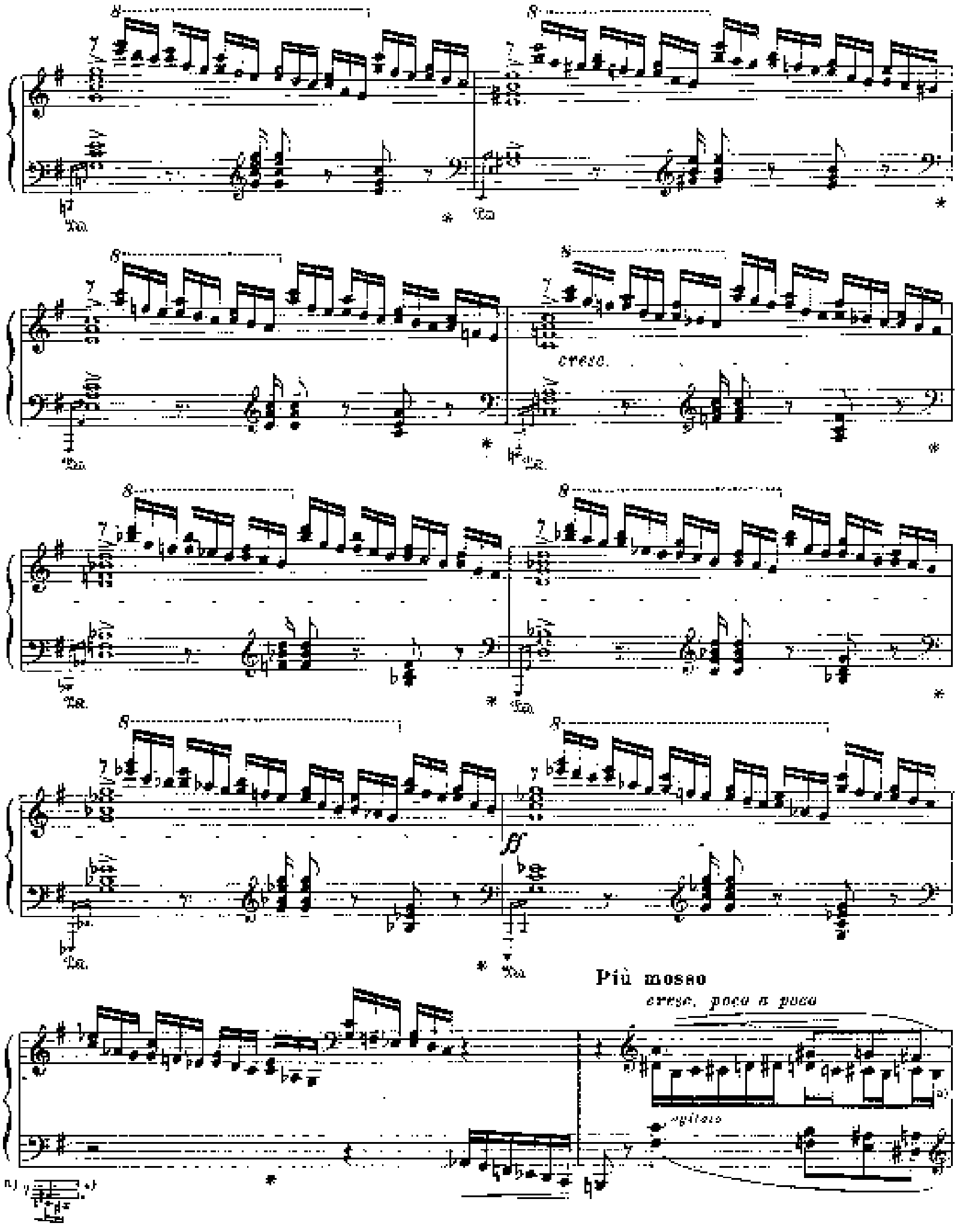

Allegro agitato assai
doppio movimento
cresc.
rinforz. molto
marcato appassionato
cresc.
rinforz. molto
cresc.
rinforz. molto
ff
ff

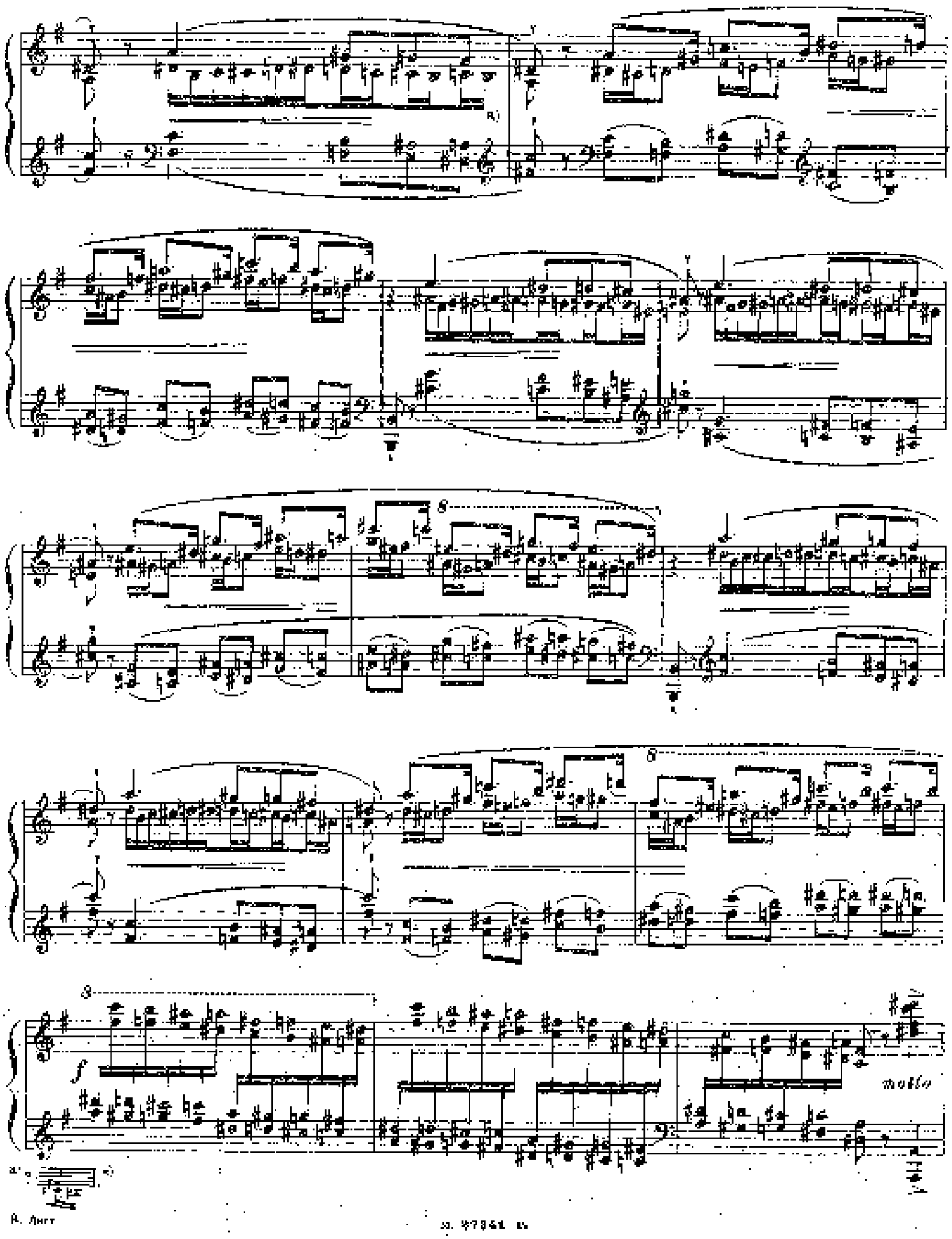
rit.

Più moderato

brillante

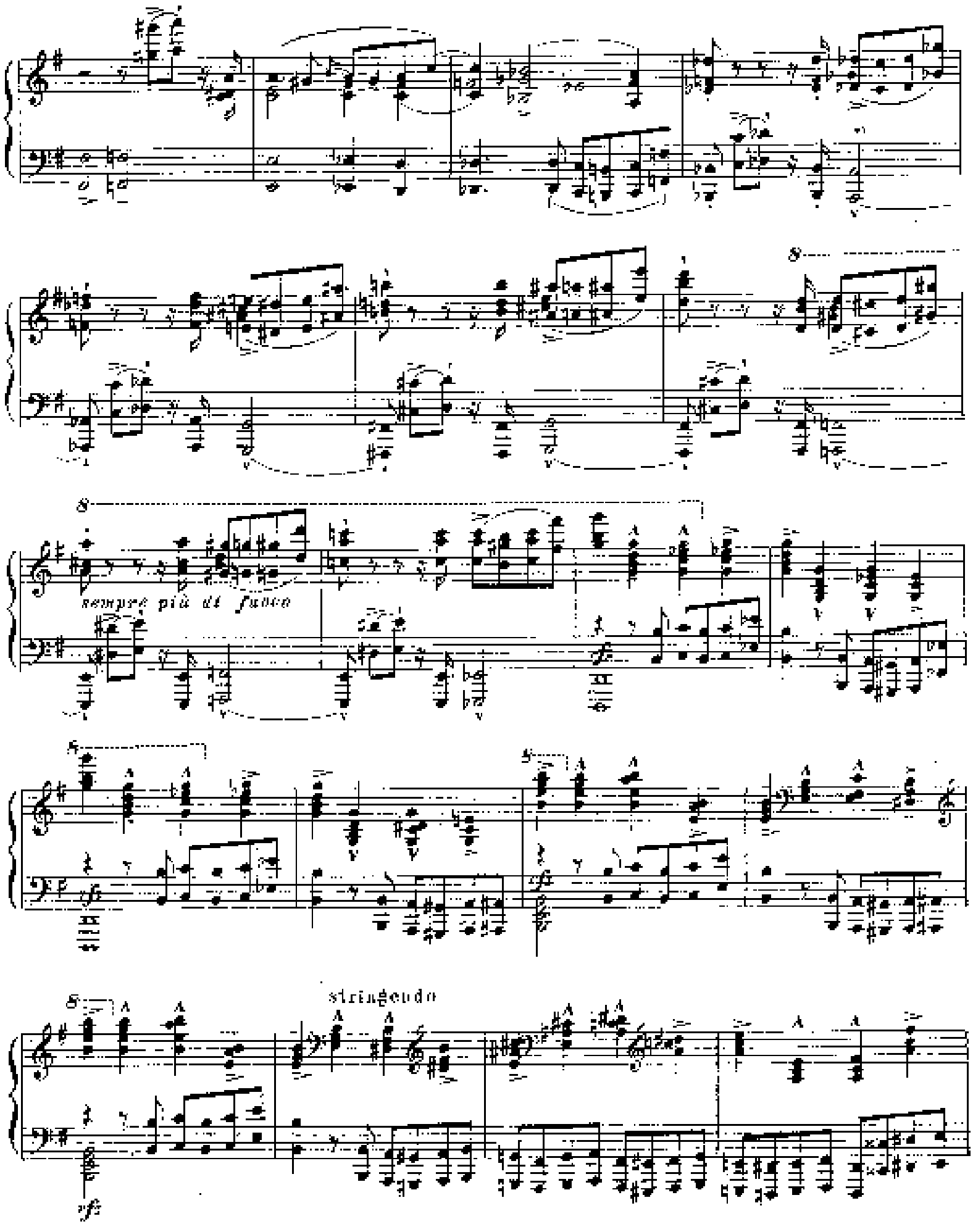
sempre f e vibrato il canto

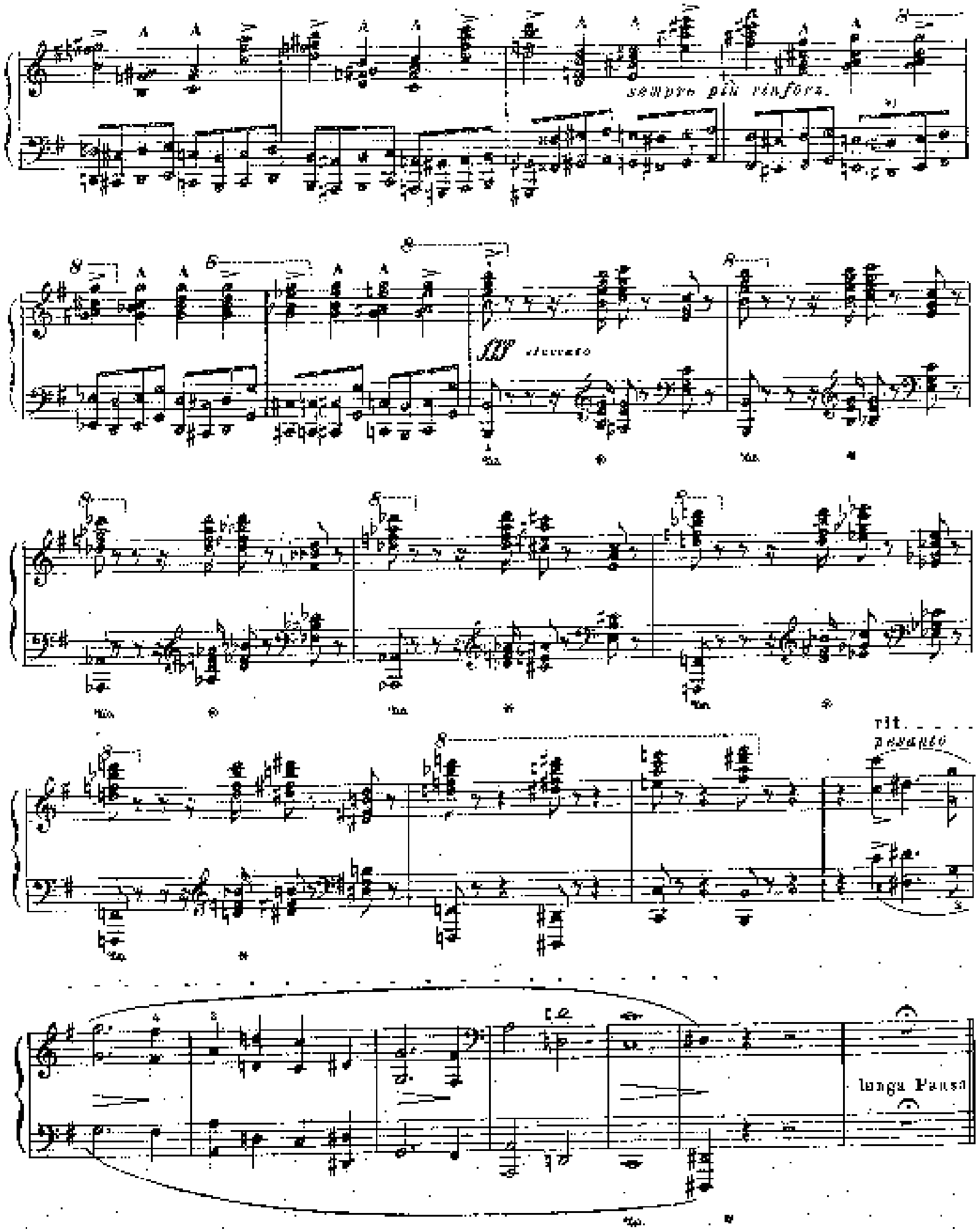

cresc.
ff
Più mosso
cresc. poco a poco
agitato

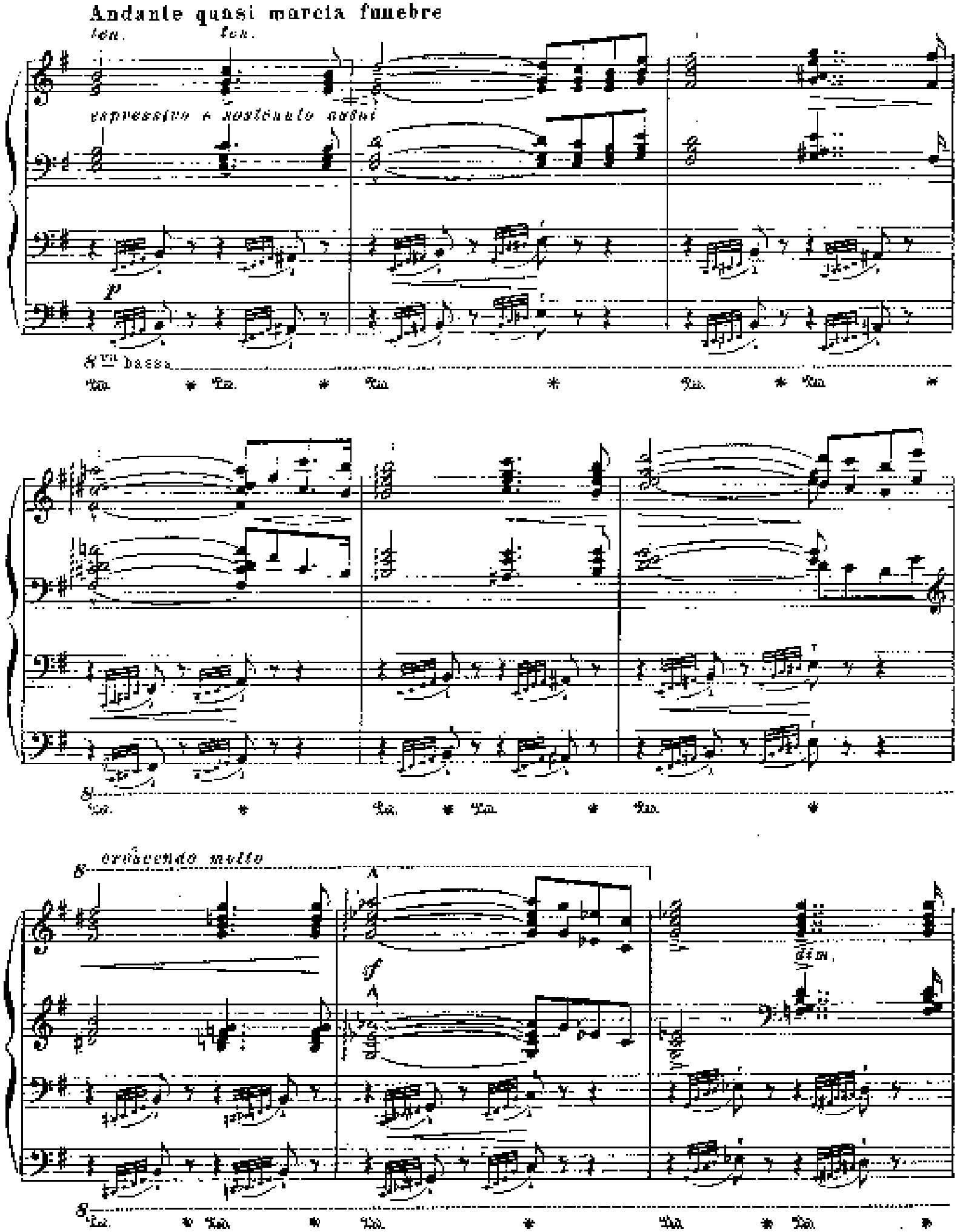

molto

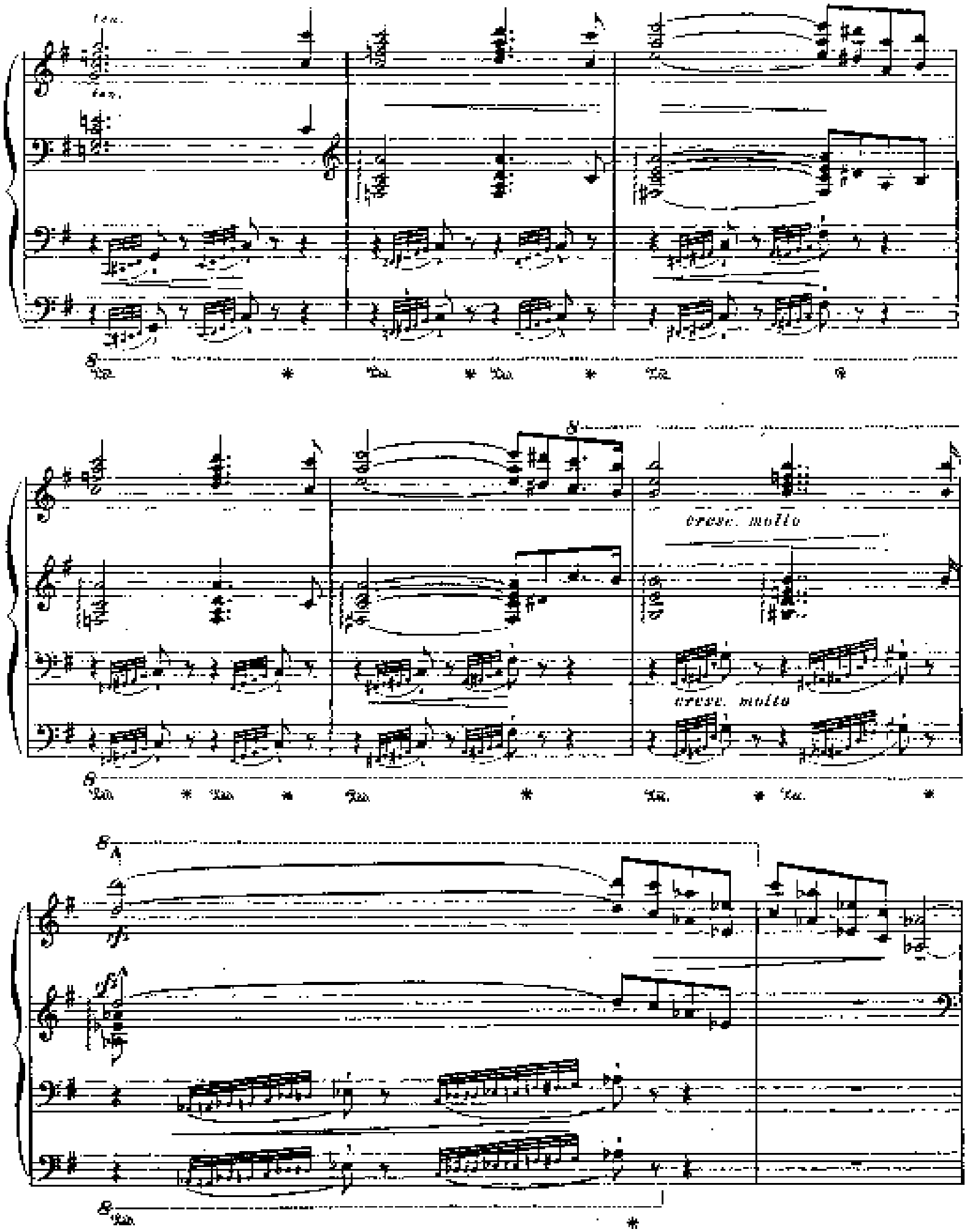
energico e marcato

Stretta


sempre più ed funco
stringendo


sempre più rinforz.
ff
rit.
pesante
lunga Pausa


Andante quasi marcia funebre
ten.
ten.
espressivo e sostenuto assai
p
8va bassa
crescendo molto
f
dim.


cresc. molto
cresc. molto

più ritenuto

dolce

sempre cantabile

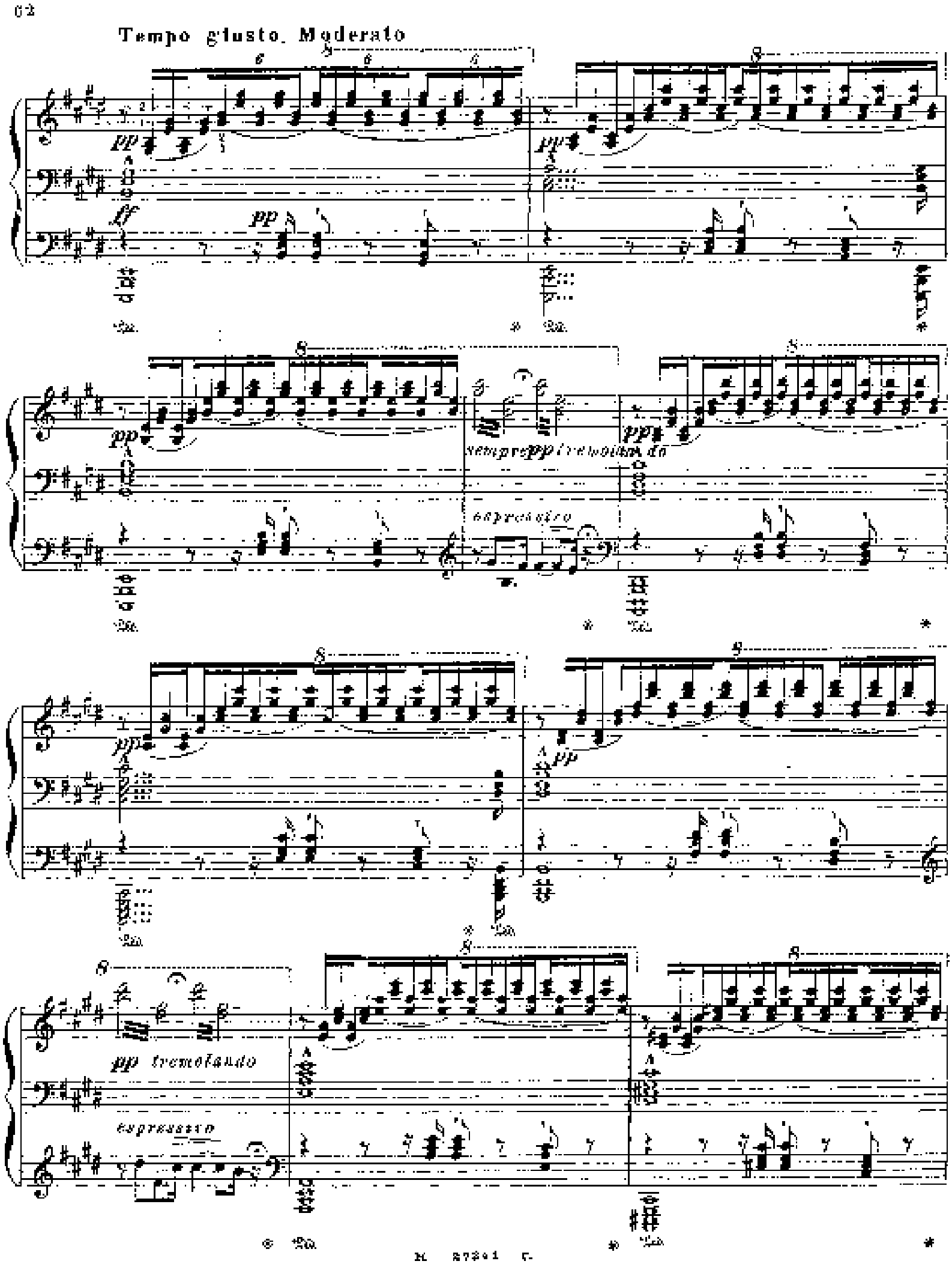
smorz.

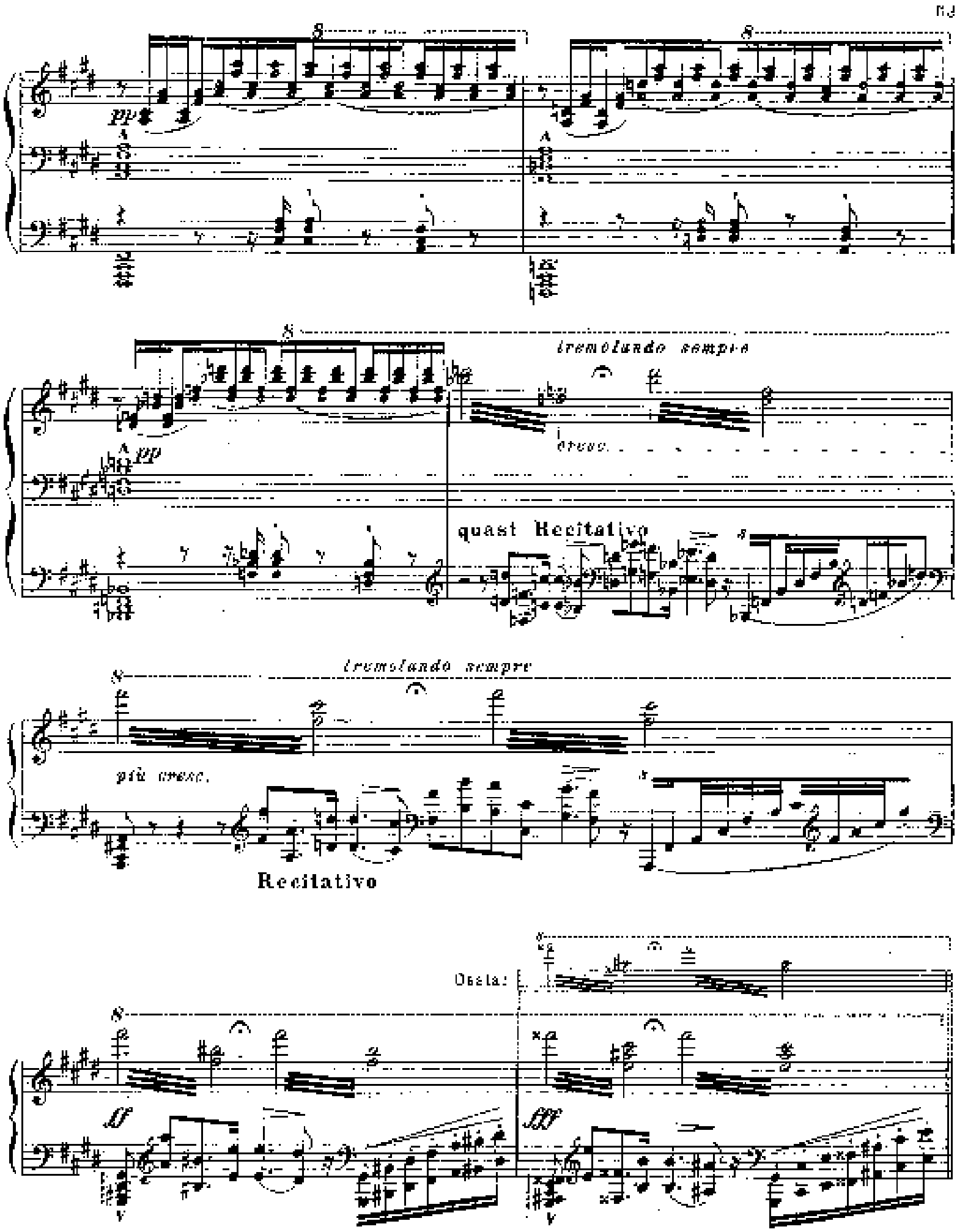
dolce

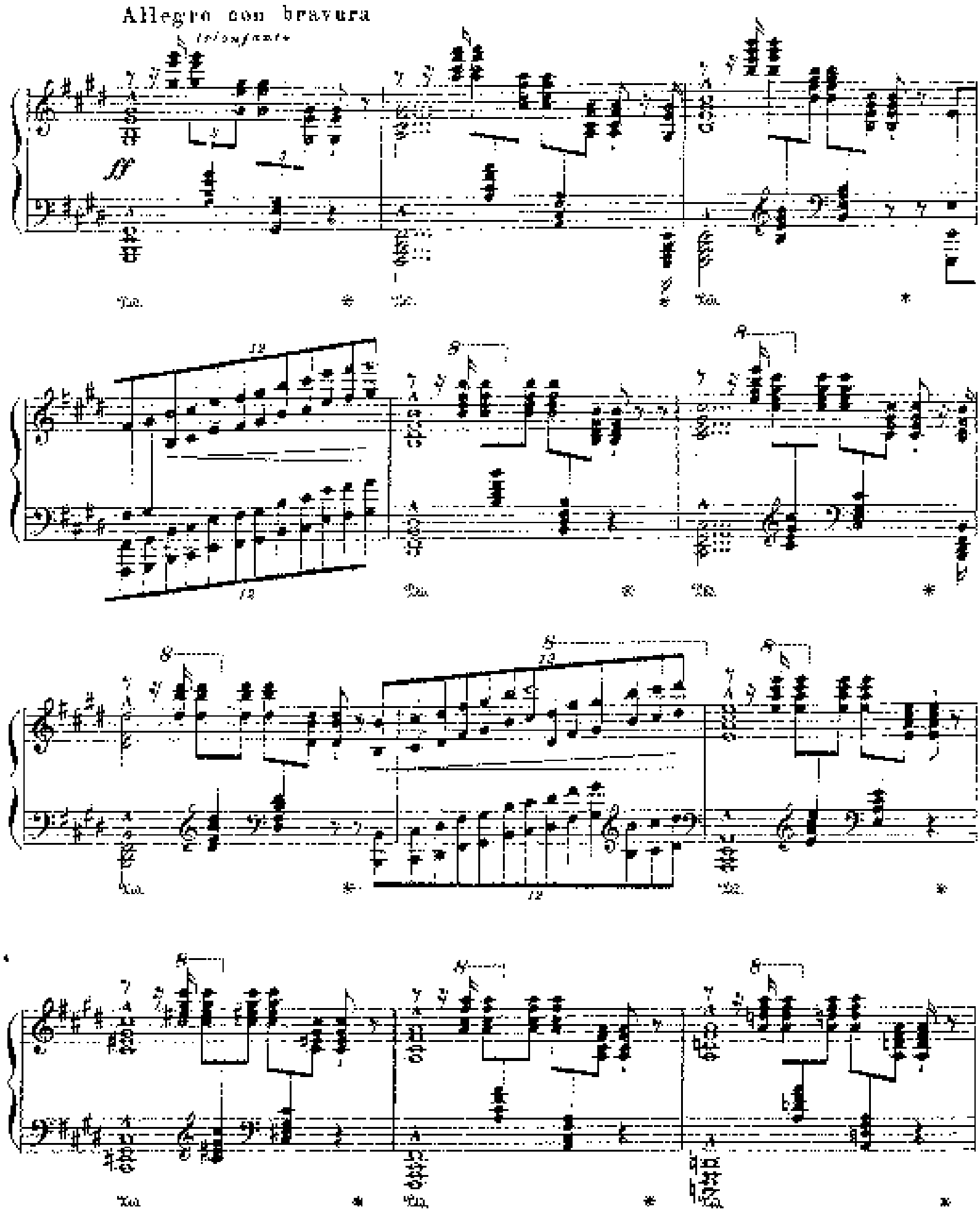
poco a poco rallentando

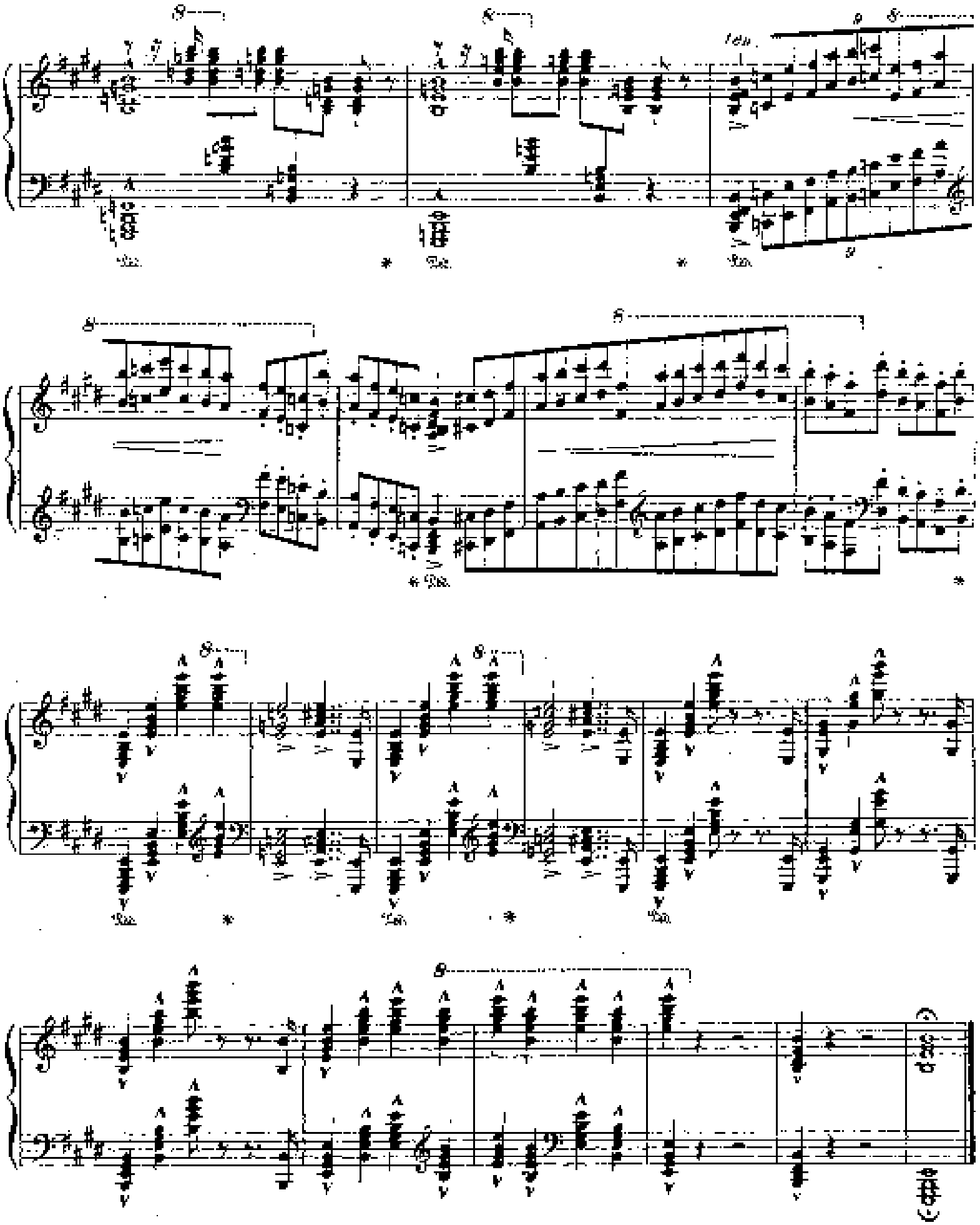
perdendosi

ppp


Tempo giusto. Moderato
pp
ff
pp
sempre pp tremolando
espressivo
pp tremolando
espressivo


pp
tremolando sempre
cresc.
quasi Recitativo
tremolando sempre
più cresc.
Recitativo
Osala:
ff
fff

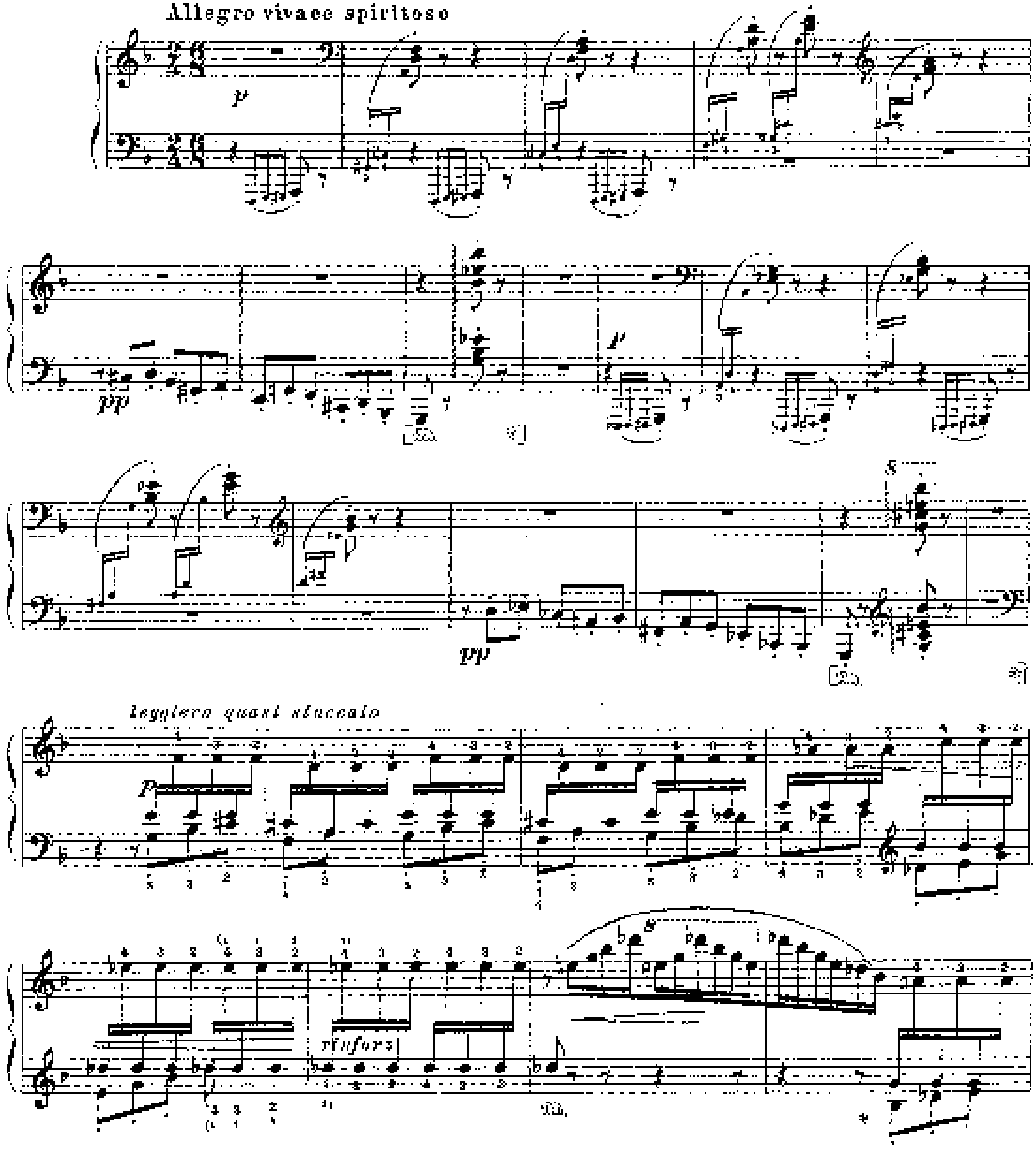

Allegro con bravura
trionfante
ff

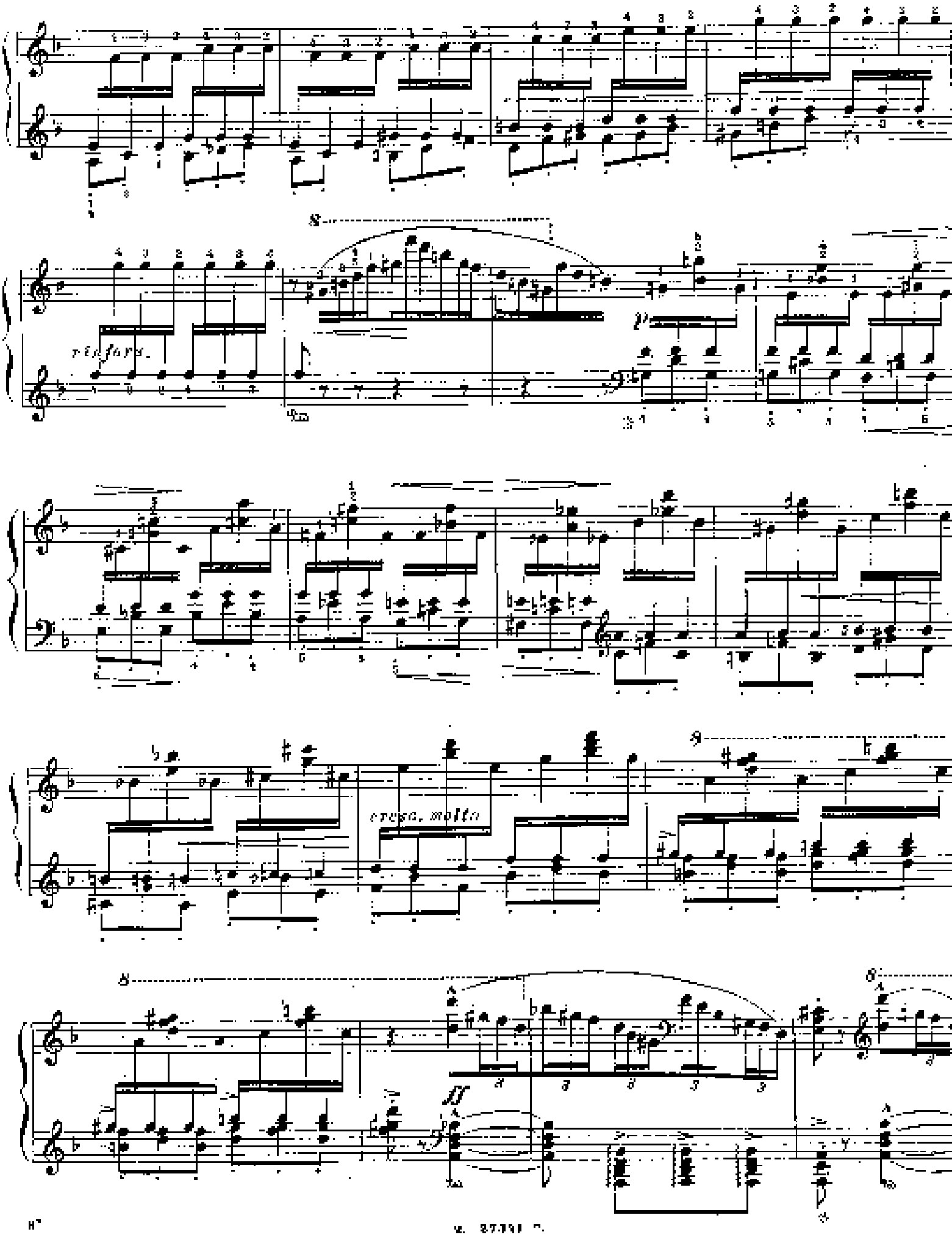


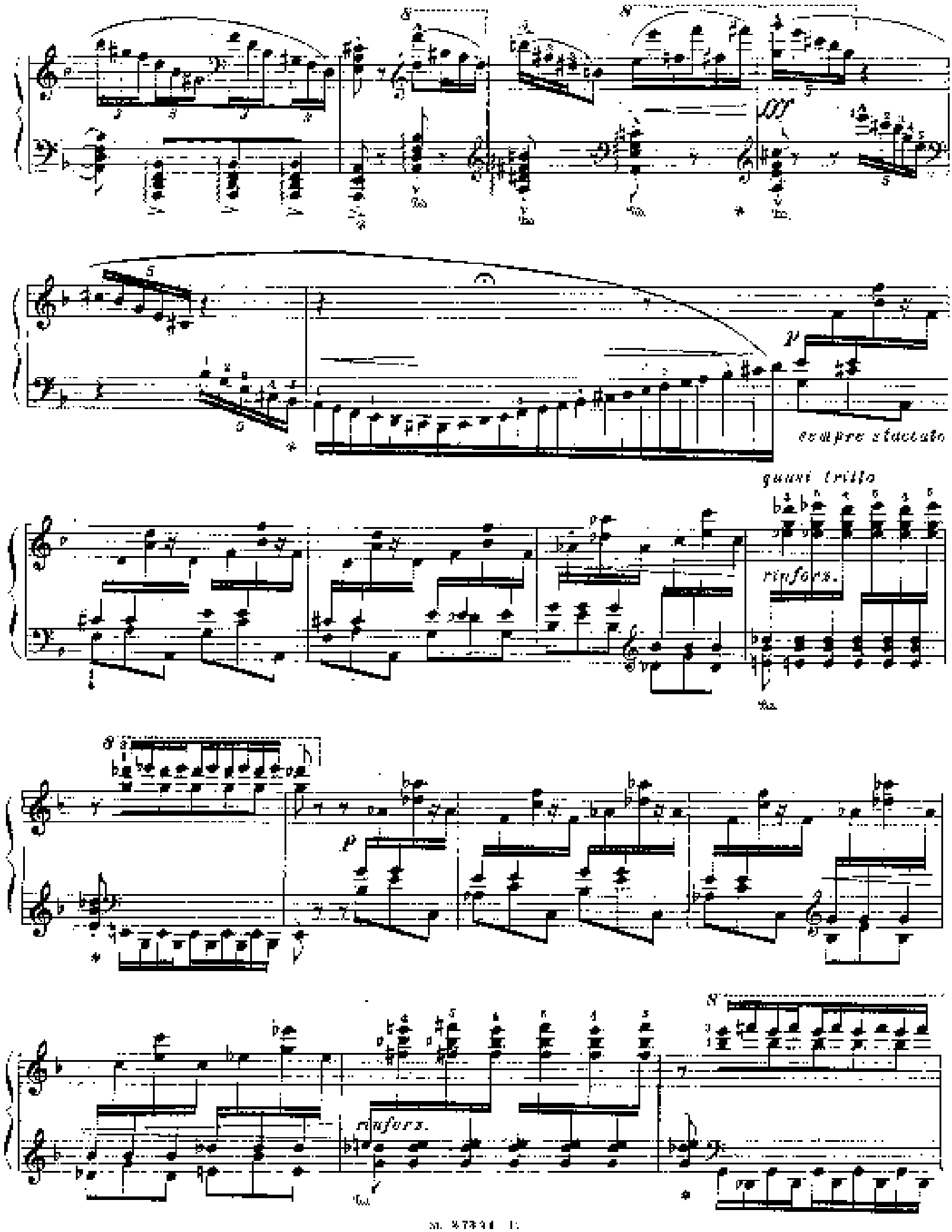
Теодору Кулаку

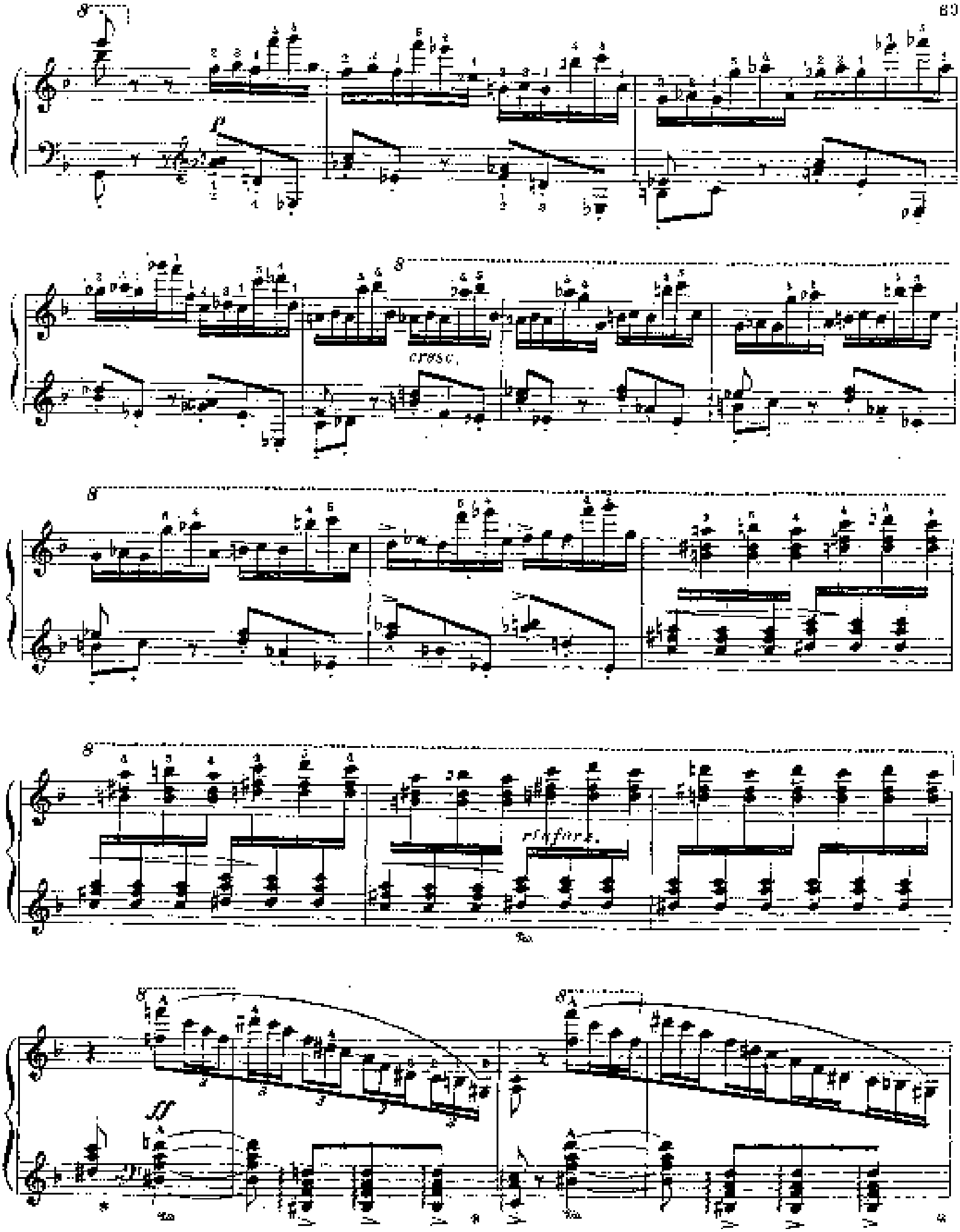
СКЕРЦО И МАРШ SCHERZO UND MARSCH

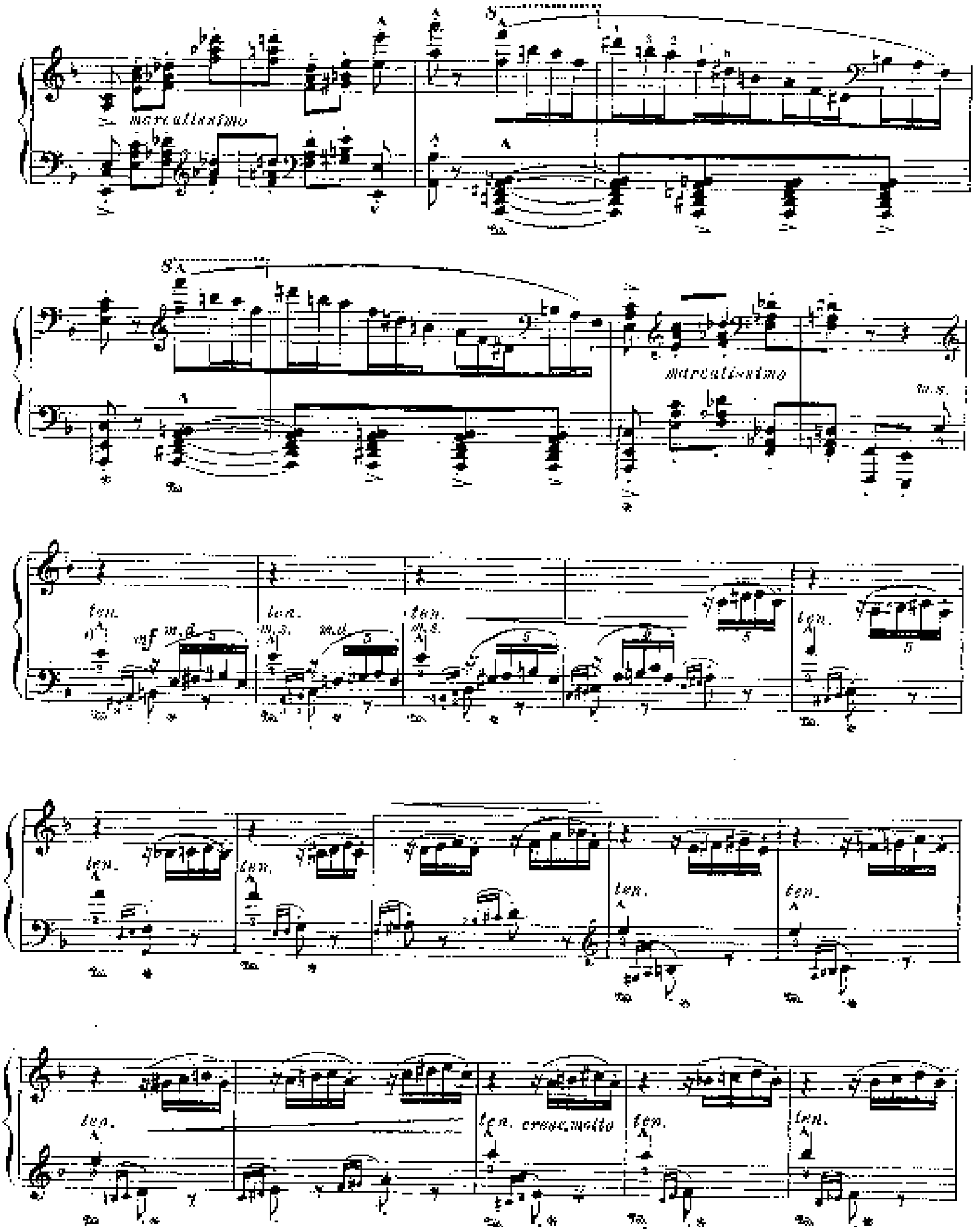
(1851-1853)

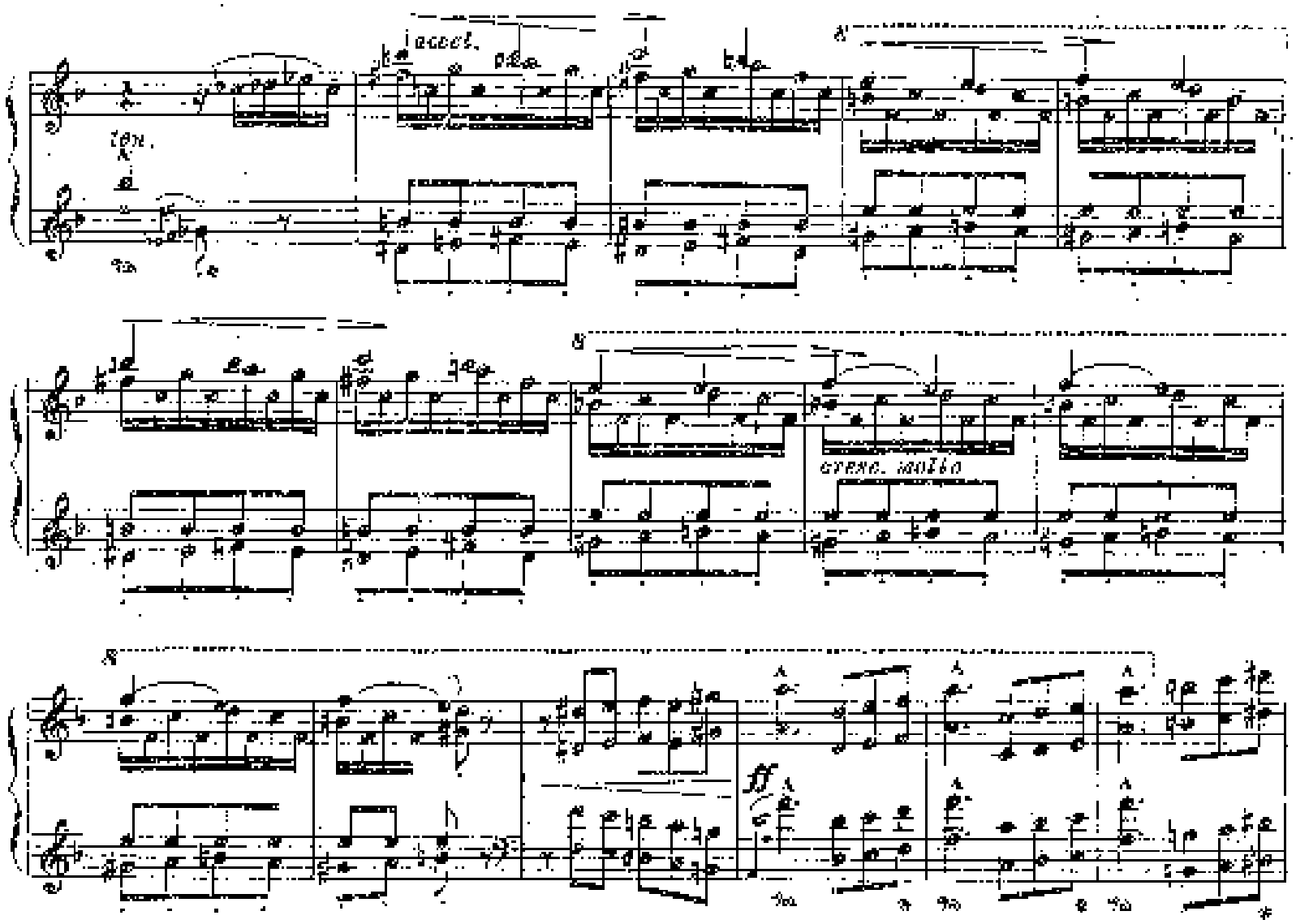


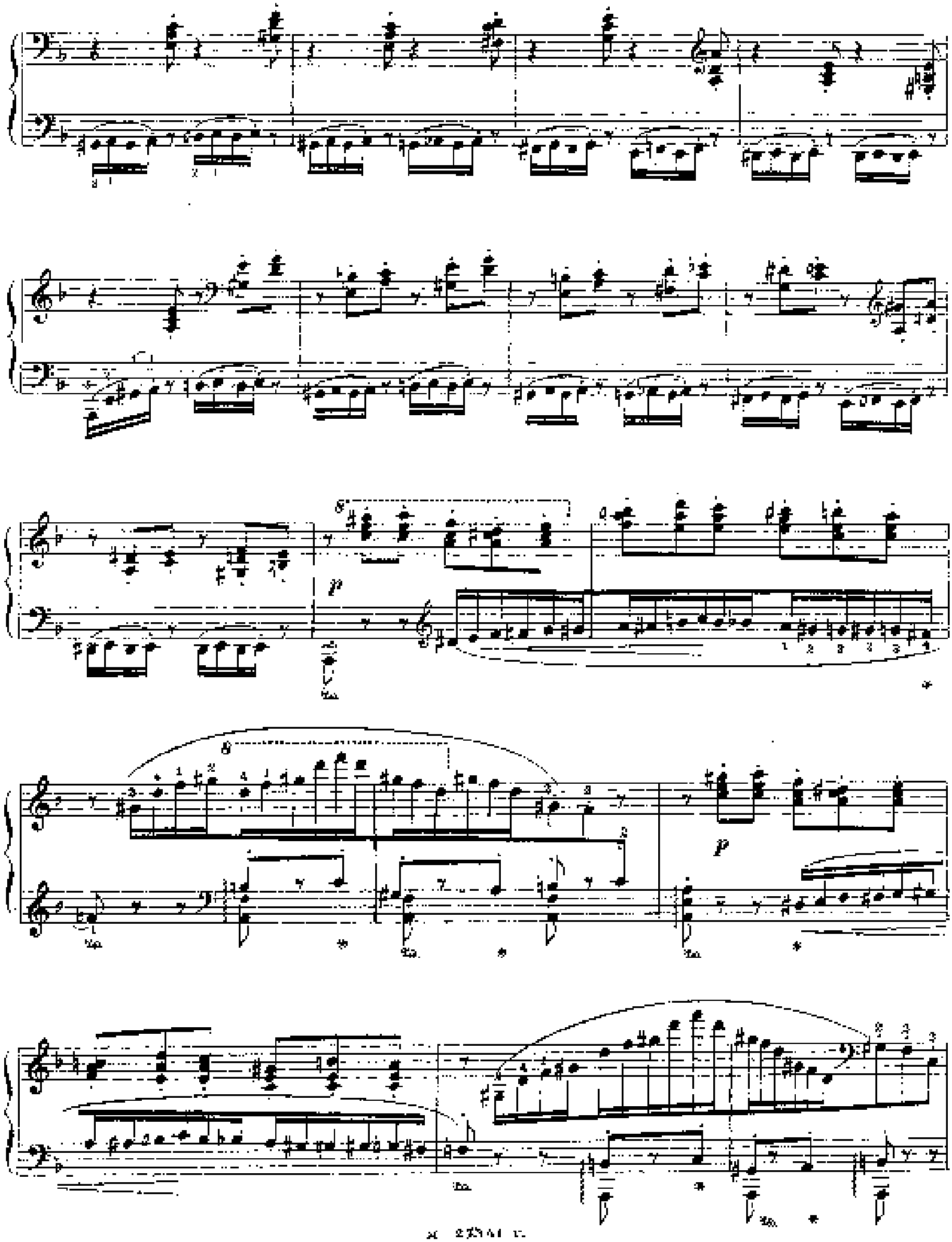

rinforz.
cresc. molto

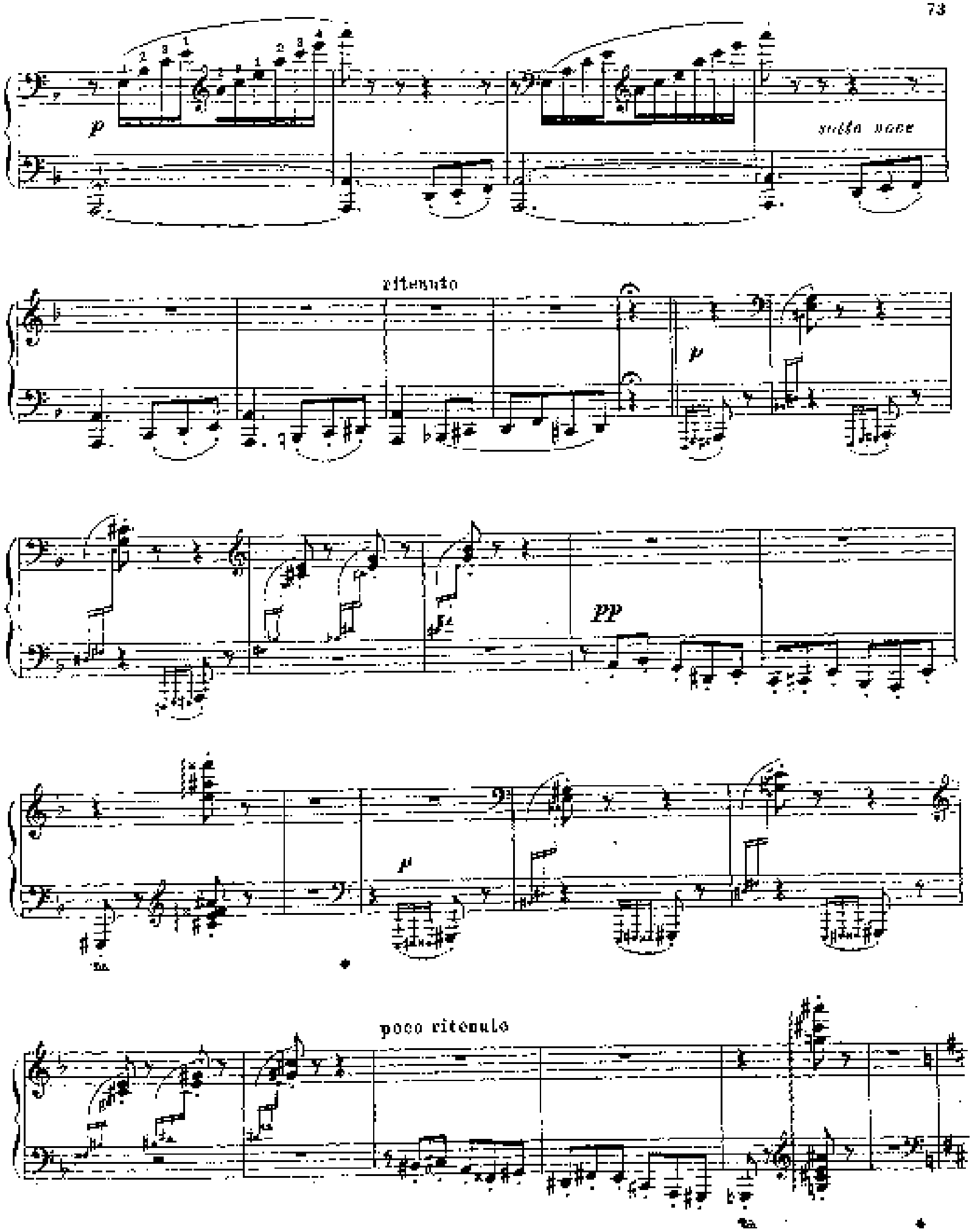

ff
p
sempre staccato
quasi tritto
rinforz.
p
rinforz.

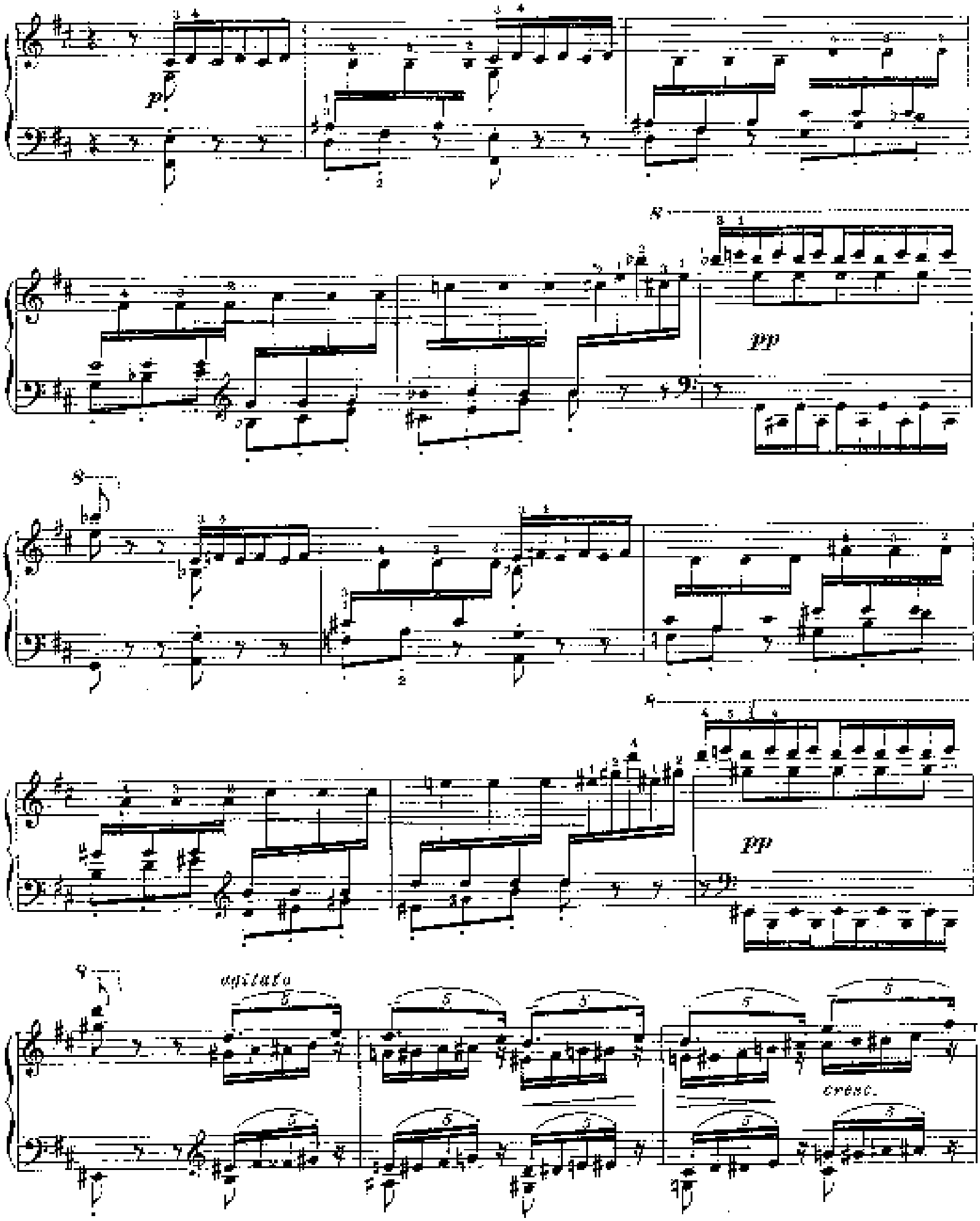

p
cresc.
rinforz.
ff


marcatissimo
marcatissimo
m.s.
ten.
m.d.
m.s.
ten.
cresc. molto


accel.
ten.
cresc. molto
sempre


8
p
8
p

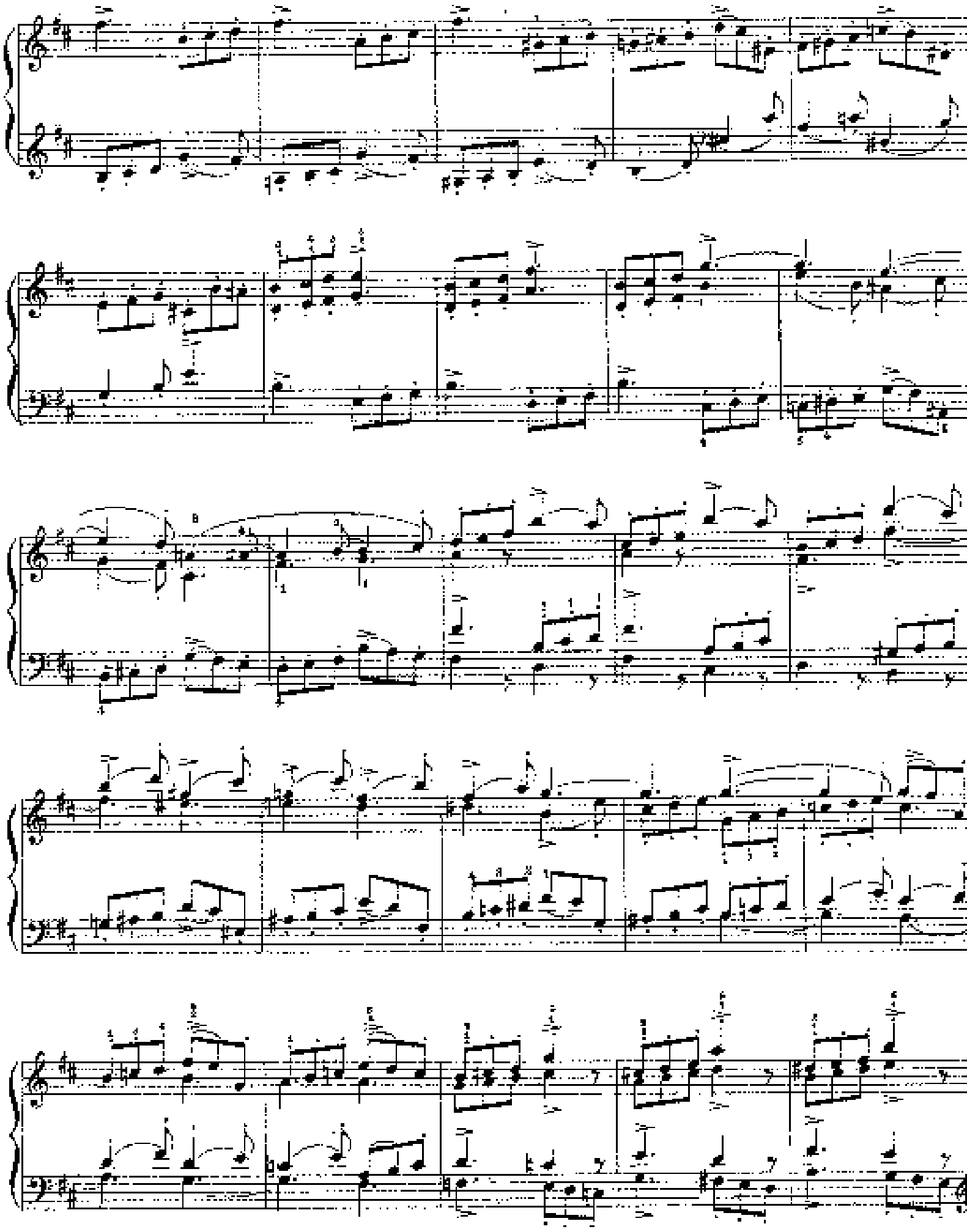

p
sotto voce
ritenuto
p
pp
p
poco ritenuto


p
pp
pp
agitato
cresc.

sempre più fuocoso

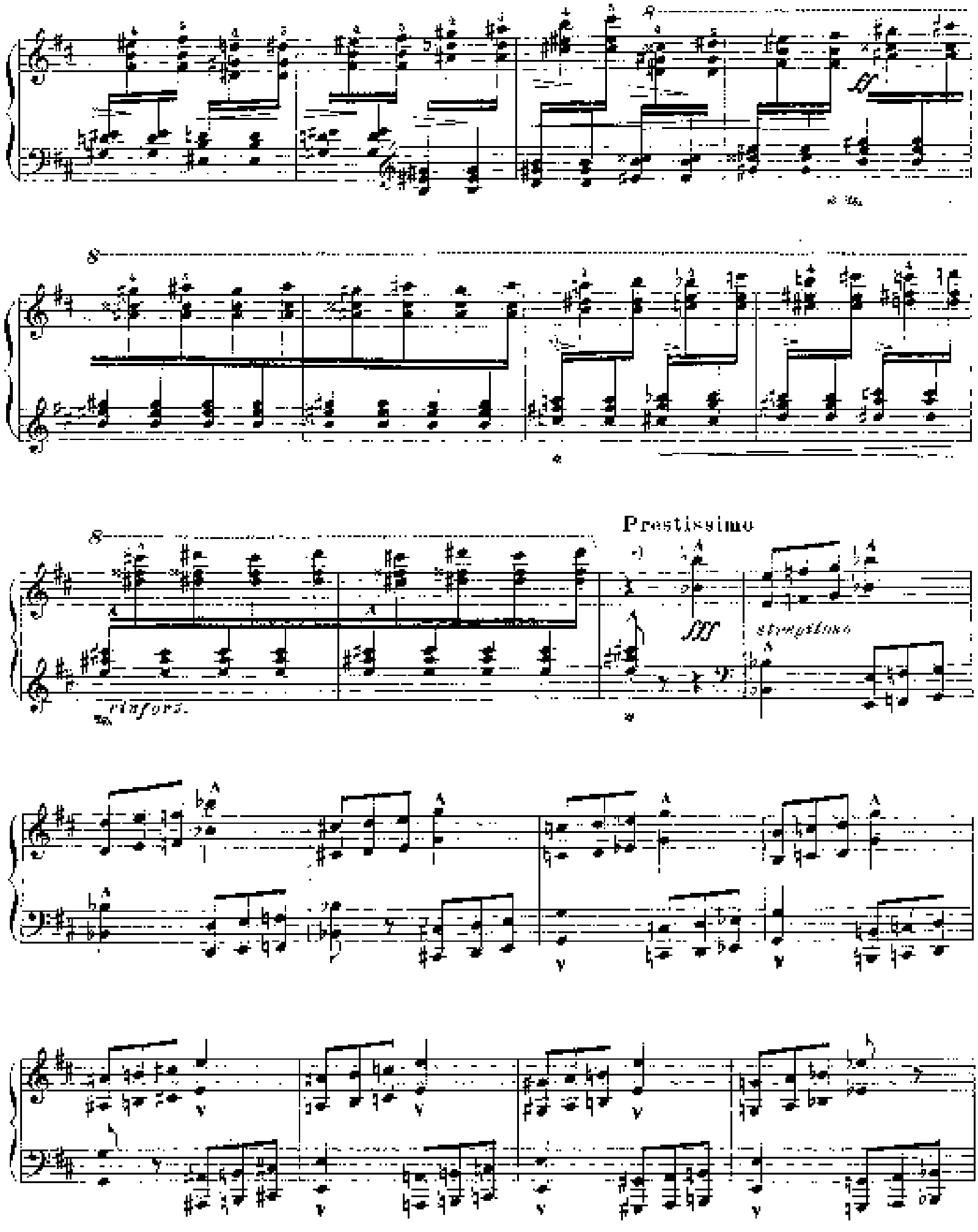
Più mosso

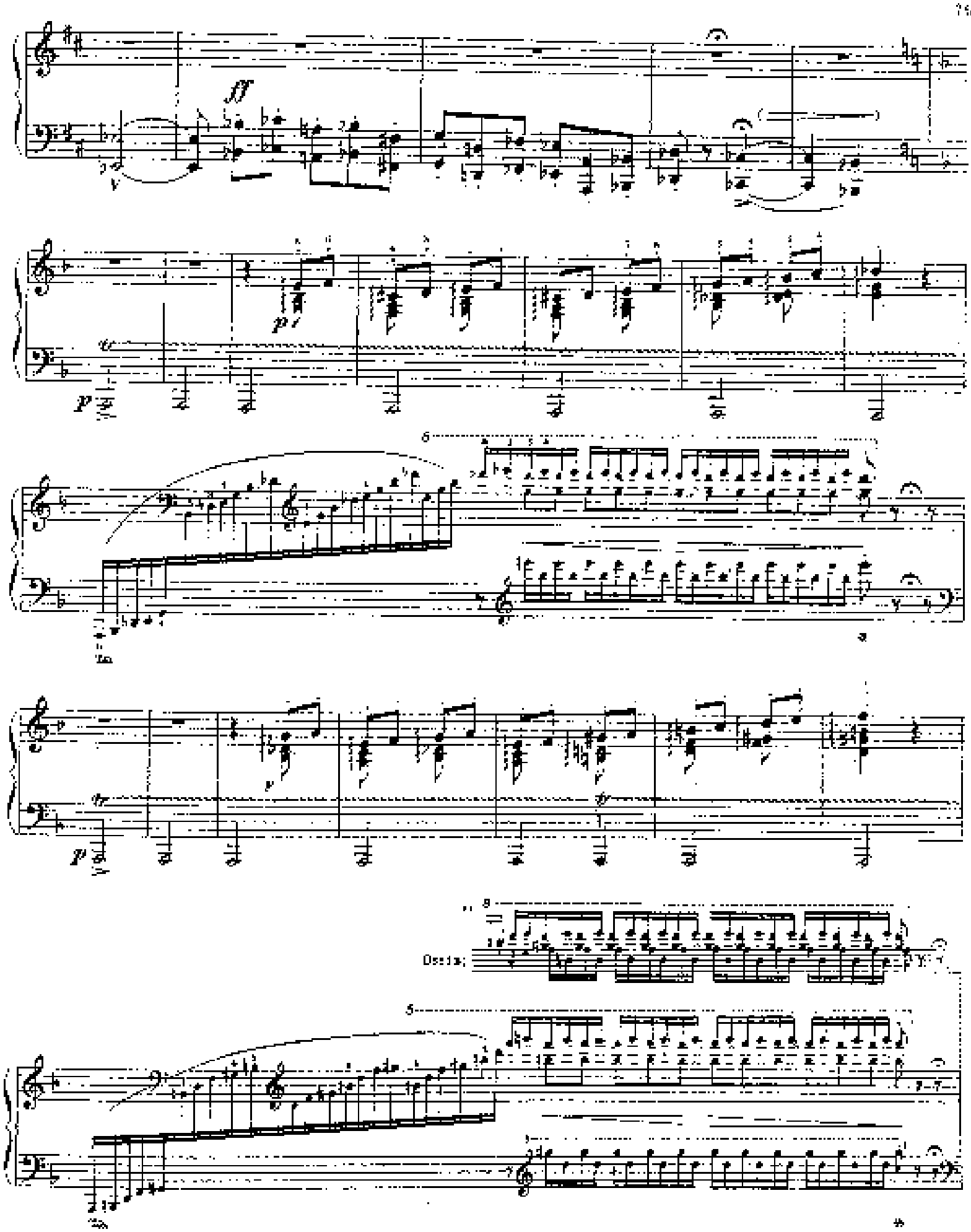
sempre f e marcato assai

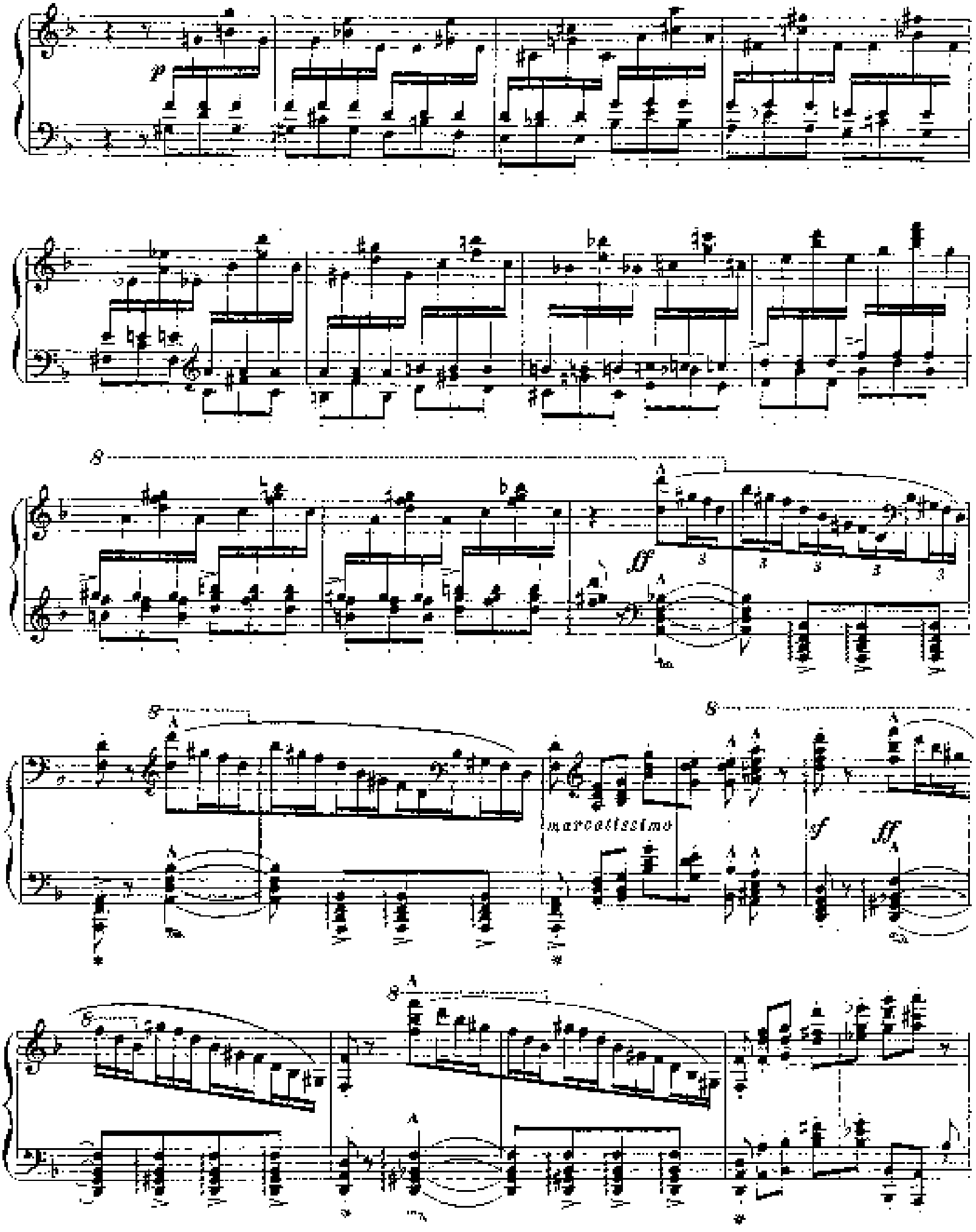


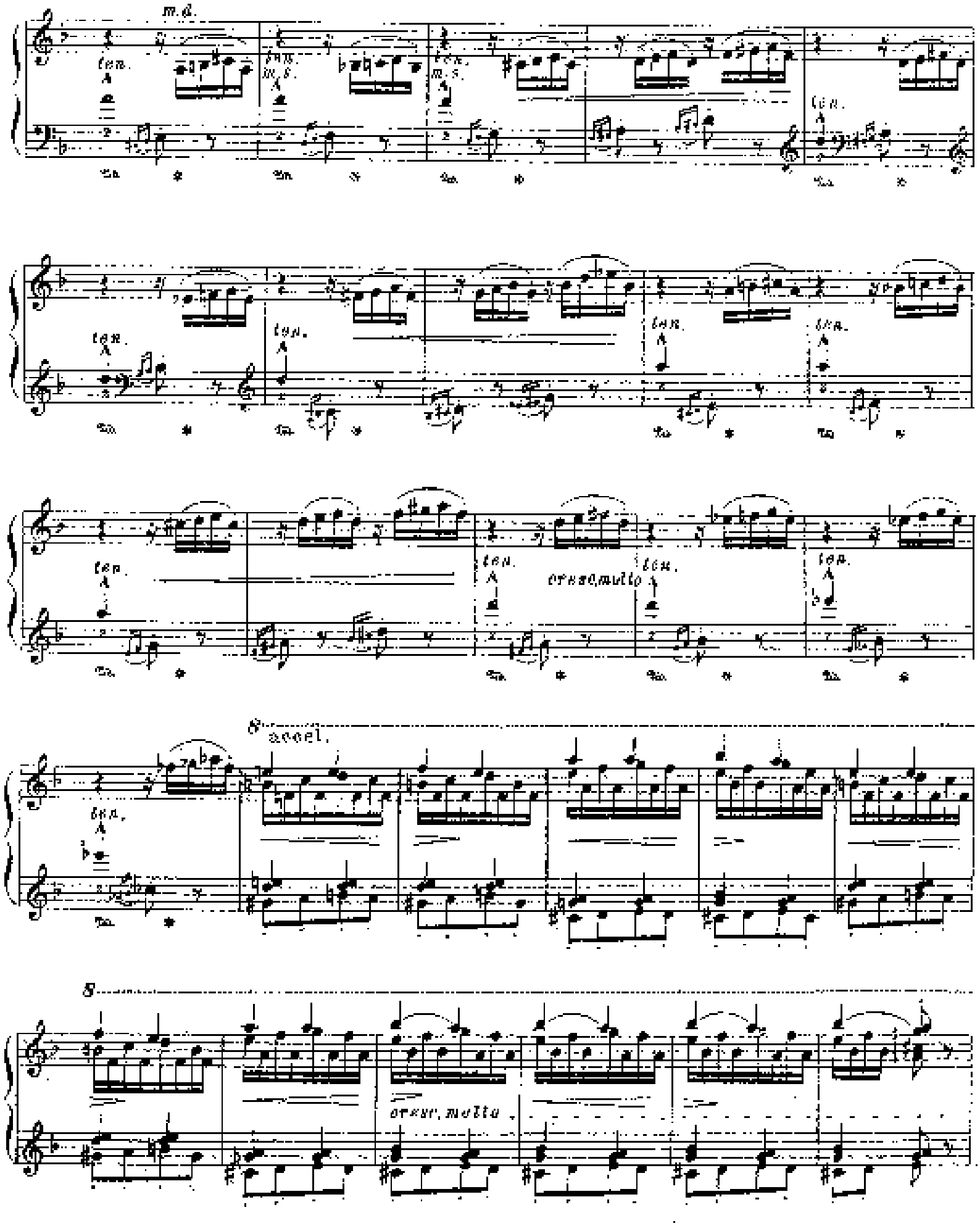
Presto strepitoso

Presto strepitoso


Prestissimo
fff
strepitoso
rinforz.


ff
p
p
p
Ossia;


p
8
ff
marcatissimo
sf
ff


m.d.
ten.
m.s.
cresc. molto
accel.
cresc. molto

8

ff

Ped. * Ped. * Ped. *

Ped. * Ped. * Ped. *

marcato

p

sotto voce

Allegro moderato marziale

mp ma sempre marcato

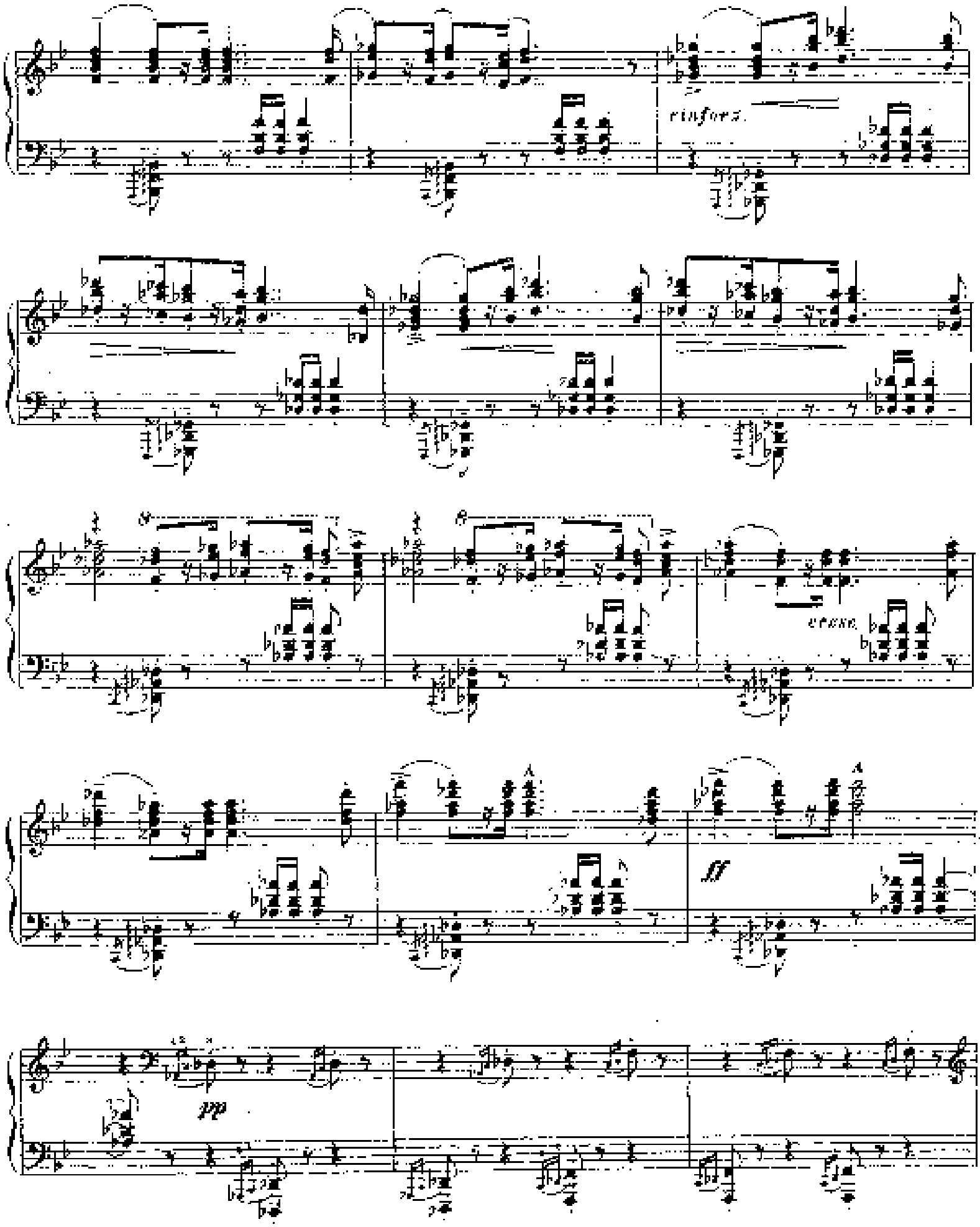
senza ped.

cresc.

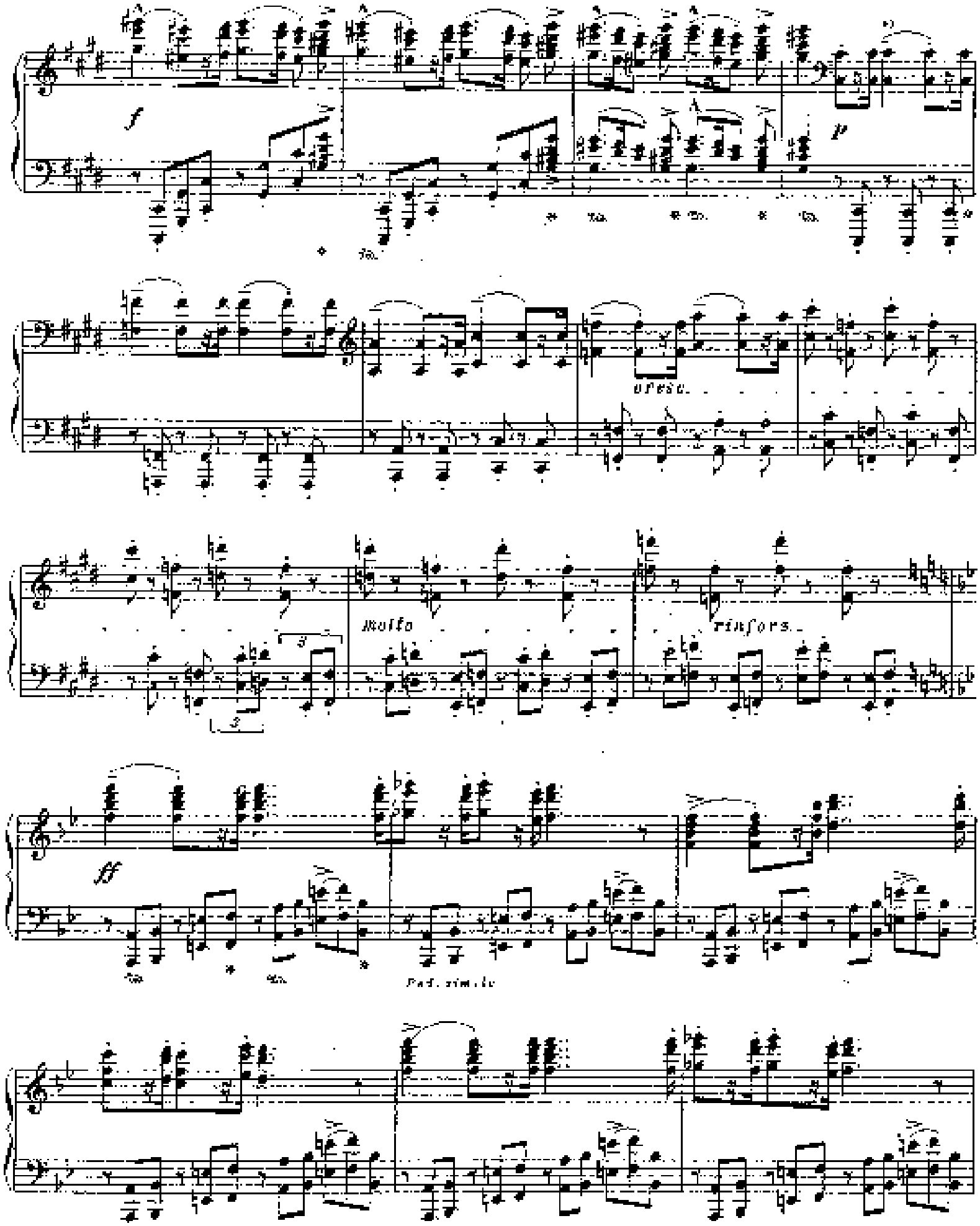
rinforz.

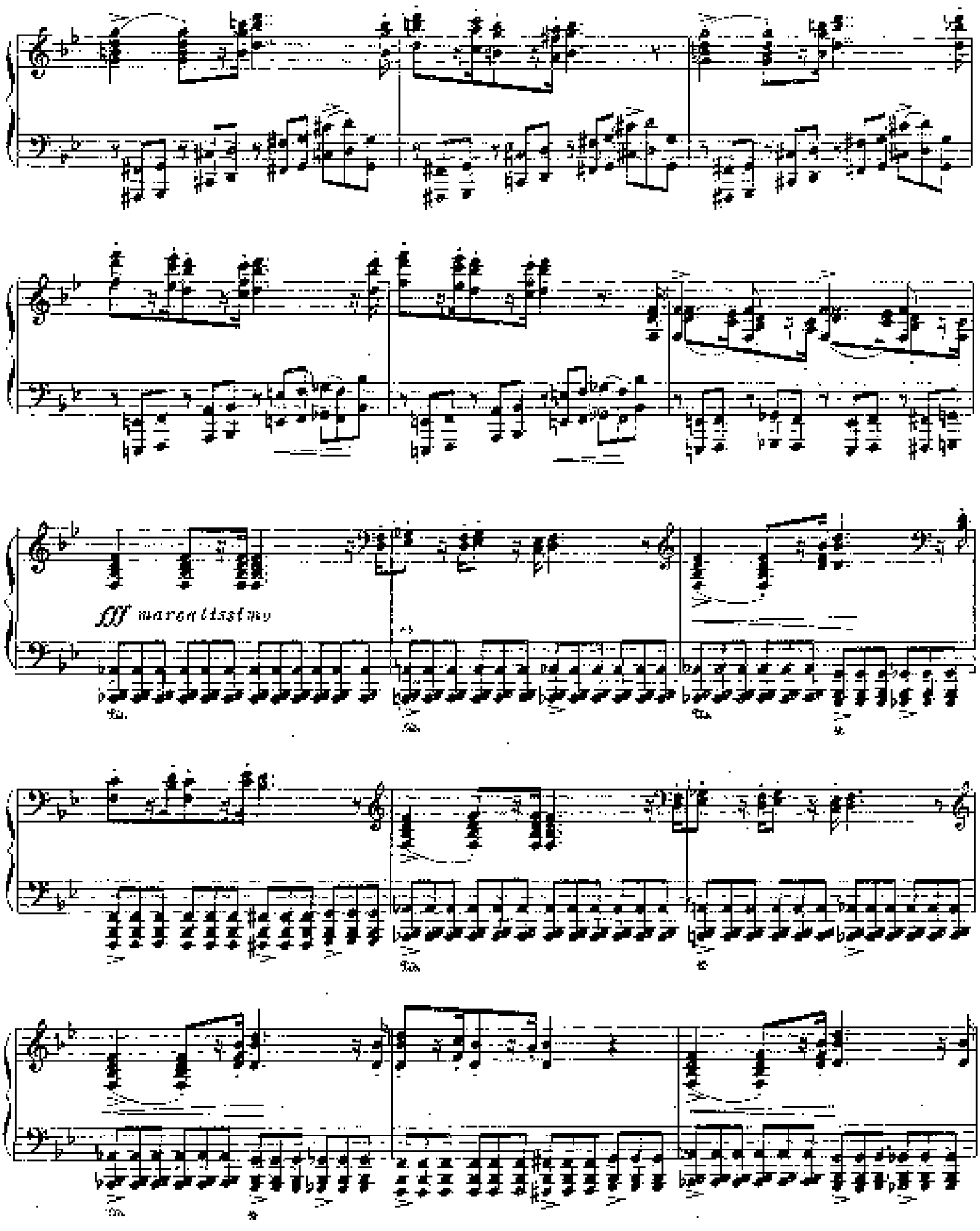
mf

col ped.


rinforz.
cresc.
ff
pp

espressivo
mf
ten.
p
ten.
ten.
ten.
ten.
ten.
ten.
cresc.
molto


f
p
cresc.
molto
rinfors.
ff
Ped. simile


fff maestoso

poco a poco decresc.

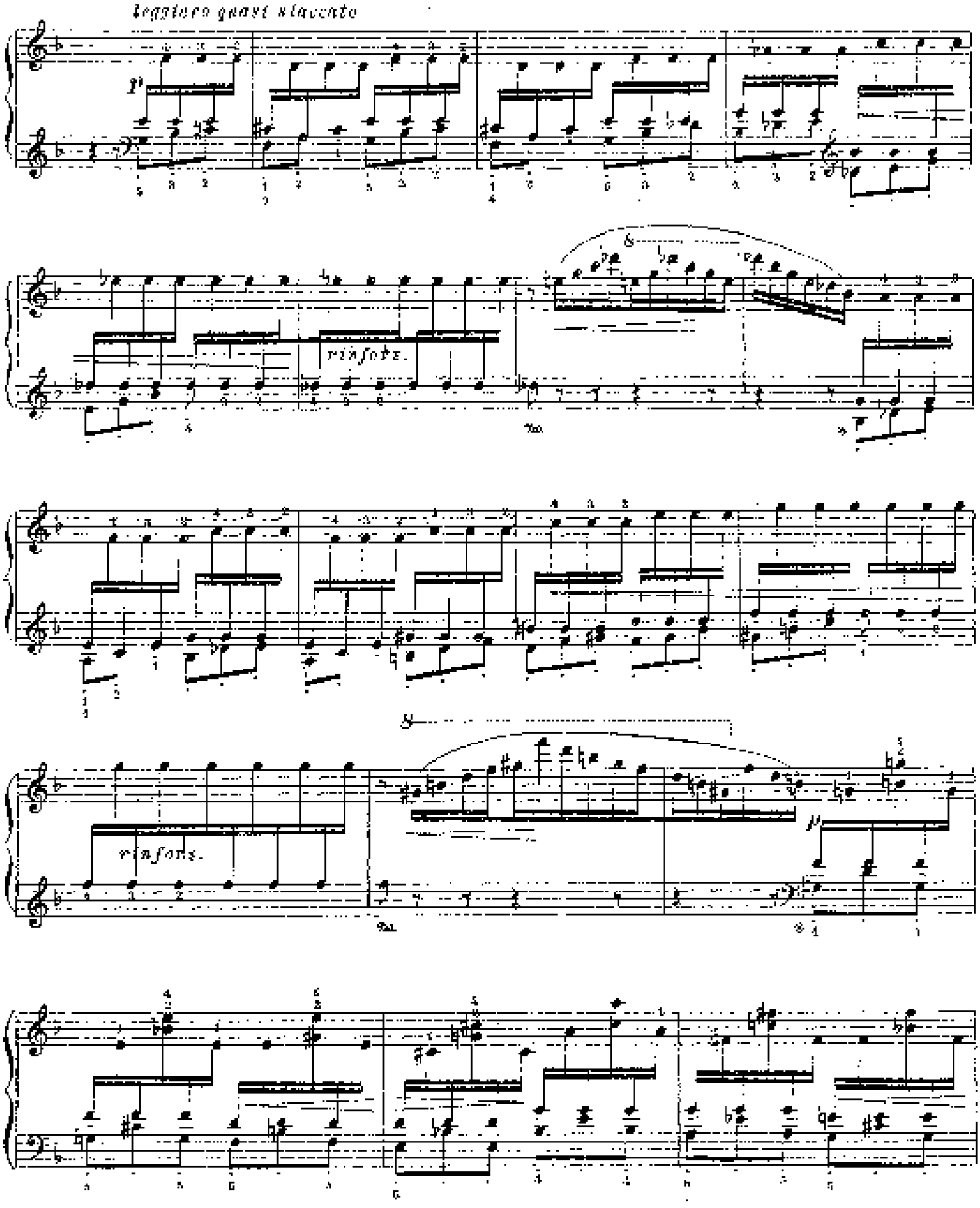
p

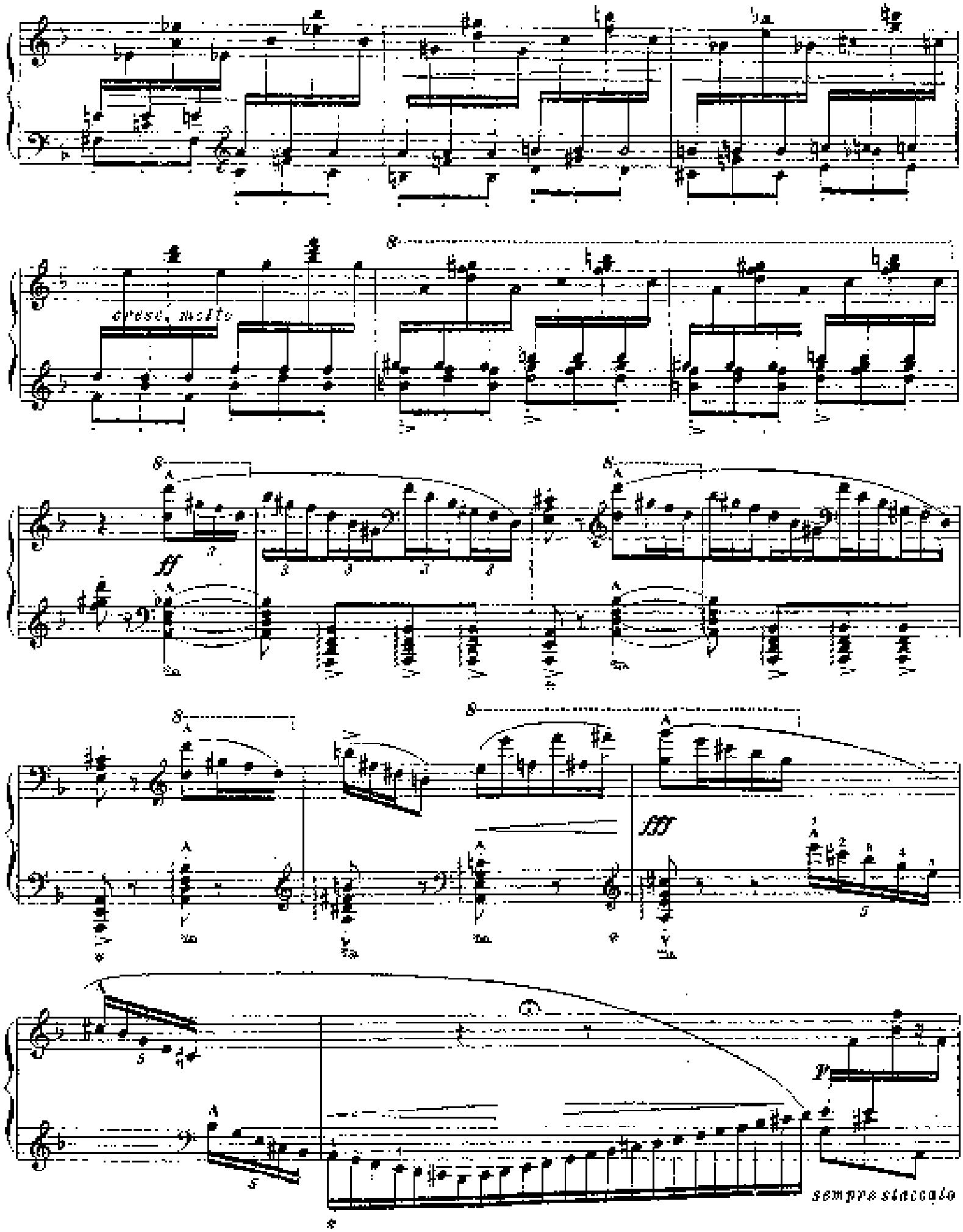
Allegro vivace spiritoso

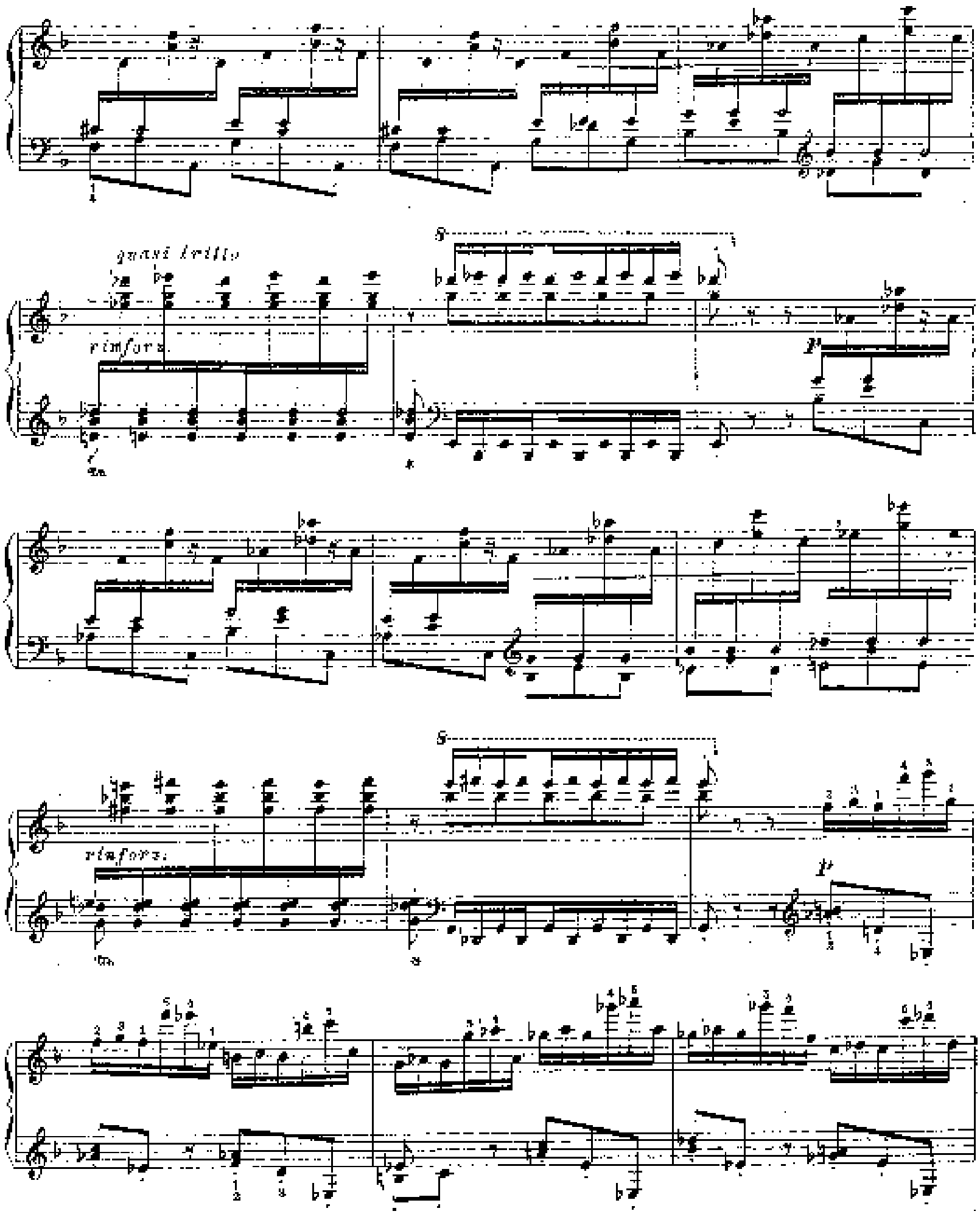
p

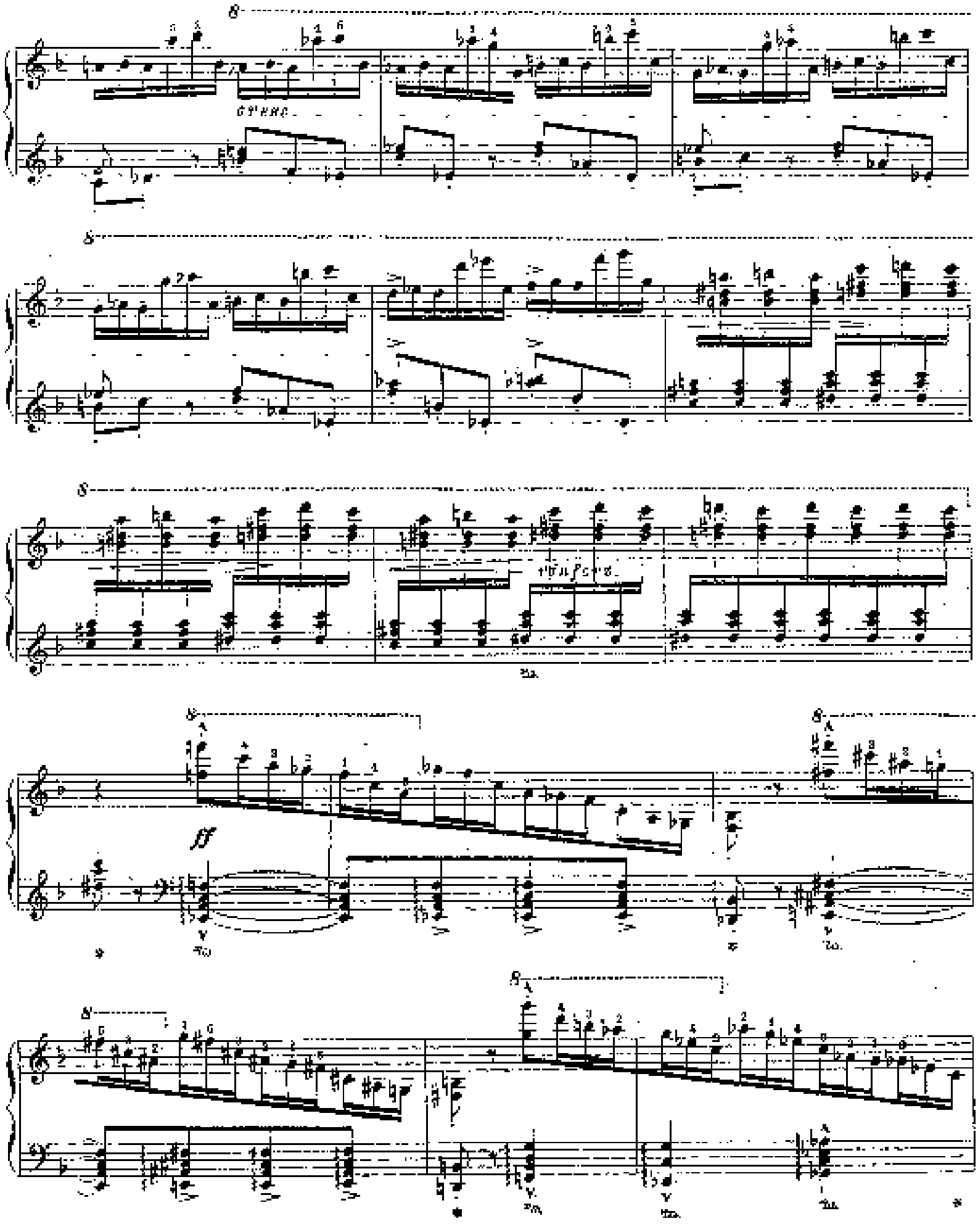
pp

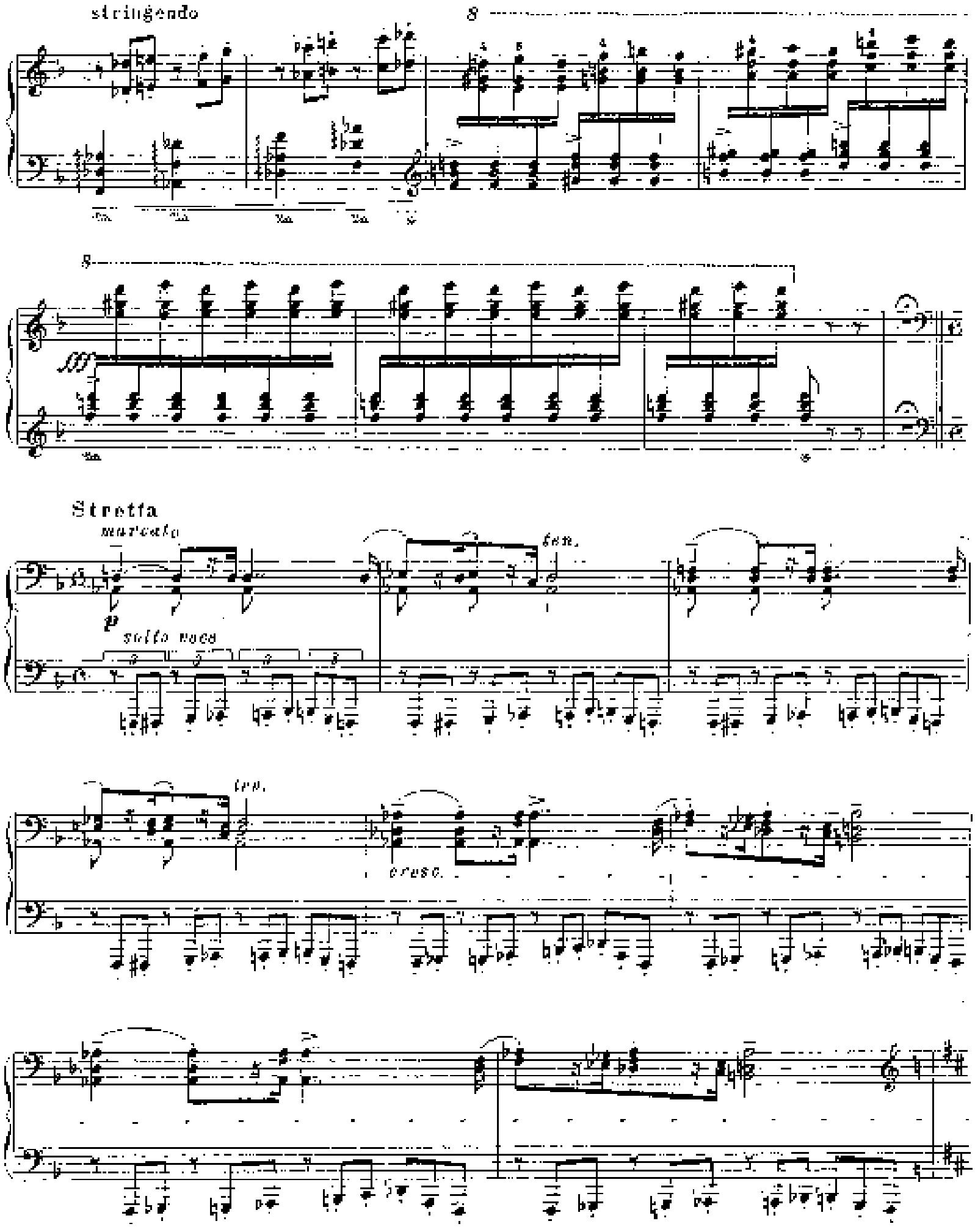
pp


leggiero quasi staccato
p
rinforz.
rinforz.
p

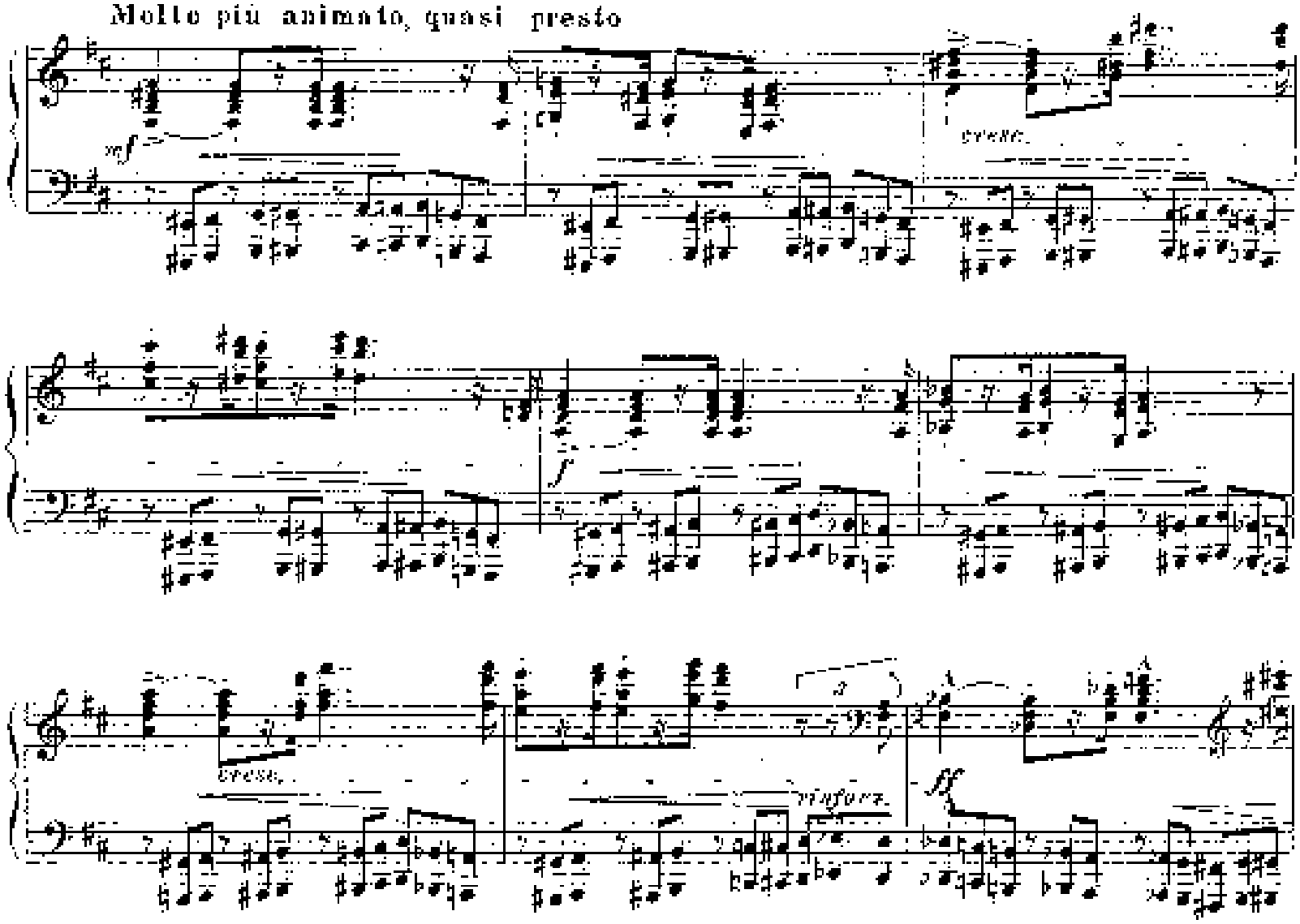

cresc. molto
ff
fff
p
sempre staccato

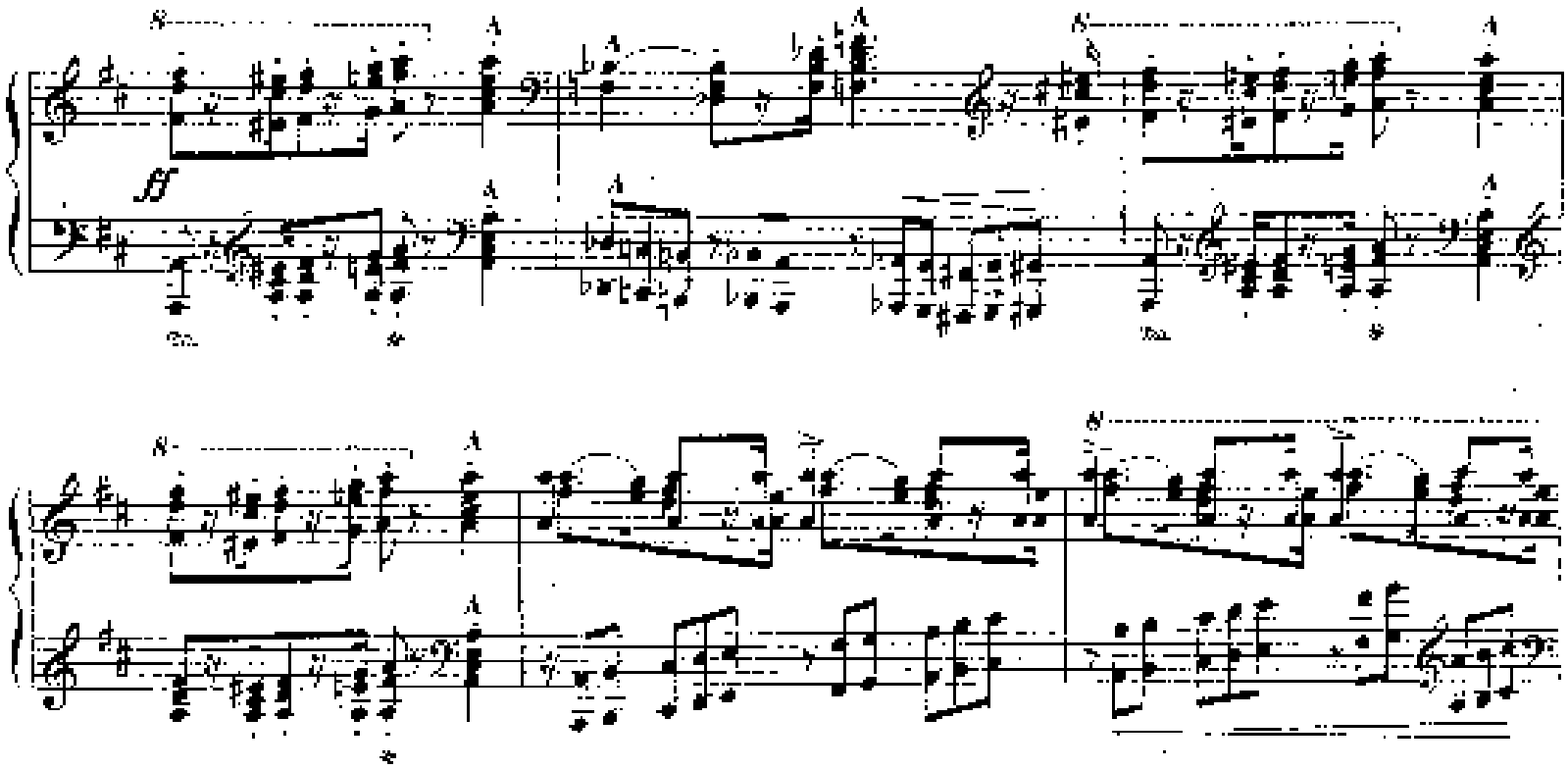

quasi trillo
rinforz.
rinforz.

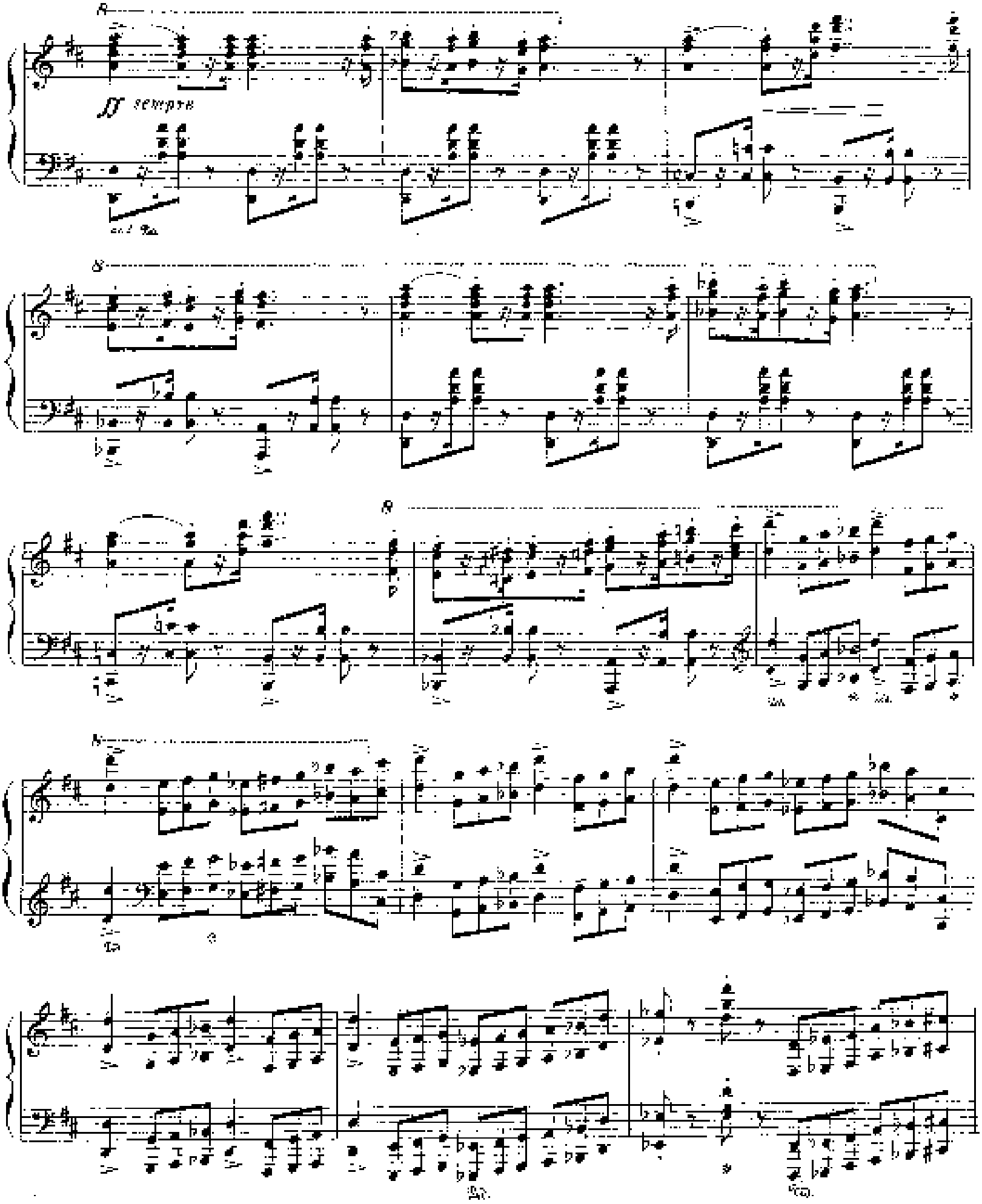

ff

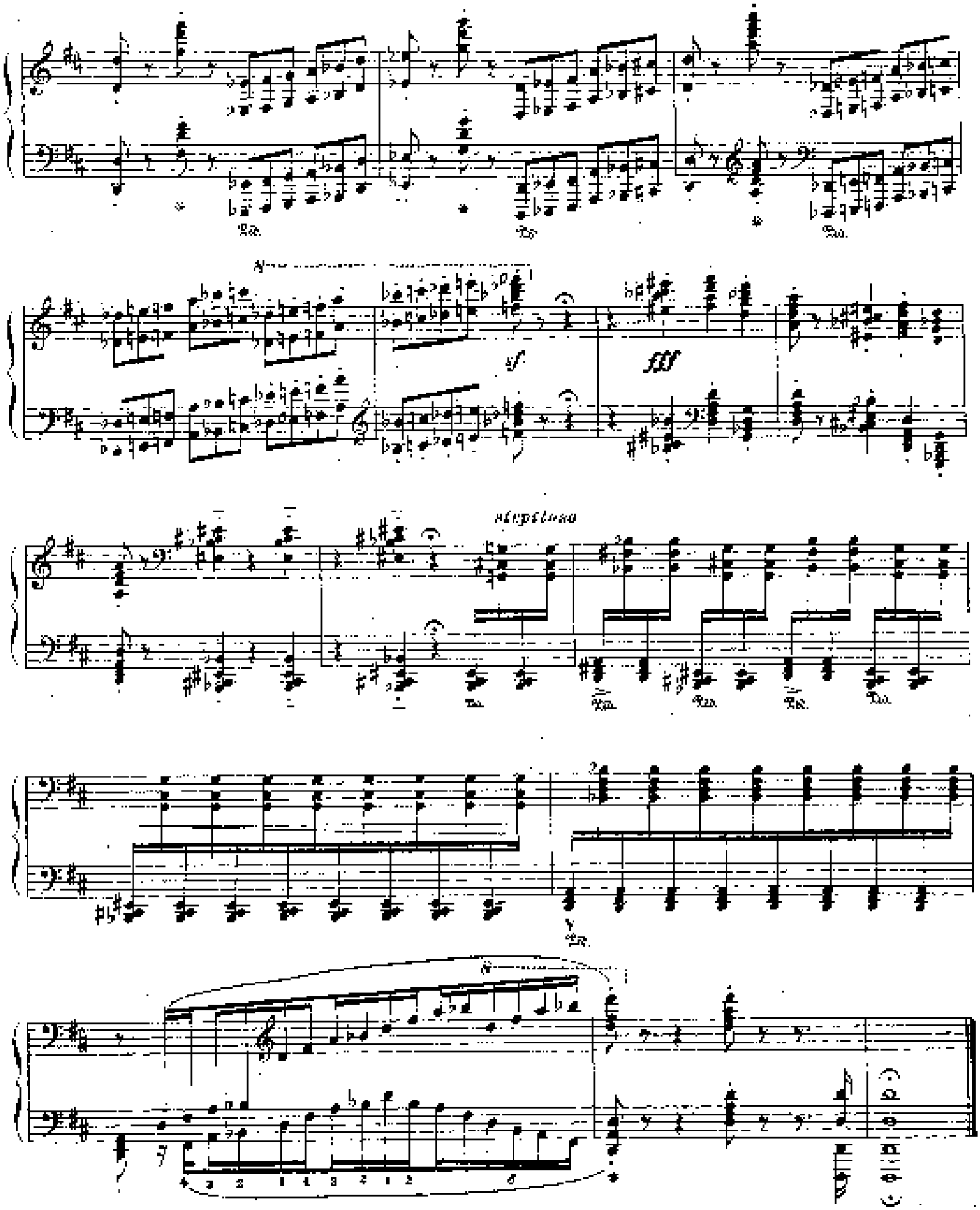

stringendo
8
fff
Stretta
marcato
p
sotto voce
ten.
tre.
cresc.

Molto più animato, quasi presto





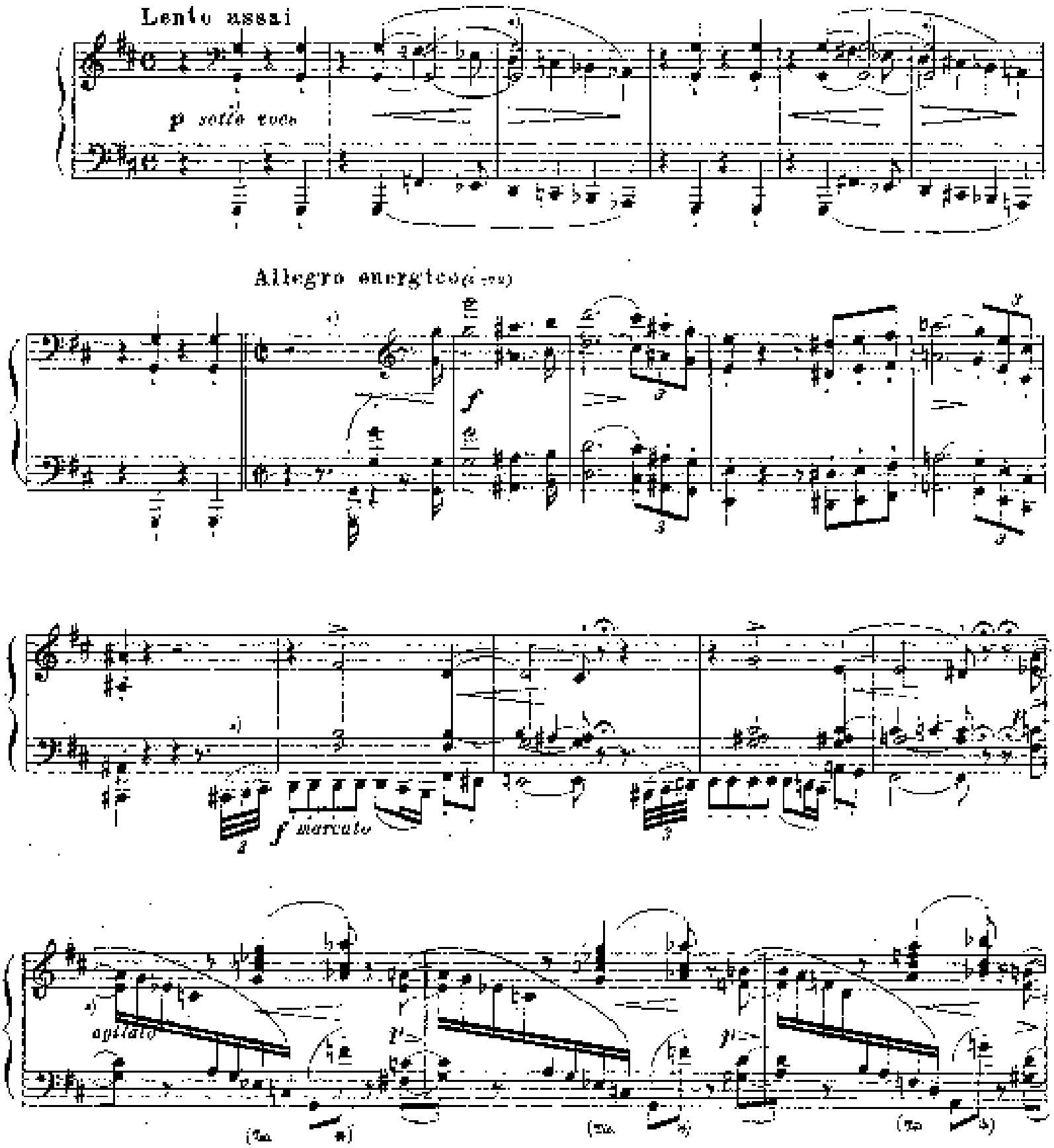

ff sempre

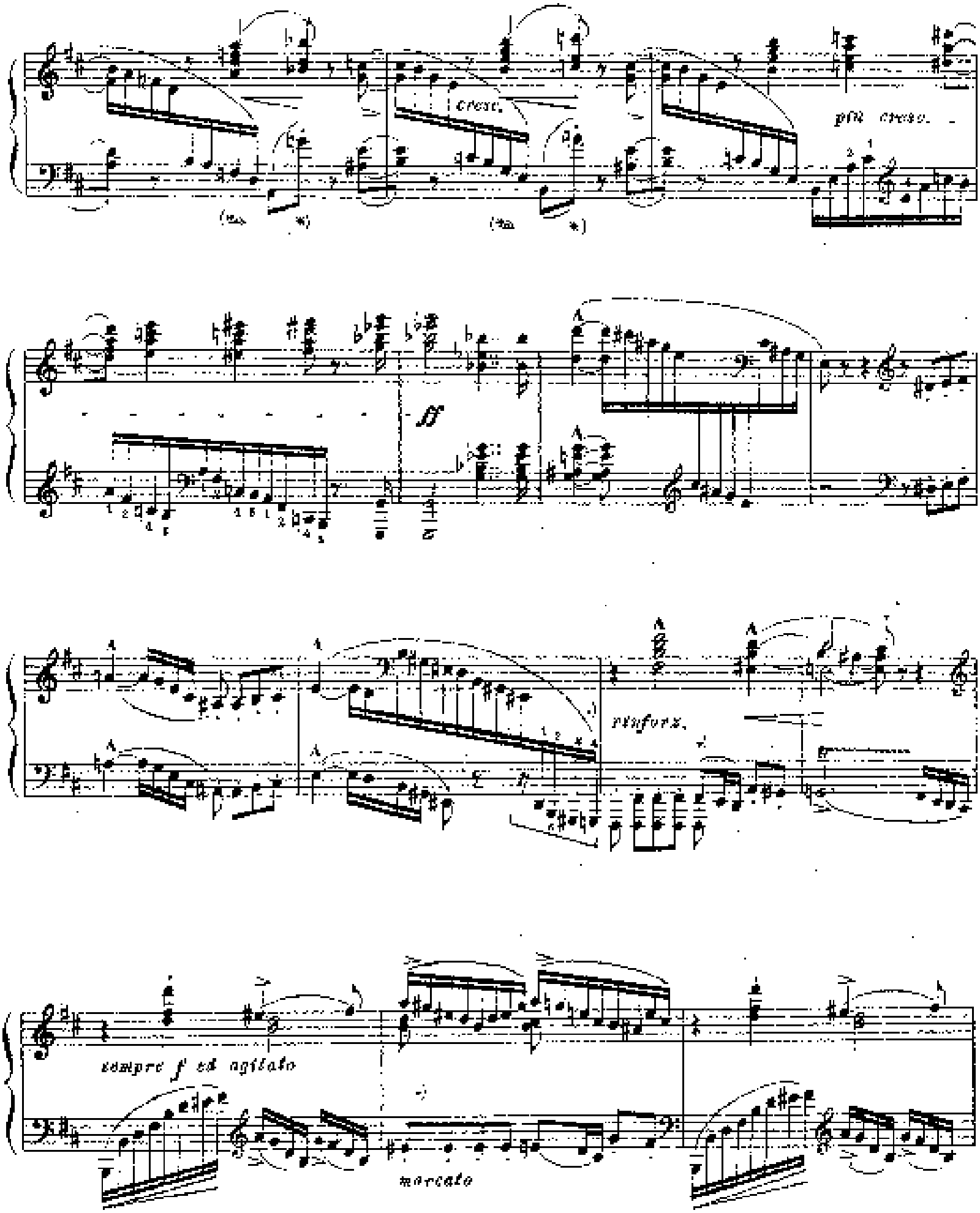

sf
fff
stepitoso

Роберту Шуману

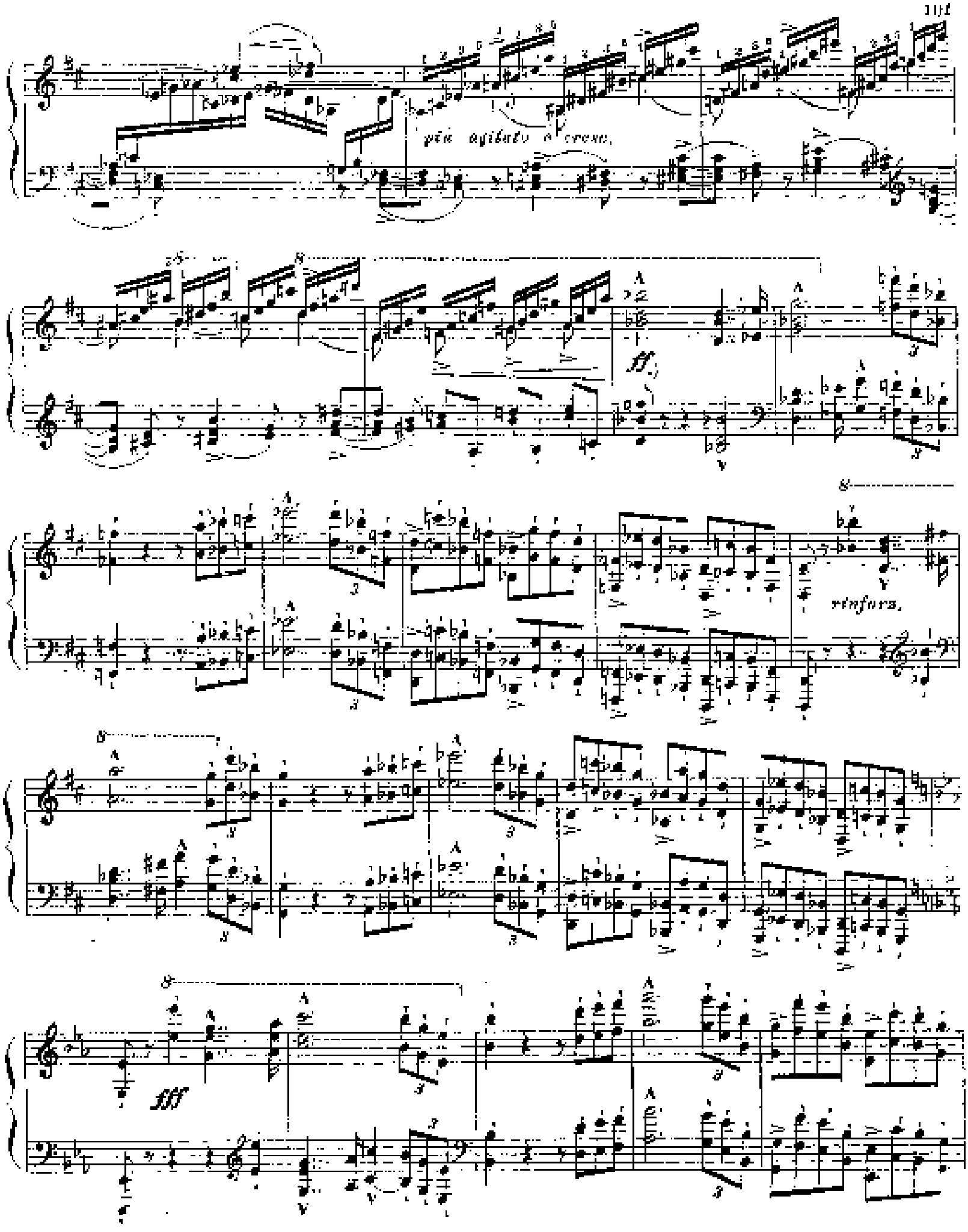
COHATA SONATE

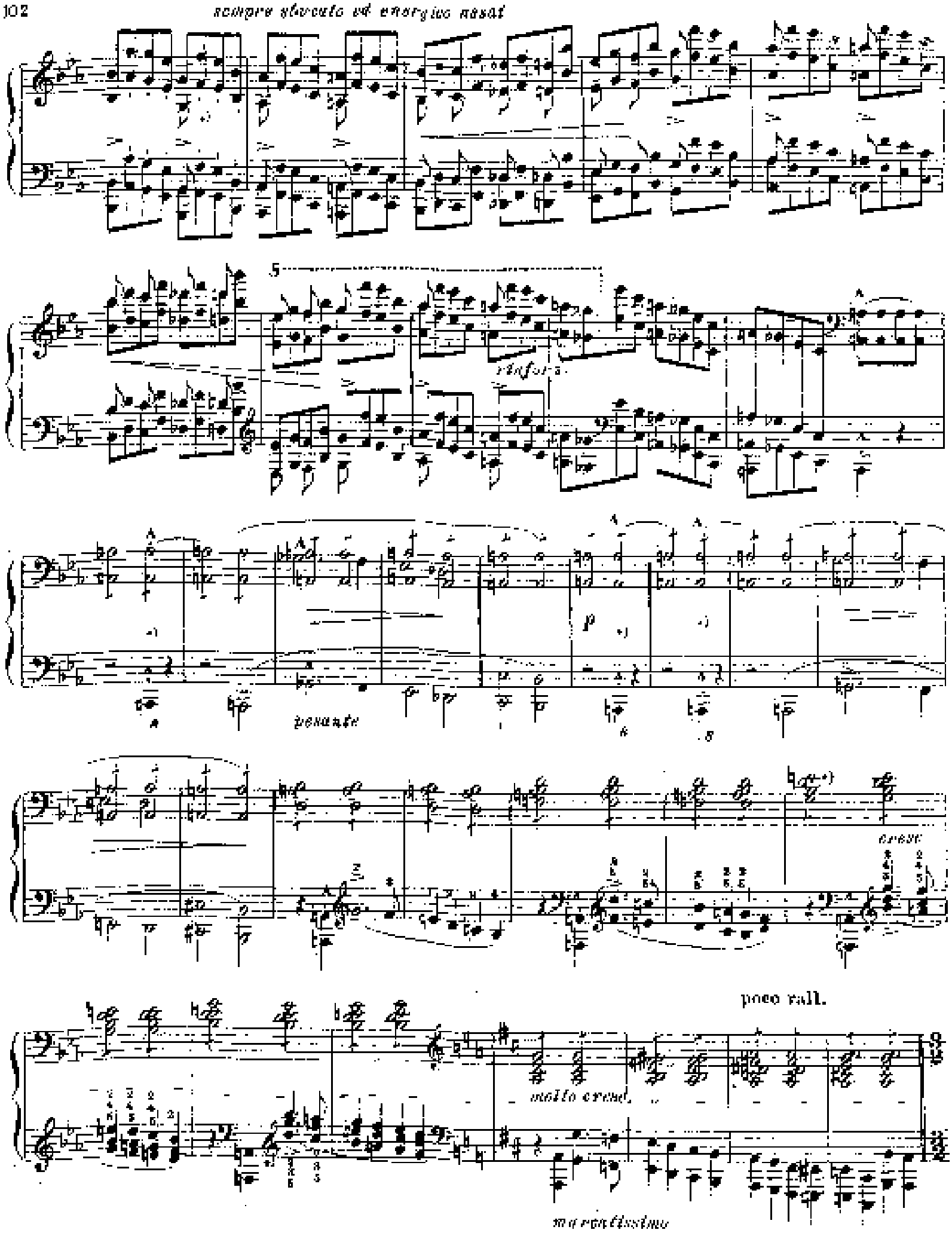
(1852 - 1853)




cresc.
più cresc.
ff
rinforz.
sempre f ed agitato
marcato

marcato
più vivace.
UNITED.


più agitato e cresc.
ff
rinforz.
fff

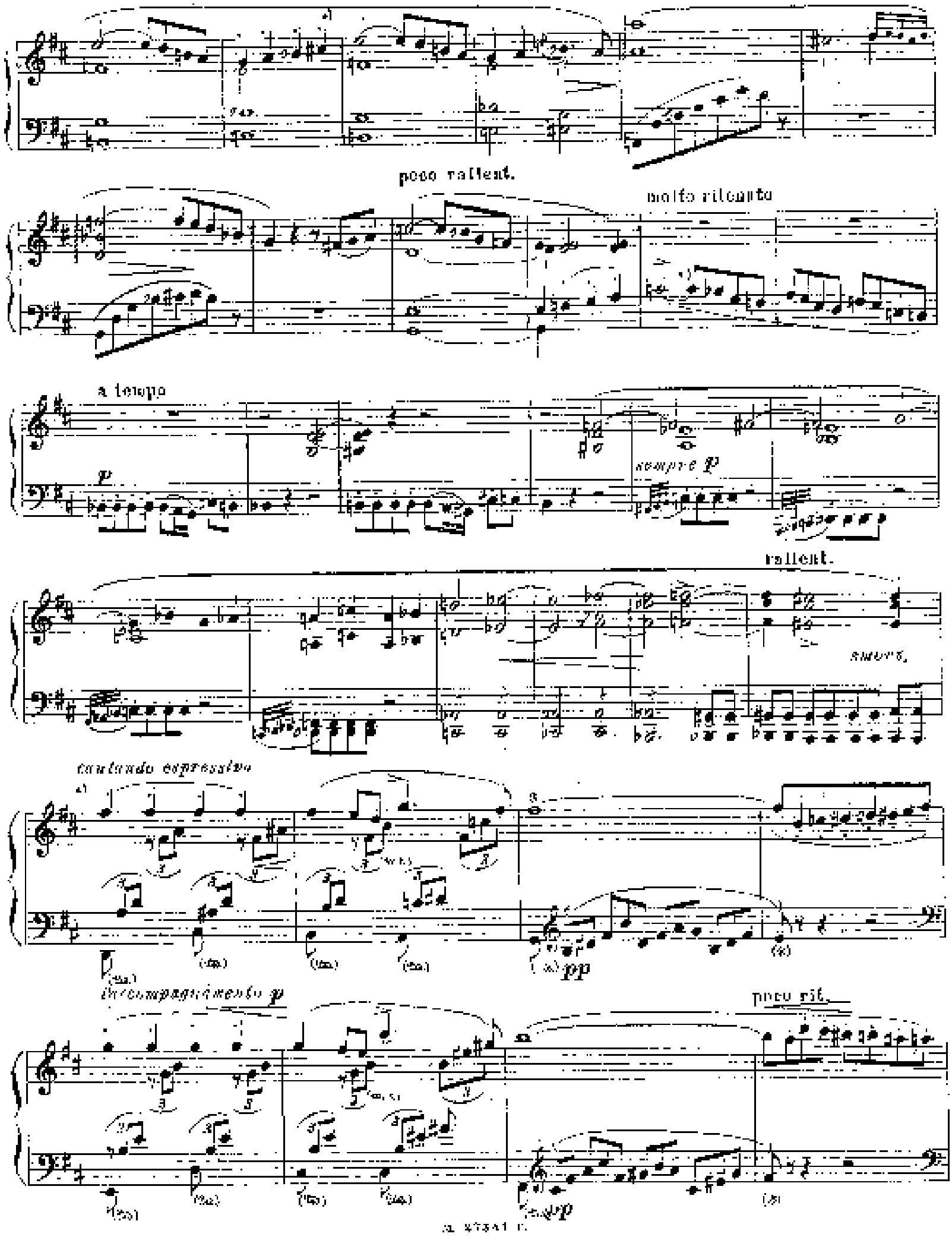

sempre sbucato ed energico assai
rinforz.
pesante
p
cresc.
poco rall.
molto cresc.
marcatissimo

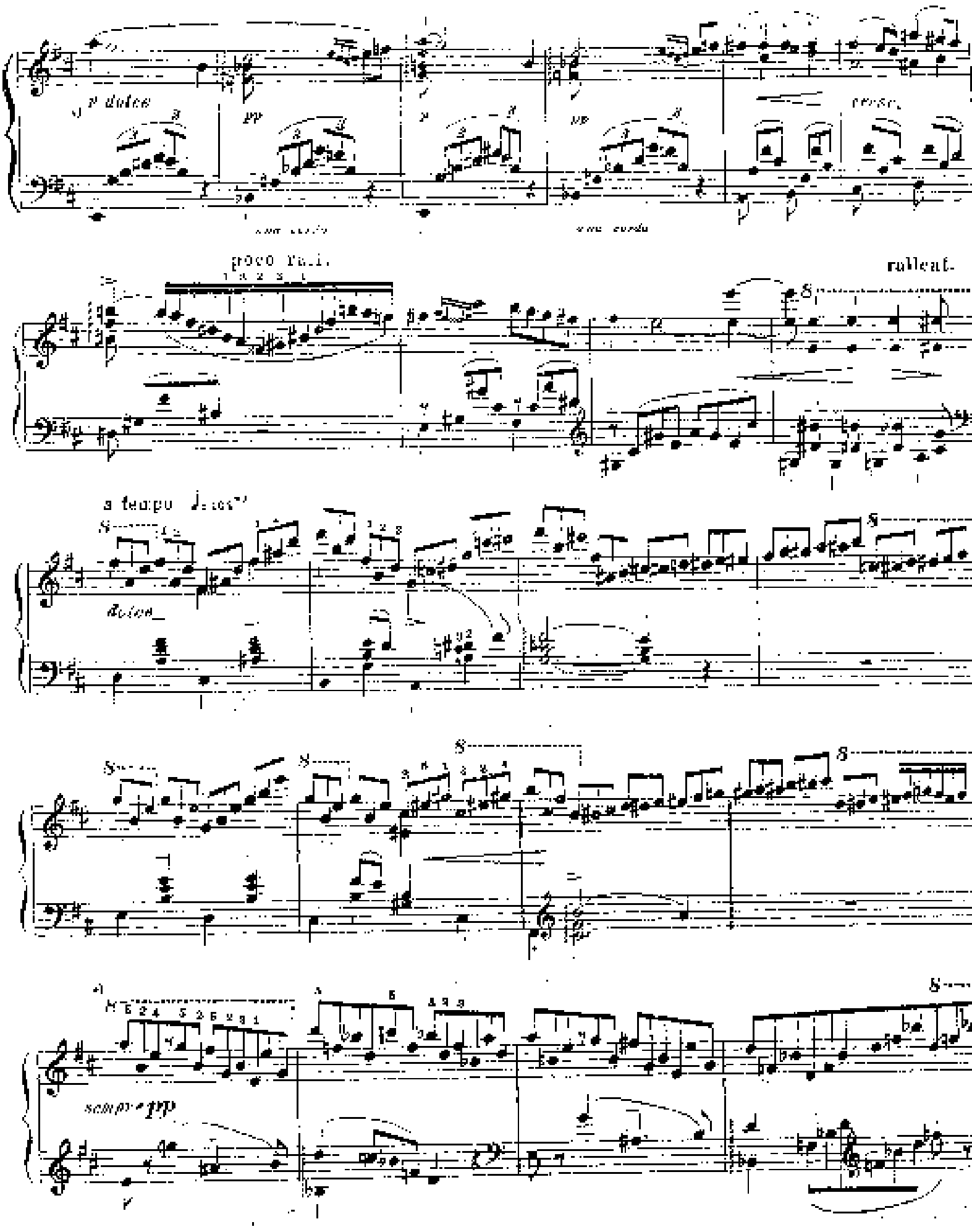
Grandioso

ritenuto

dim.

dolce con grazia


poco rallent.
molto ritenuto
a tempo
p
sempre p
rallent.
smorz.
cantando espressivo
pp
in accompagnamento p
poco rit.
pp


p dolce
pp
cresc.
poco rall.
rallent.
a tempo
dolce
sempre pp

8

8

poco cresc.

f

agitato

cresc.

p dolce

poco rall.

dolcissimo

accel.

cresc. molto

ff

ff

mf

cresc.

ff

ff

mf

cresc.

ff

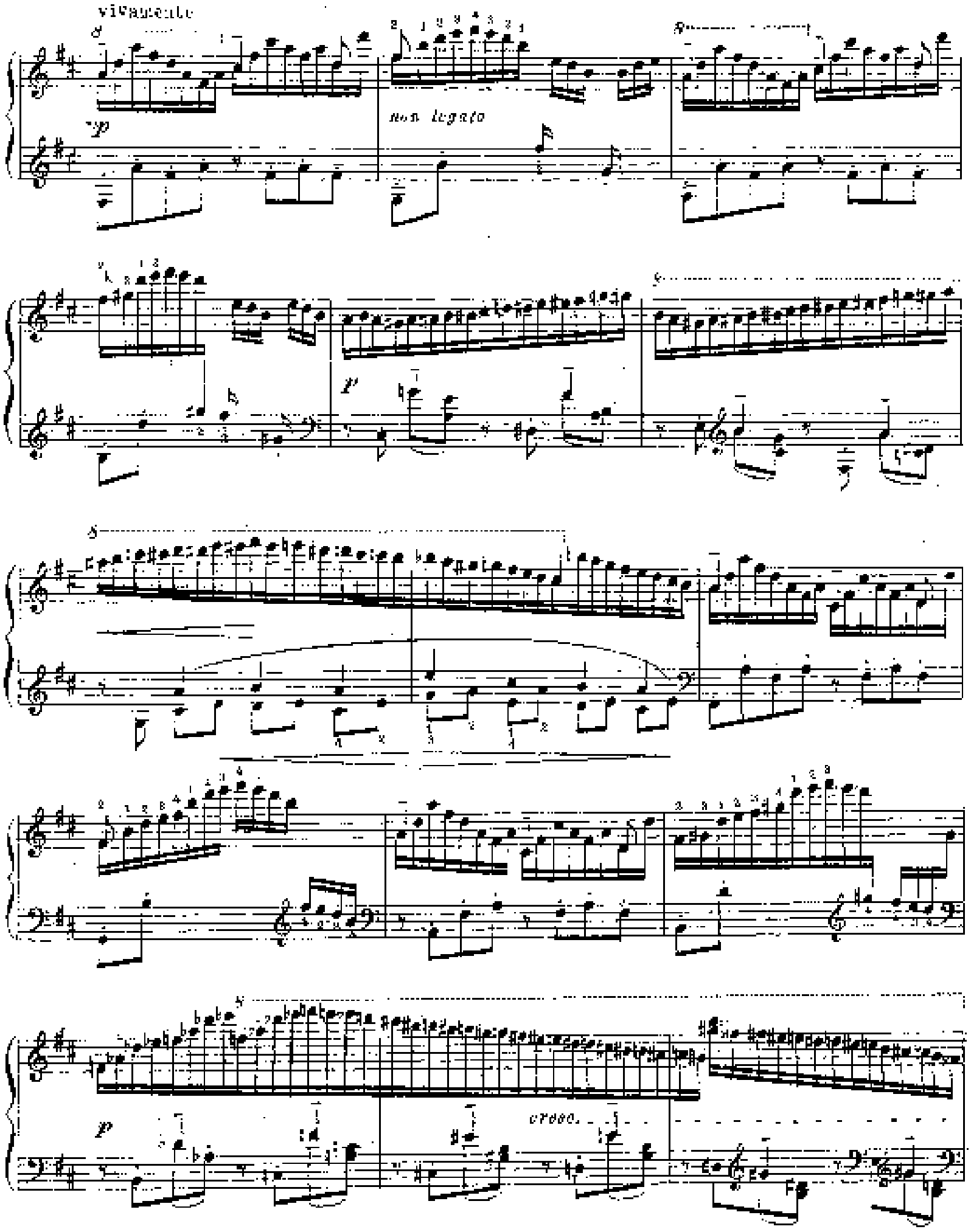
rinforz.

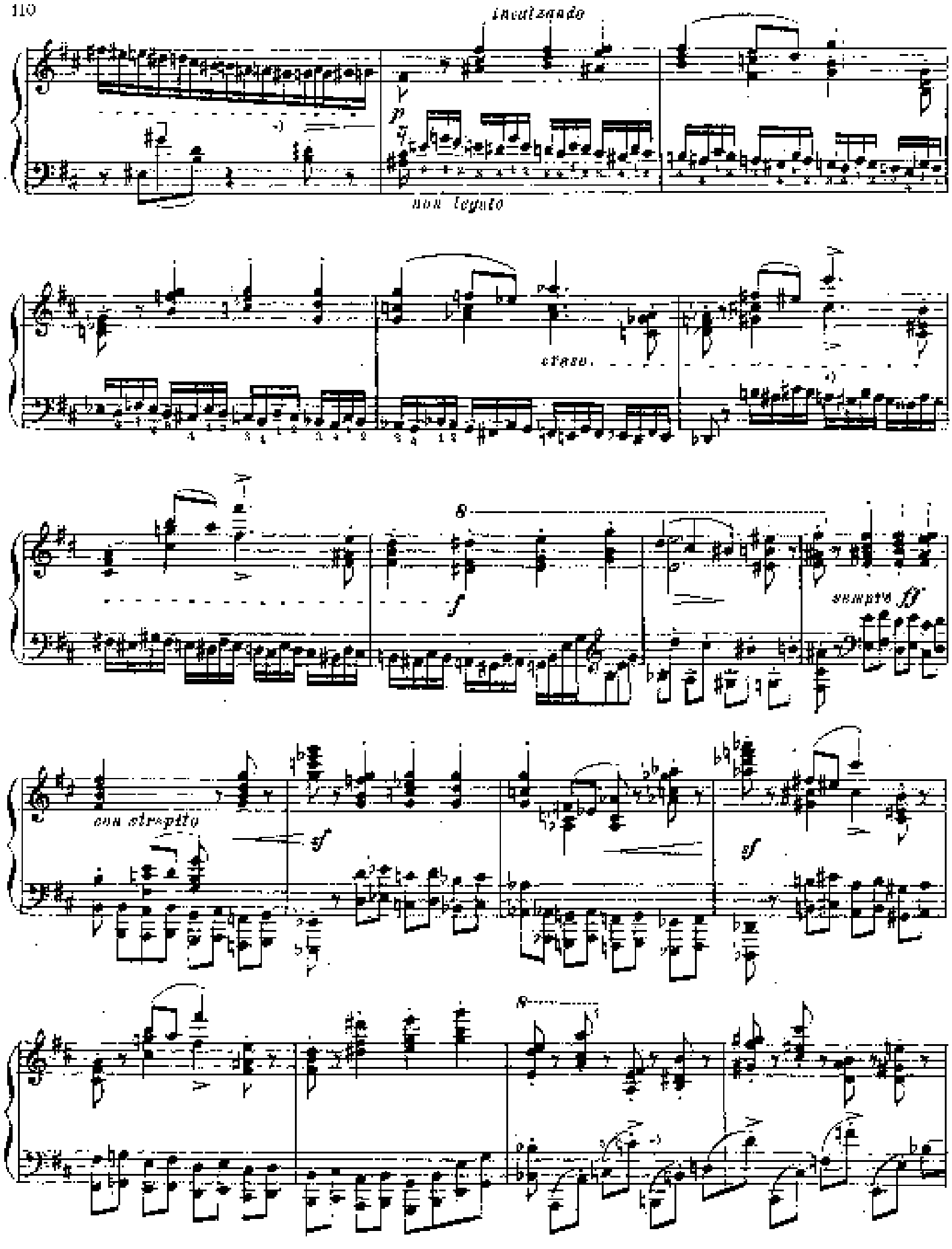
rinforz.

più rinforz.

stringendo

dim.

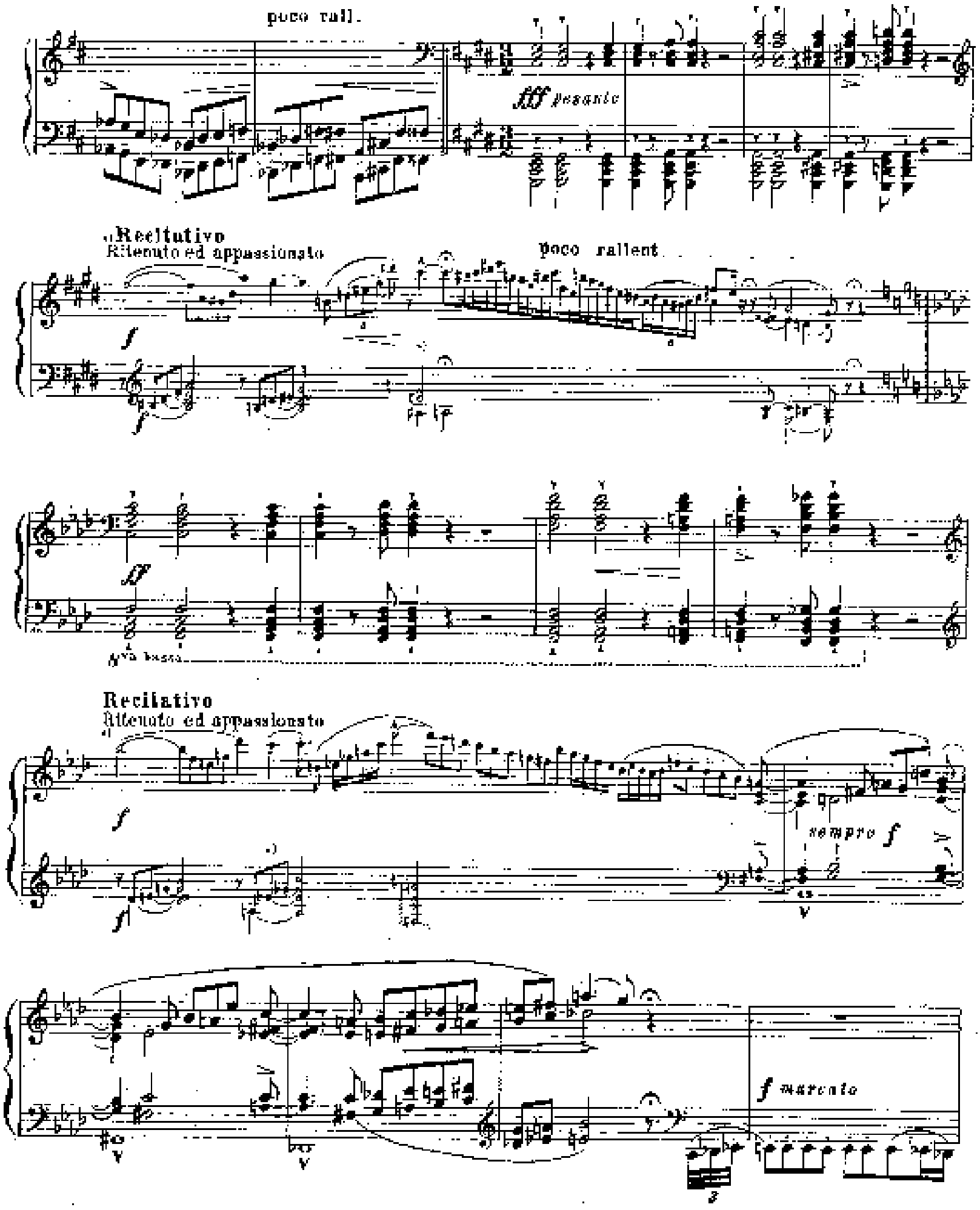

vivamente
p
non legato
p
p
cresc.

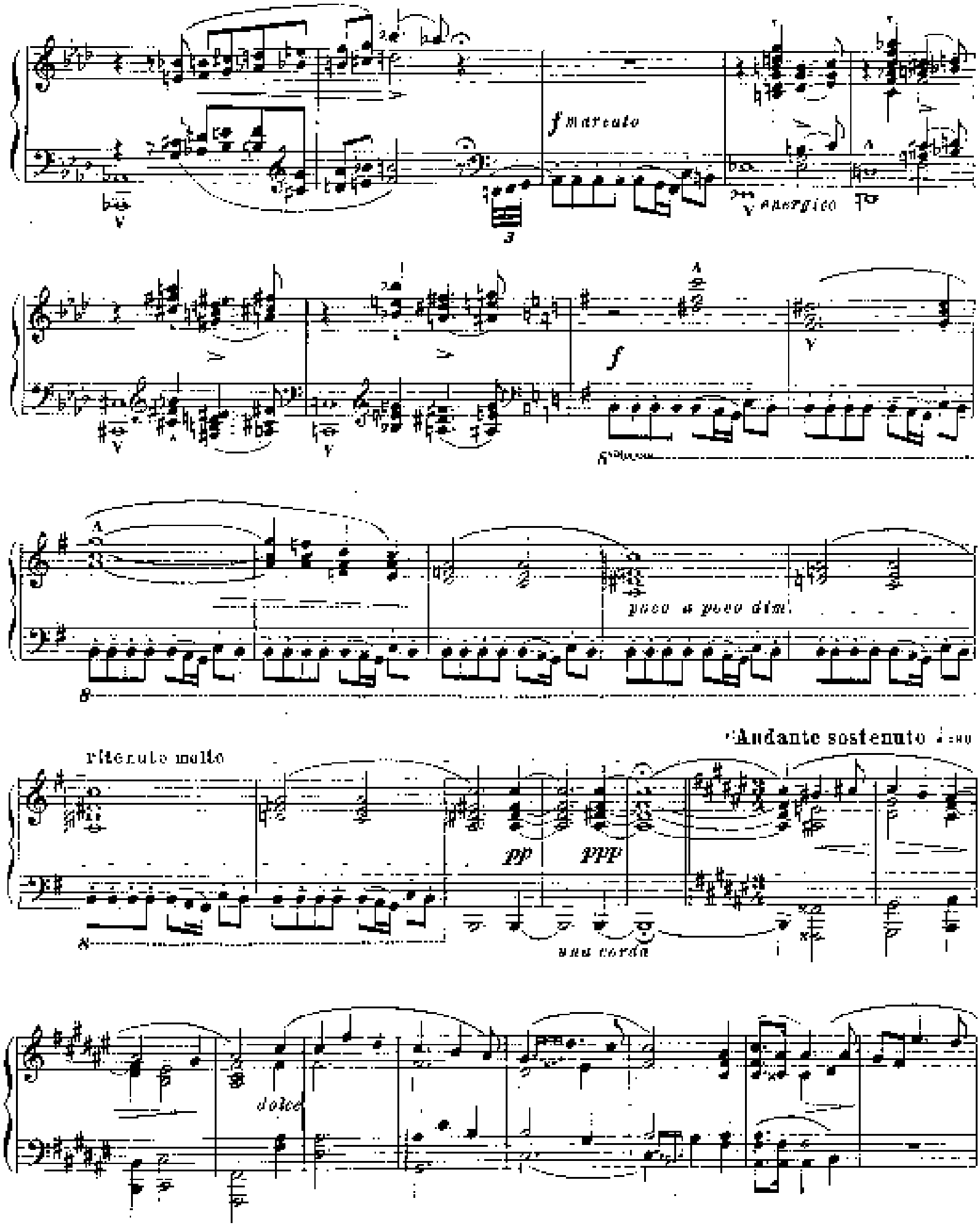

incalzando
p
non legato
cresc.
f
sempre ff
con strepito
sf
sf

string.

marcatissimo

staccato


poco rall.
fff pesante
Recitativo
Ritenuto ed appassionato
poco rallent.
f
ff
8va bassa
Recitativo
Ritenuto ed appassionato
f
sempre f
f marcato


f marcato
energico
f
poco a poco dim.
ritenuto molto
Andante sostenuto
pp
ppp
una corda
dolce

poco riten.

Quasi adagio

dolcissimo con intimo sentimento

pp

pp

sempre una corda

riten.

pp

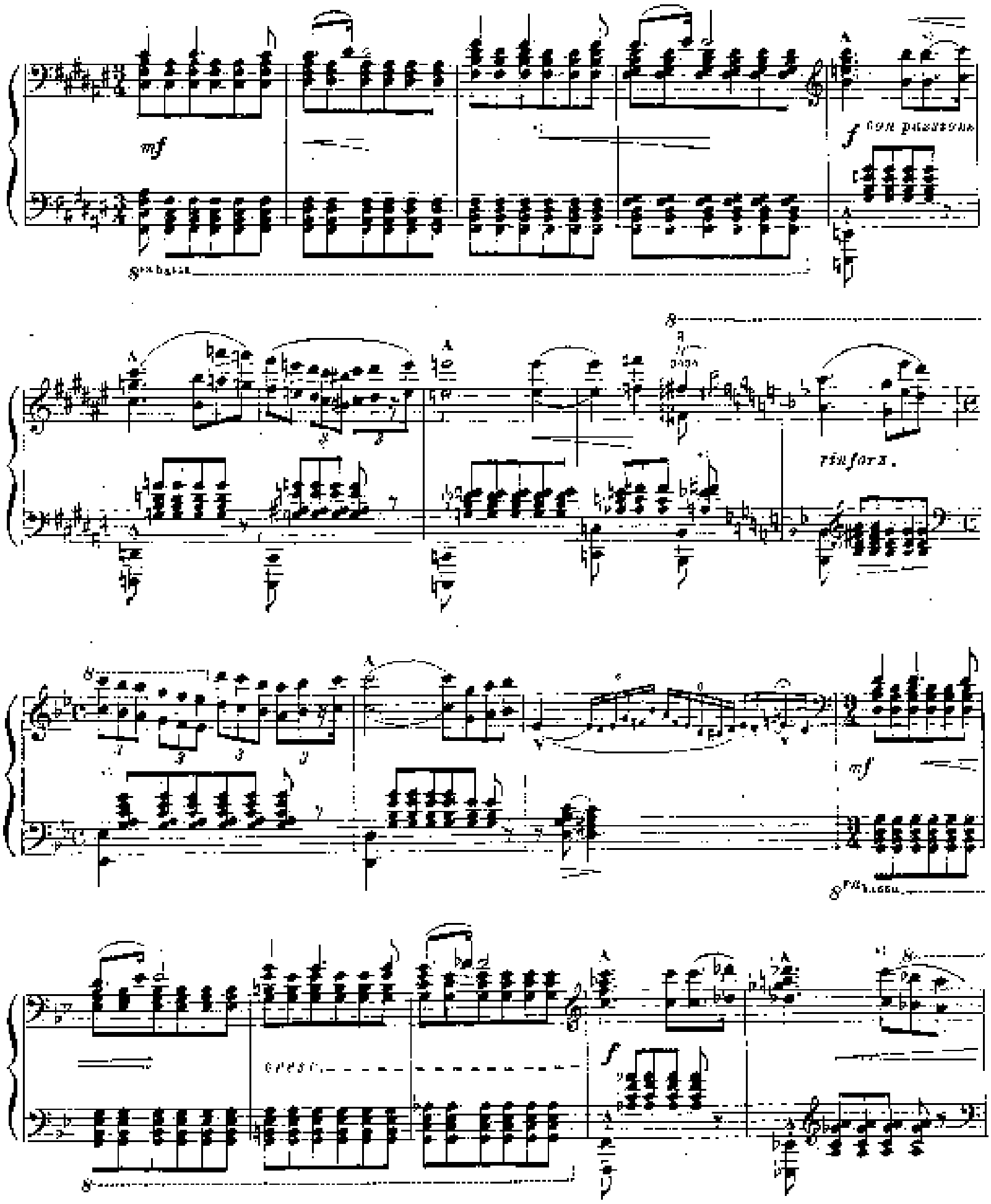
smorz.

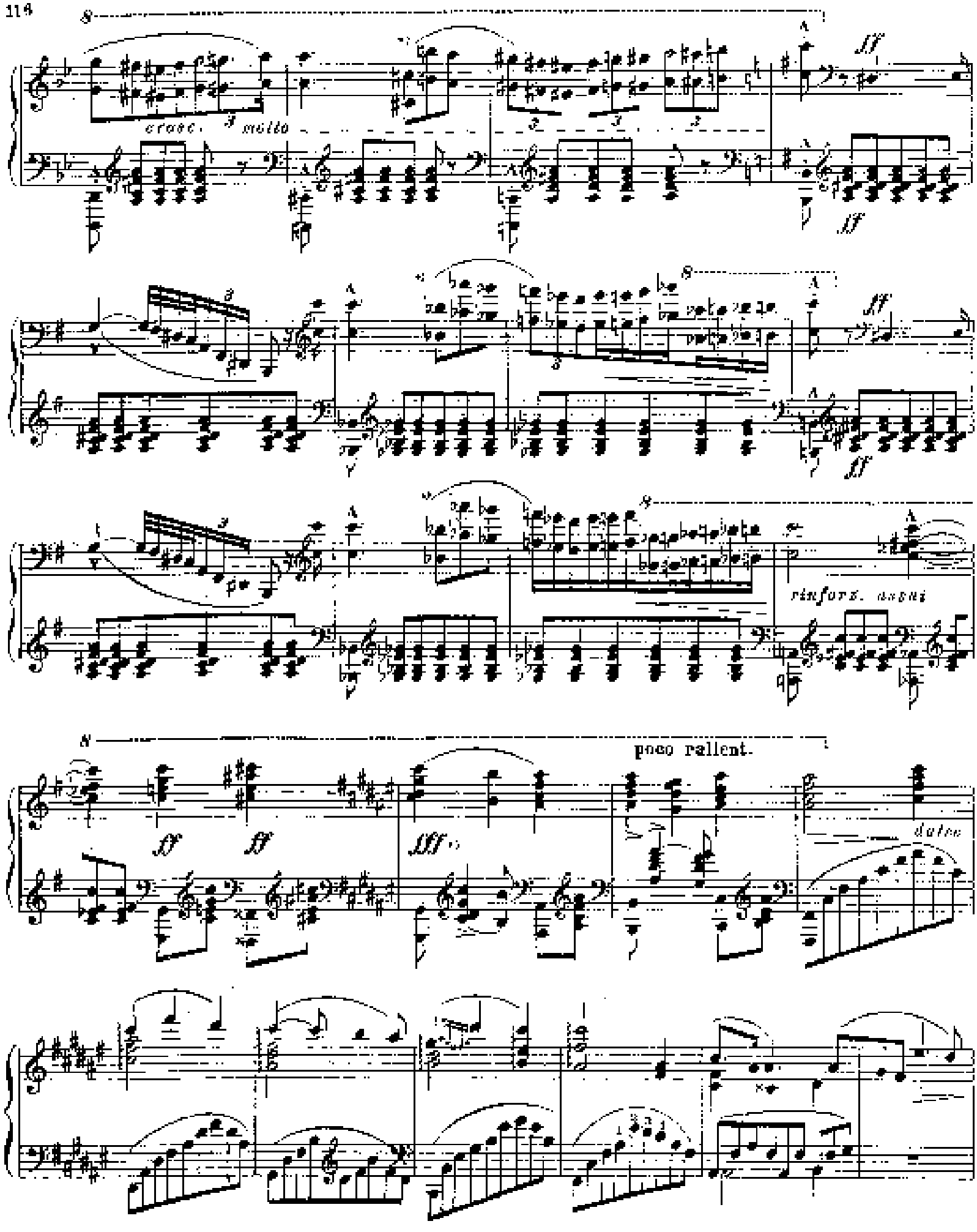
dolcissimo

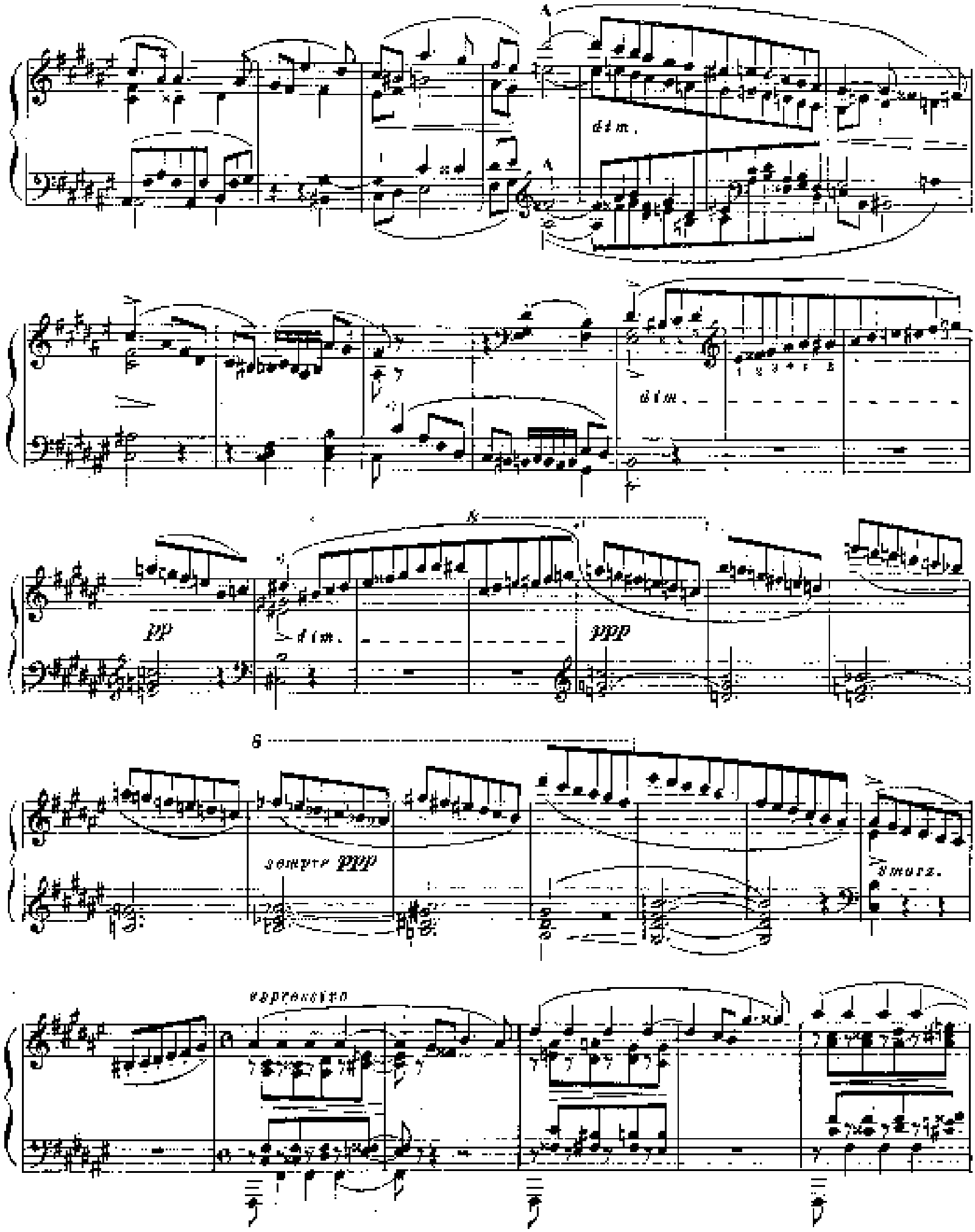
cresc.

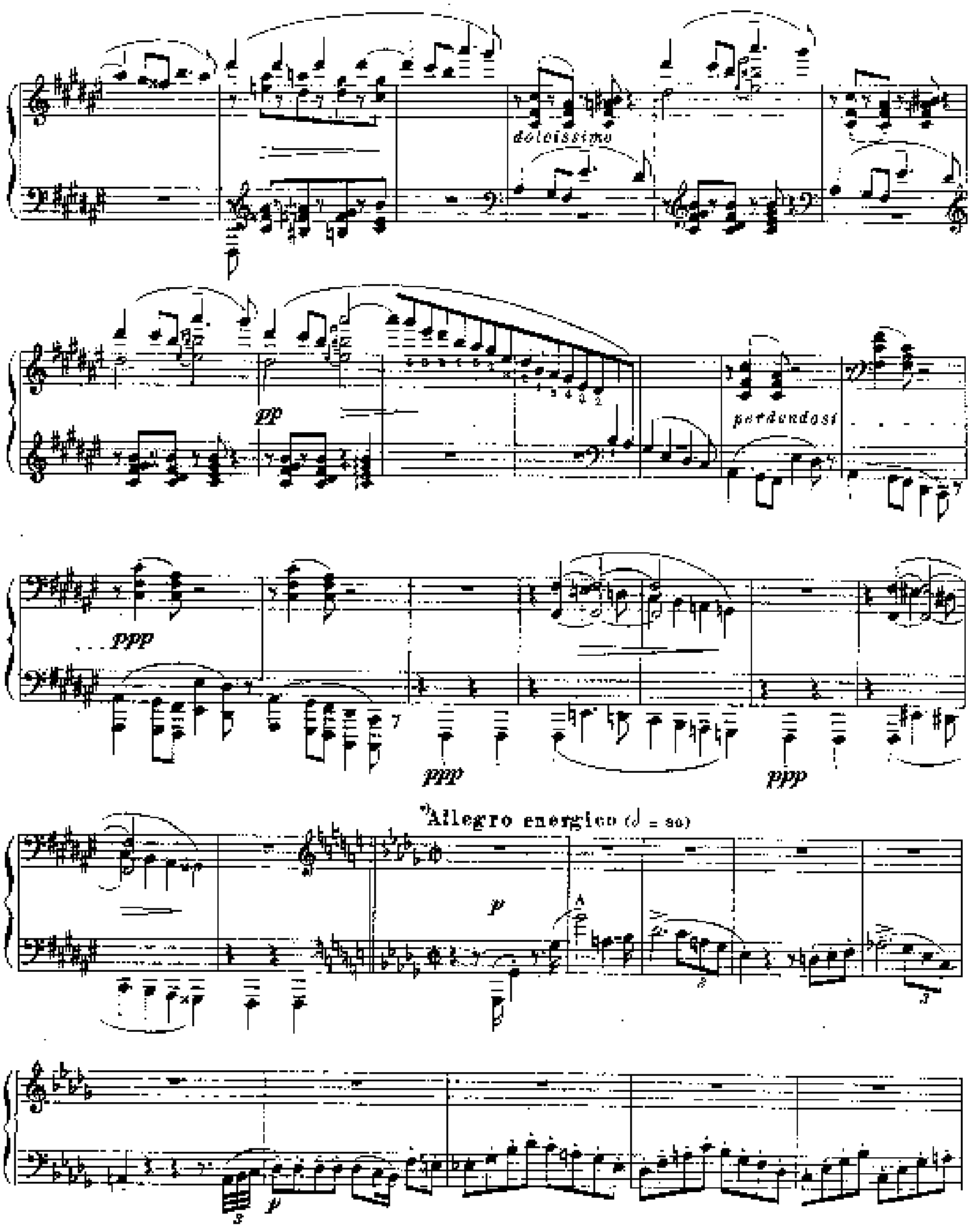
ed affilato

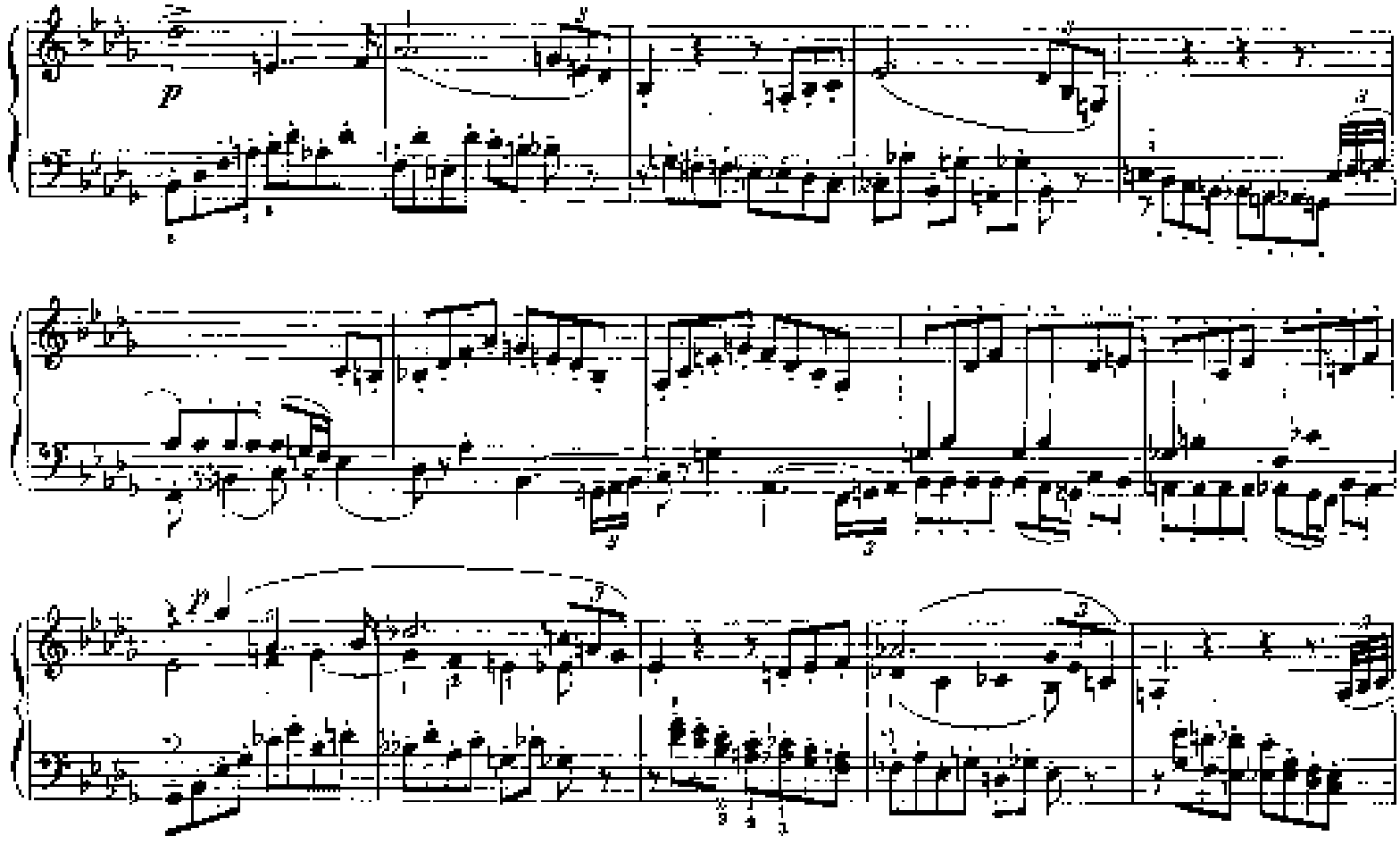
rinforz.

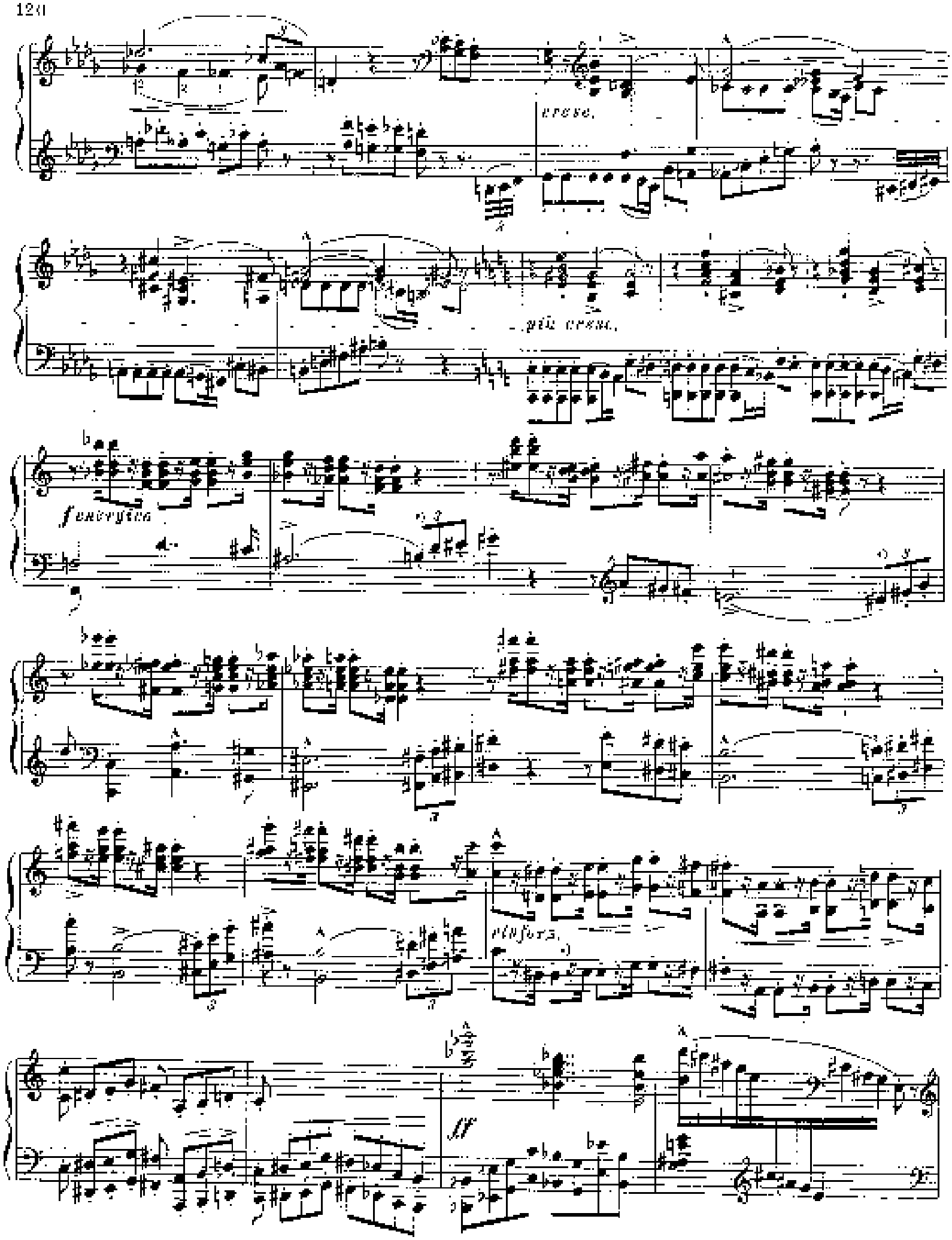

mf
f con passione
rinforz.
mf
cresc.
f

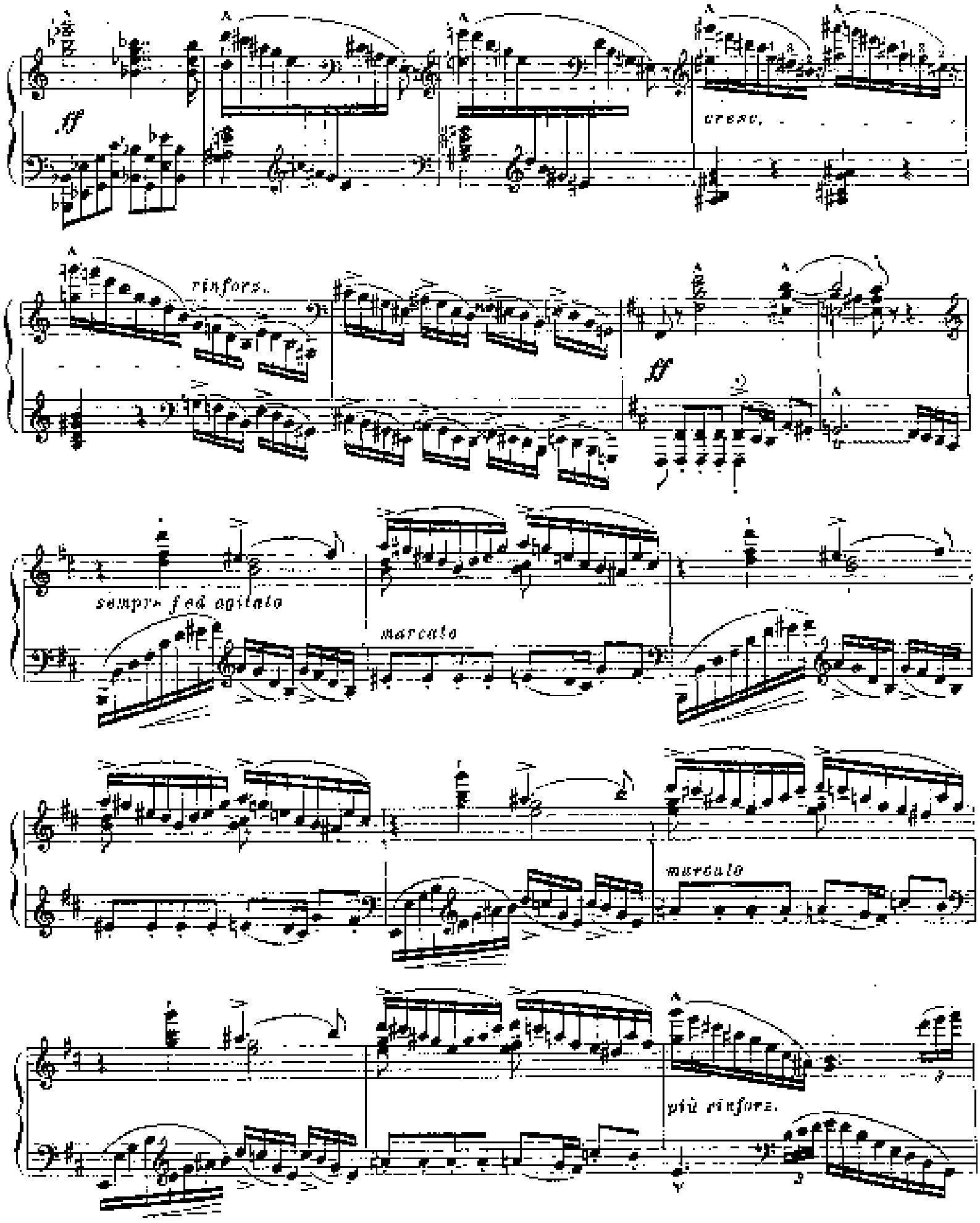

cresc. molto
ff
rinforz. assai
poco rallent.
ff
ff
fff
dolce

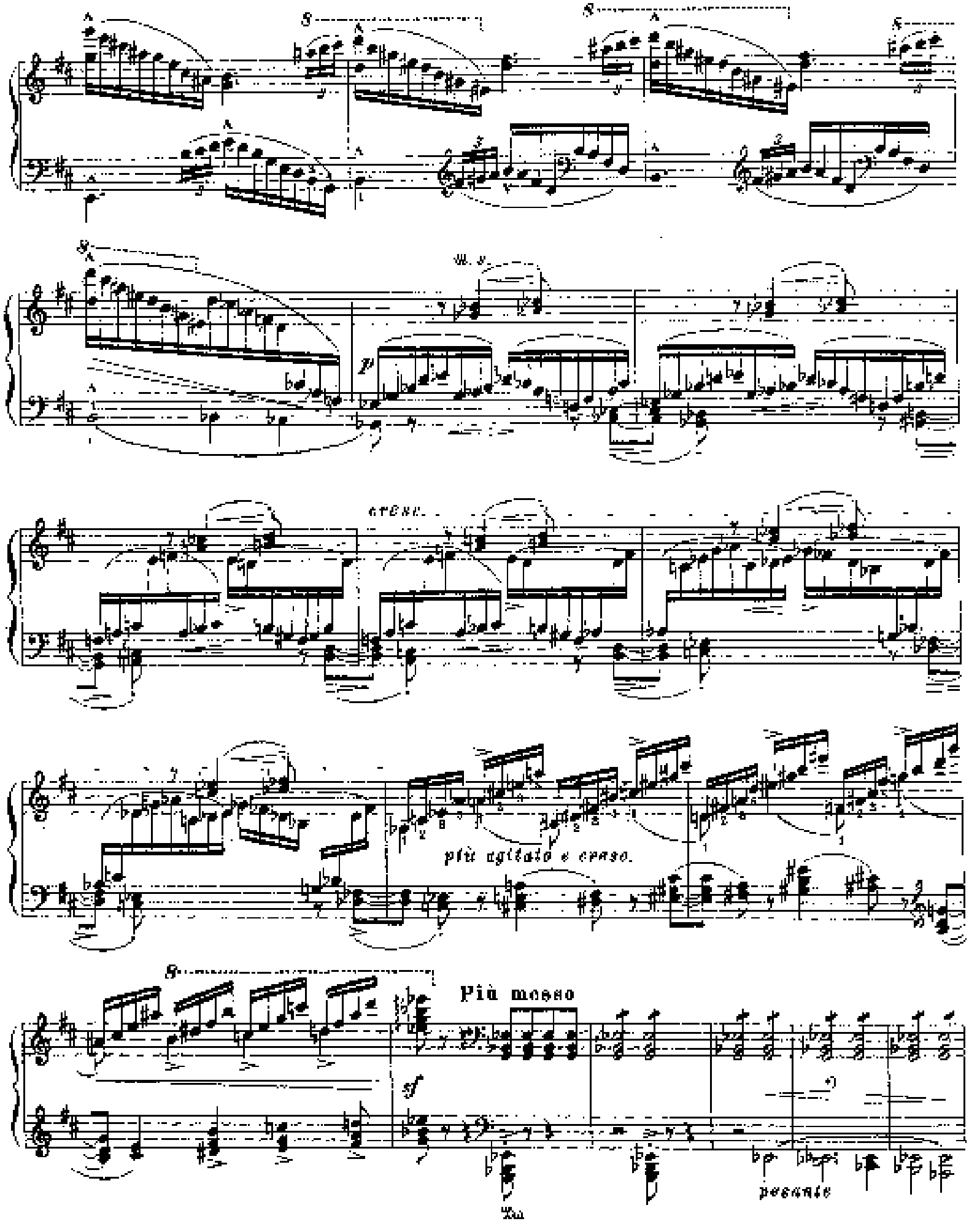

dim.
dim.
pp
dim.
ppp
sempre ppp
smorz.
espressivo

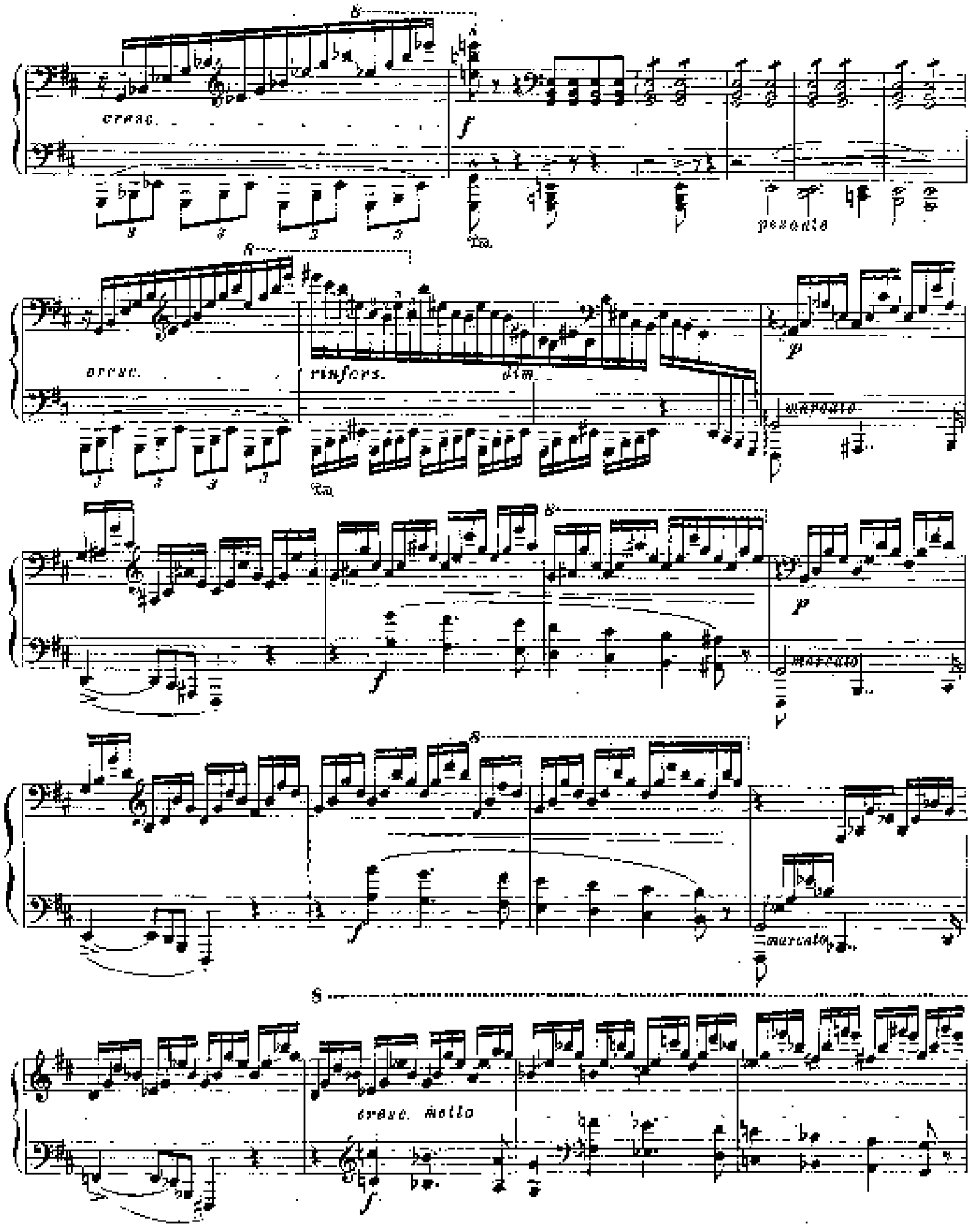

dolcissimo
pp
perdendosi
ppp
ppp
ppp
Allegro energico (♩ = 80)
p
p

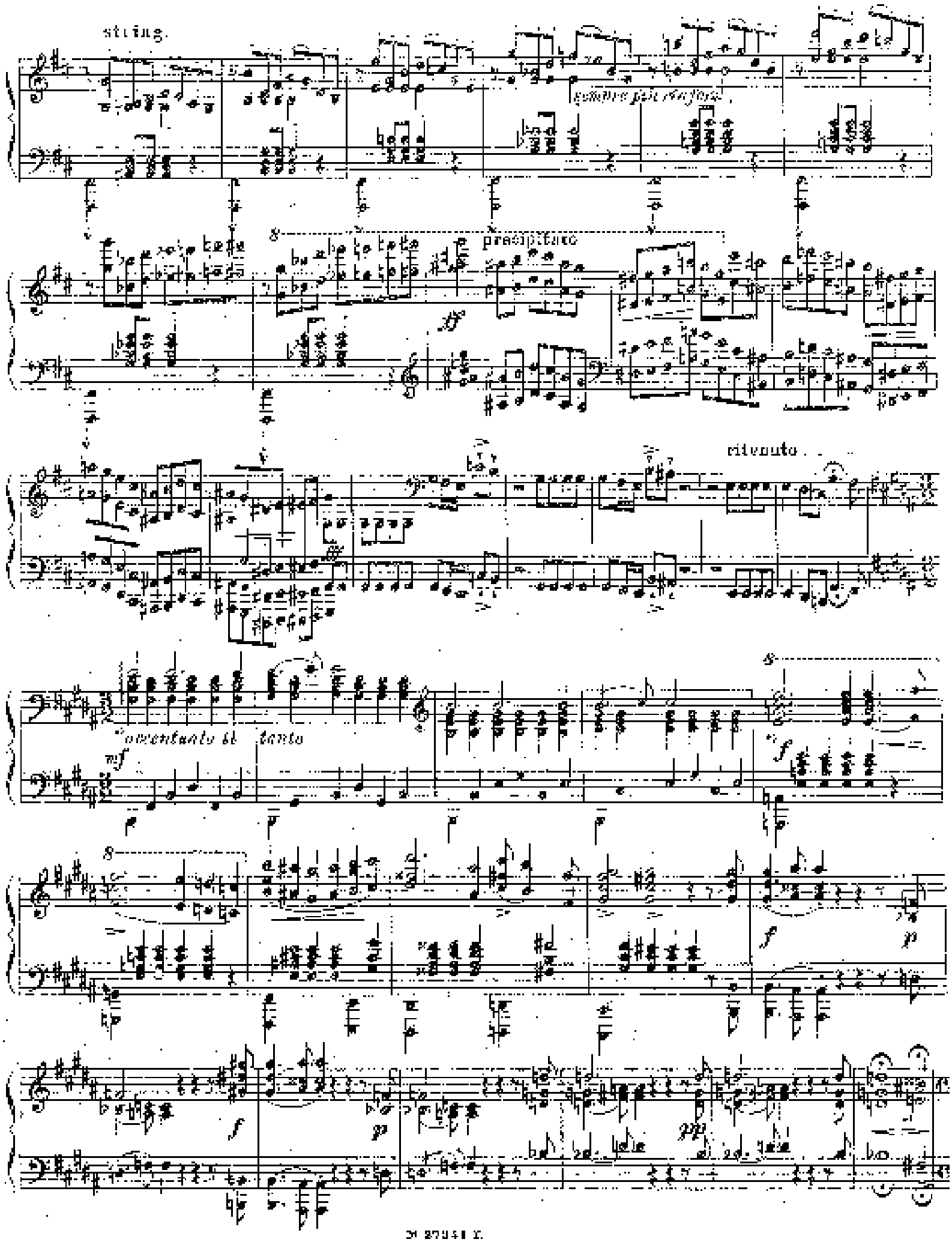

p
sempre p

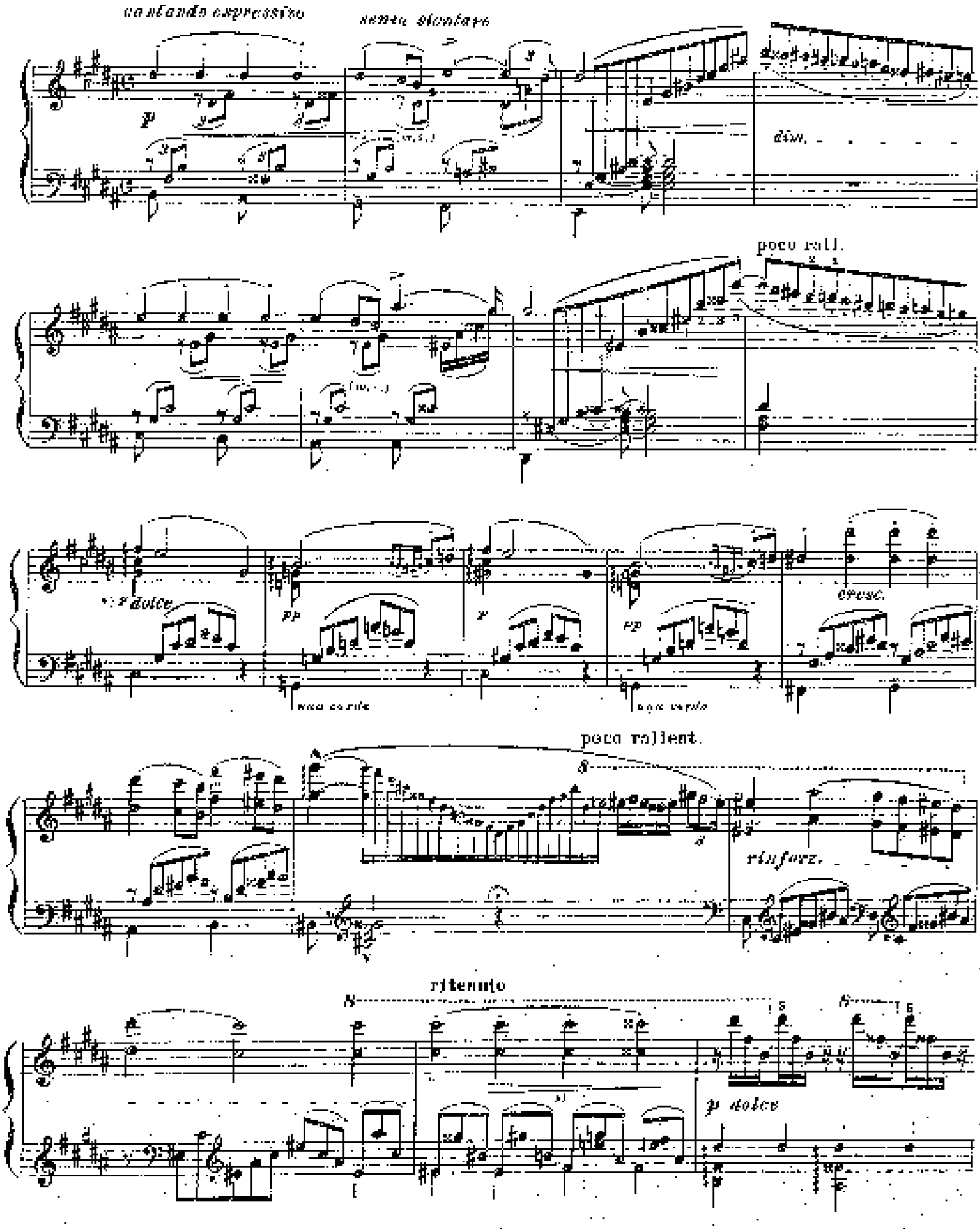

cresc.
più cresc.
f energico
rinforz.
ff


ff
cresc.
rinforz.
ff
sempre f ed agitato
marcato
marcato
più rinforz.


cresc.
più agitato e cresc.
Più mosso
sf
pesante


cresc.
f
pesante
cresc.
rinforz.
dim.
p
marcato
f
p
marcato
f
marcato
cresc. molto
f


string.
sempre più rinforz.
precipitato
ff
ritenuto
mf
accentuato il tanto
f
p
pp


cantando espressivo
senza sicurezza
dim.
poco rall.
p dolce
pp
p
pp
cresc.
una corda
una corda
poco rallent.
rinforz.
ritenuto
p dolce

p

un poco animato

pp

espress. molto

Stretta quasi presto

p

cresc.

rinforz.

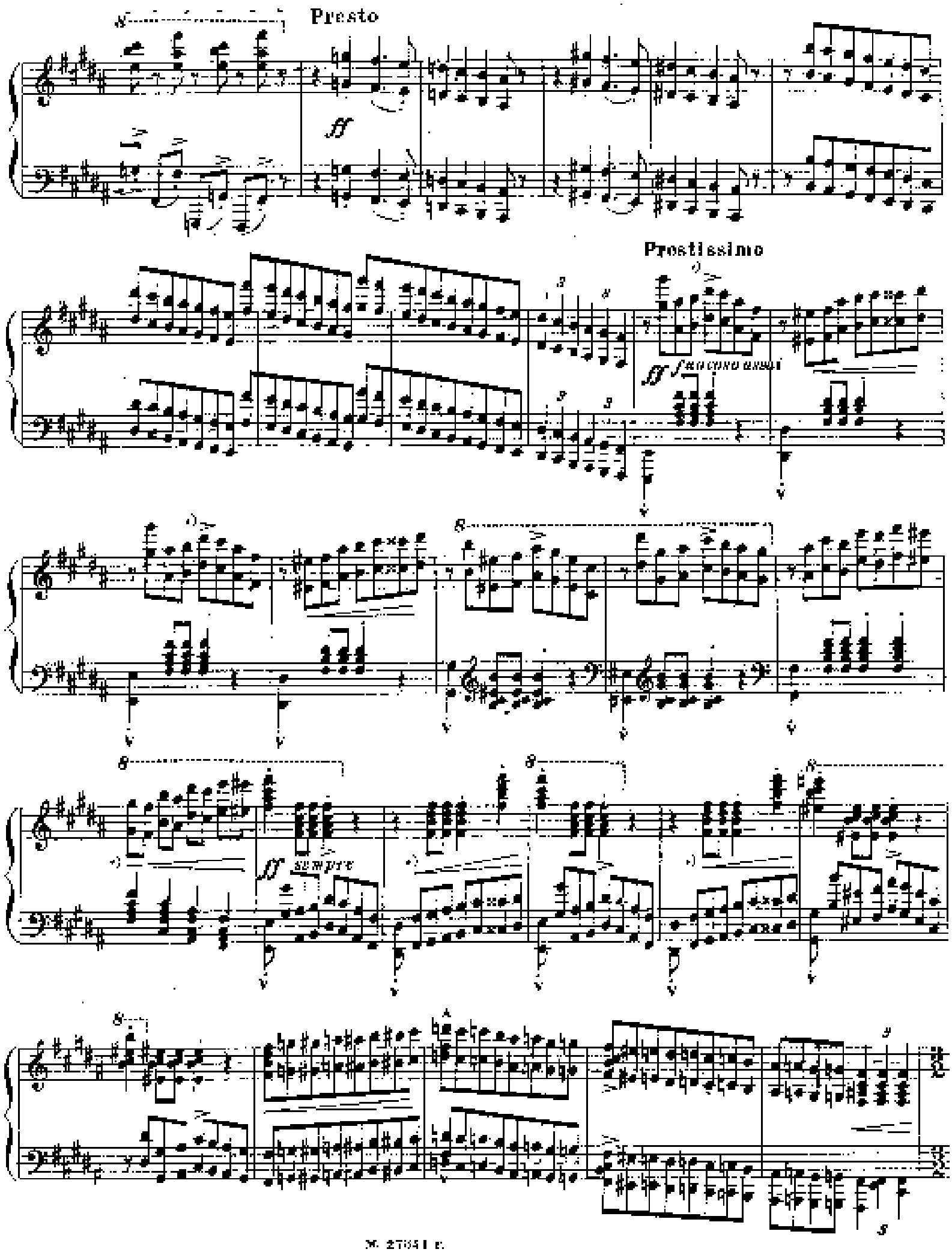
f con stregnito

sf

sf

string. molto

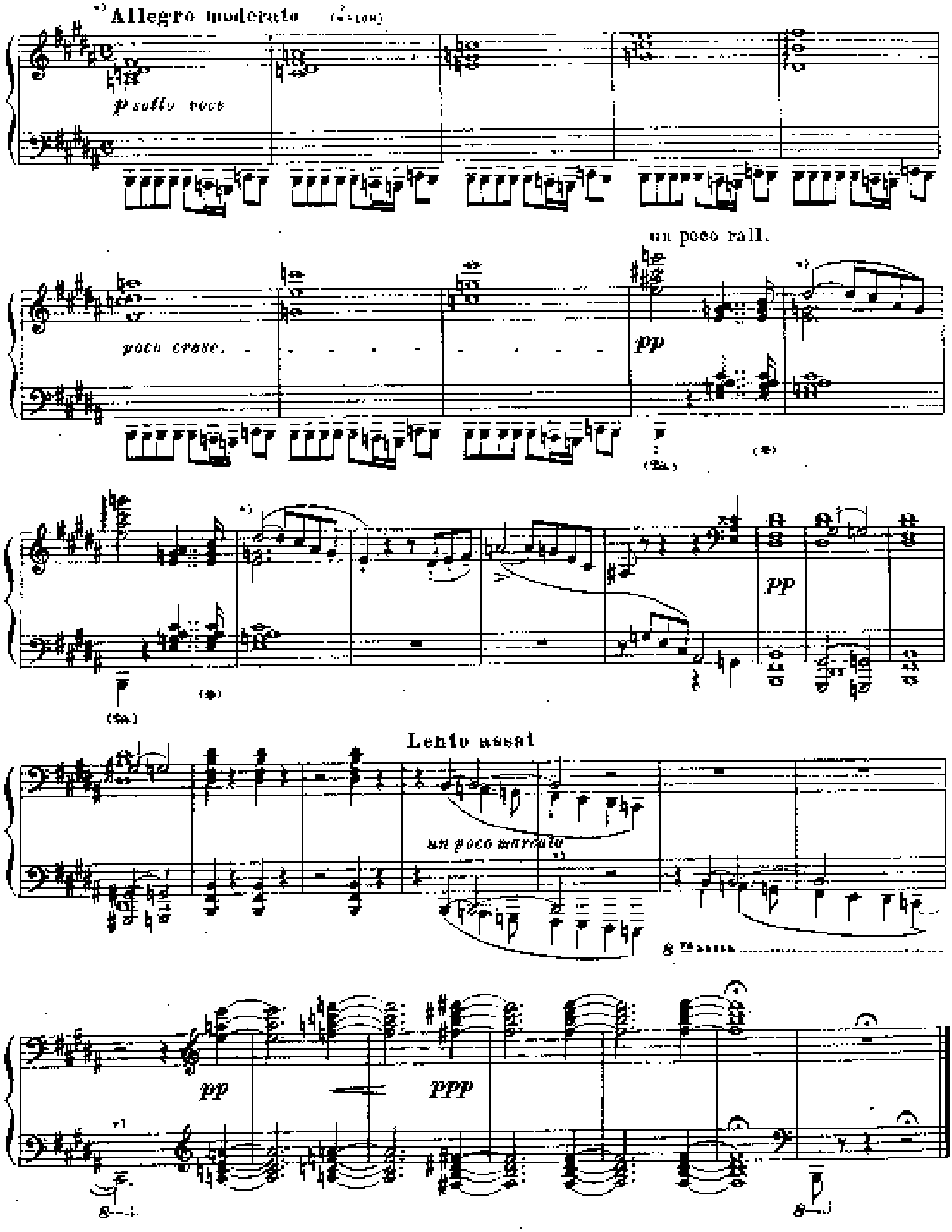
rinforz.


Presto
ff
Prestissimo
ff
f a poco a poco assai
ff sempre

tremolando

Andante sostenuto

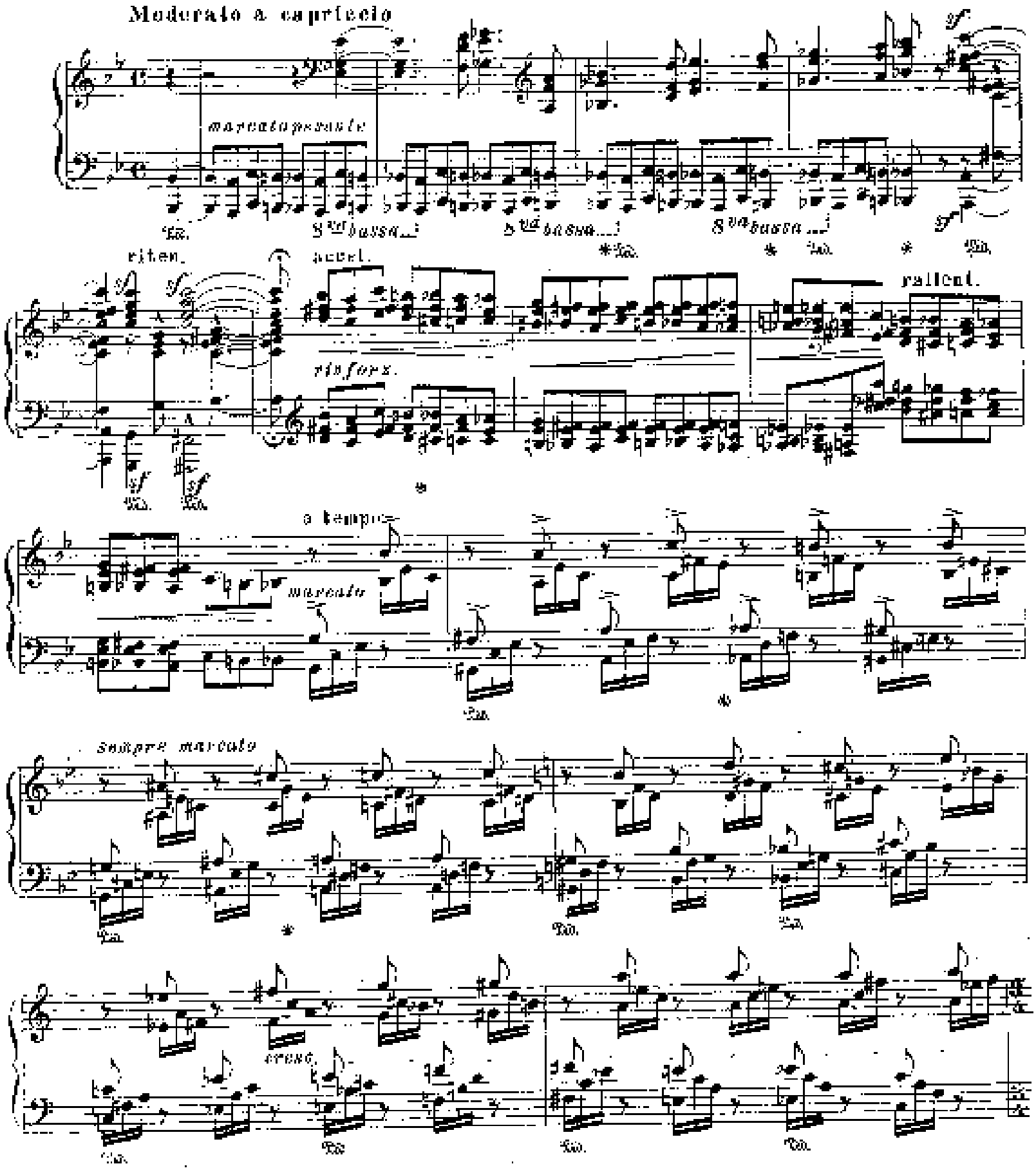
poco a poco rit.

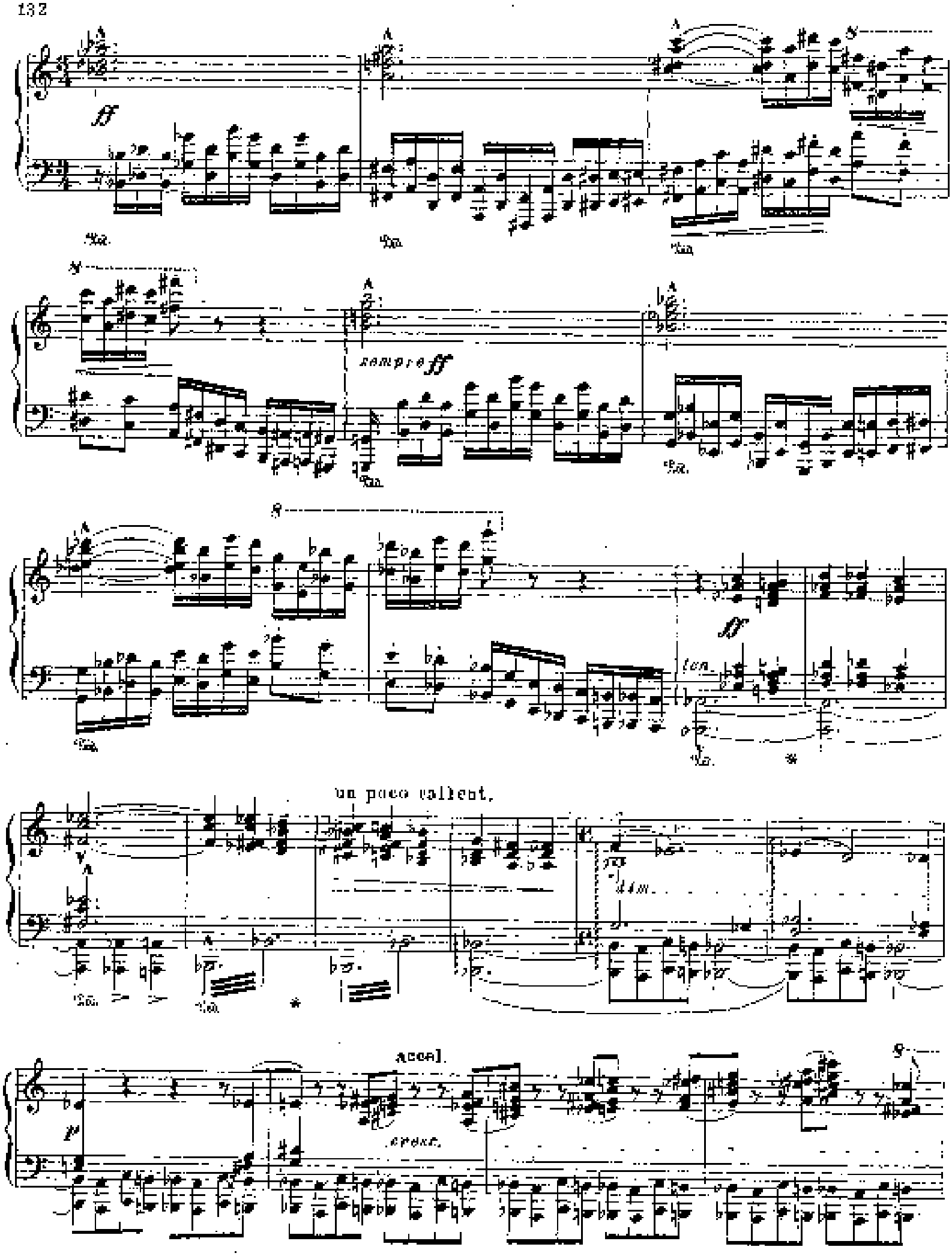

Allegro moderato
p sotto voce
poco cresc.
un poco rall.
pp
pp
Lento assai
un poco marcato
pp
ppp

ФАНТАЗИЯ И ФУГА
на тему BACH

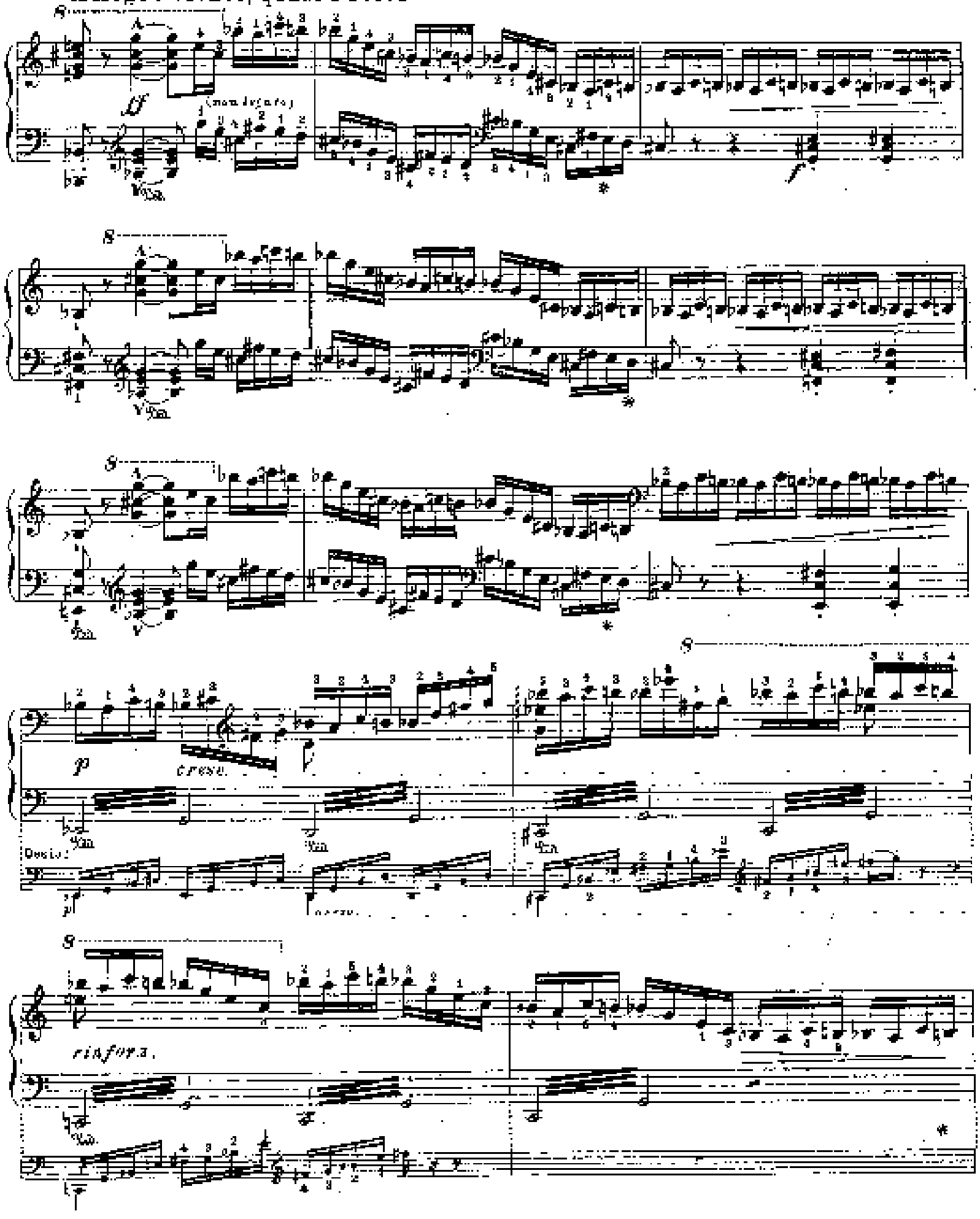
FANTASIE UND FUGE
über das Thema BACH

(1855 - 1871)

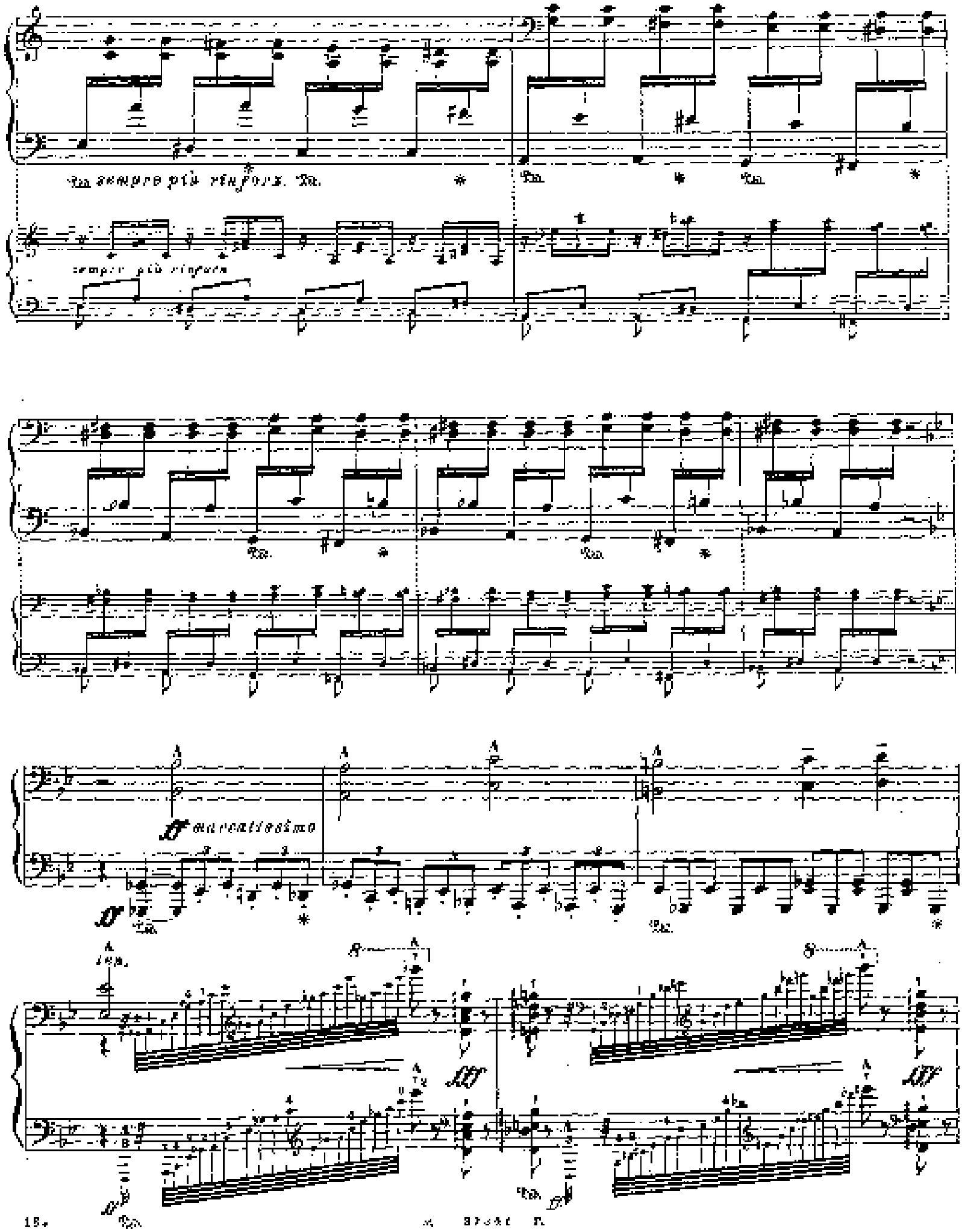


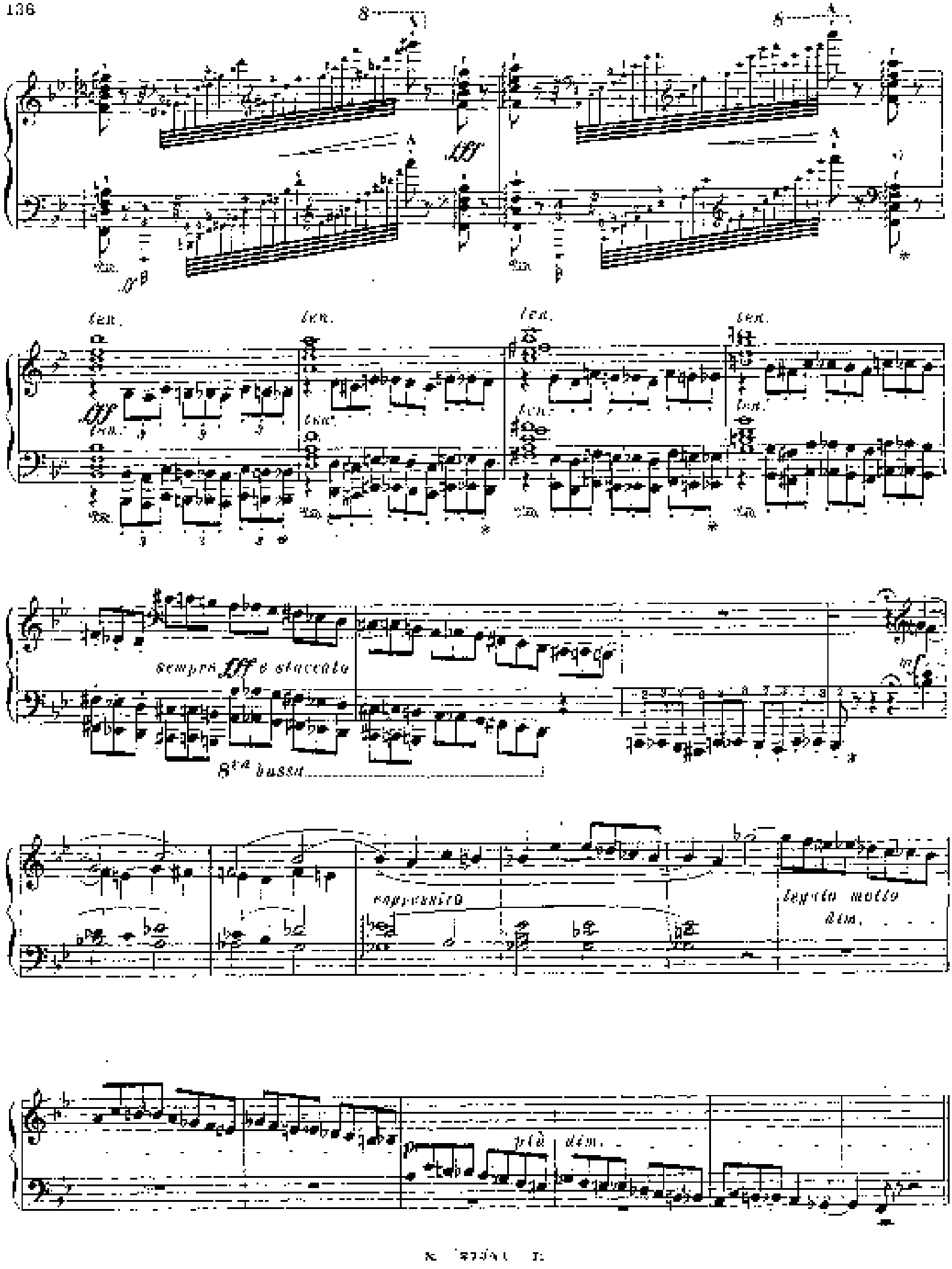

ff
sempre ff
ff
un poco rallent.
dim.
accel.
cresc.
p

Allegro vivace, quasi Presto



rallent.
espressivo dolente
poco a poco string.
Allegro
cresc.
rinforz.
molto marcato
Ossia:
rinforz.
staccato e molto marcato


sempre più rinforz.
sempre più rinforz.
ff marcatissimo
ff
ff
ff


fff
ten.
sempre fff e staccato
8va bassa
espressivo
legato molto
dim.
più dim.

Andante

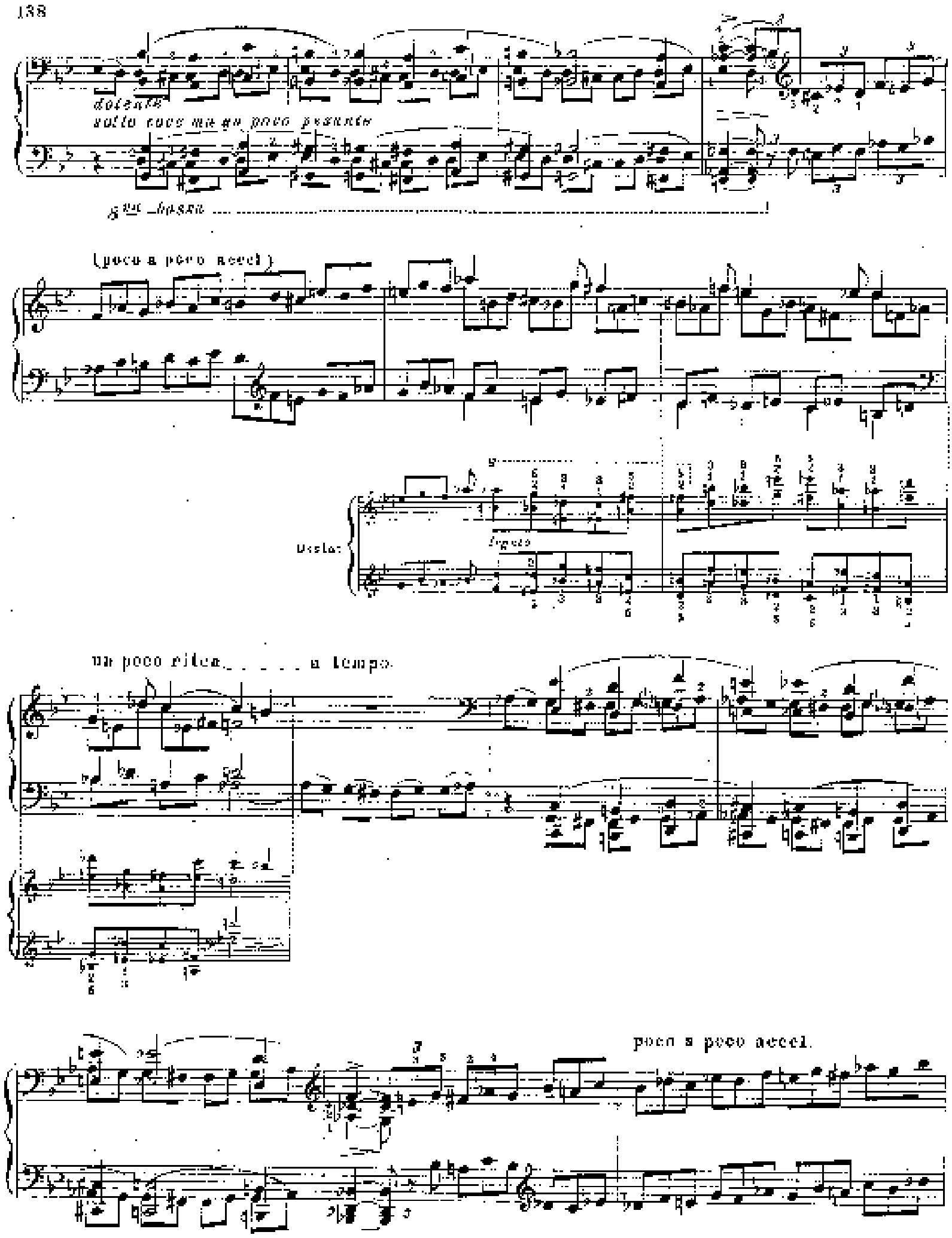
pp misterioso

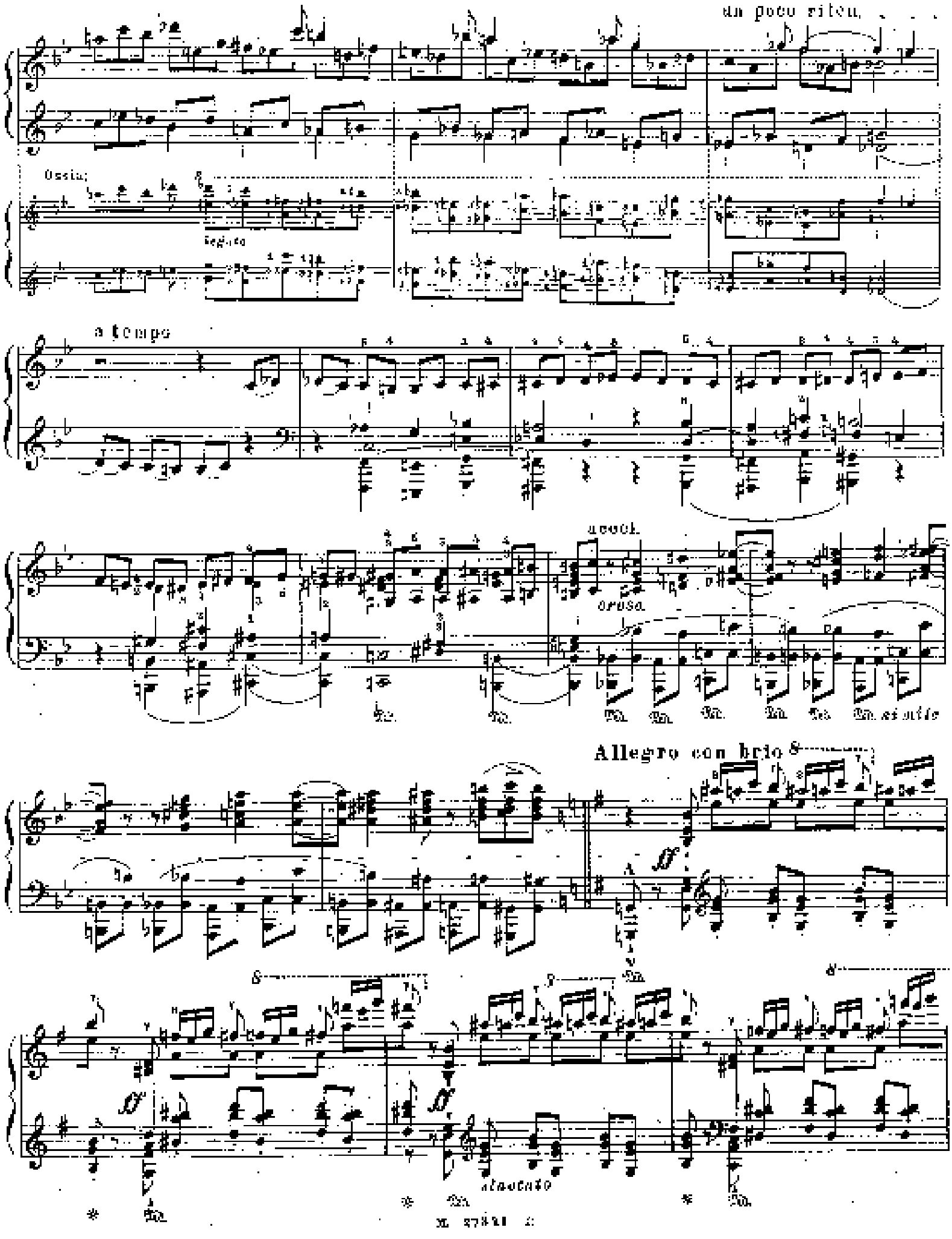
pp

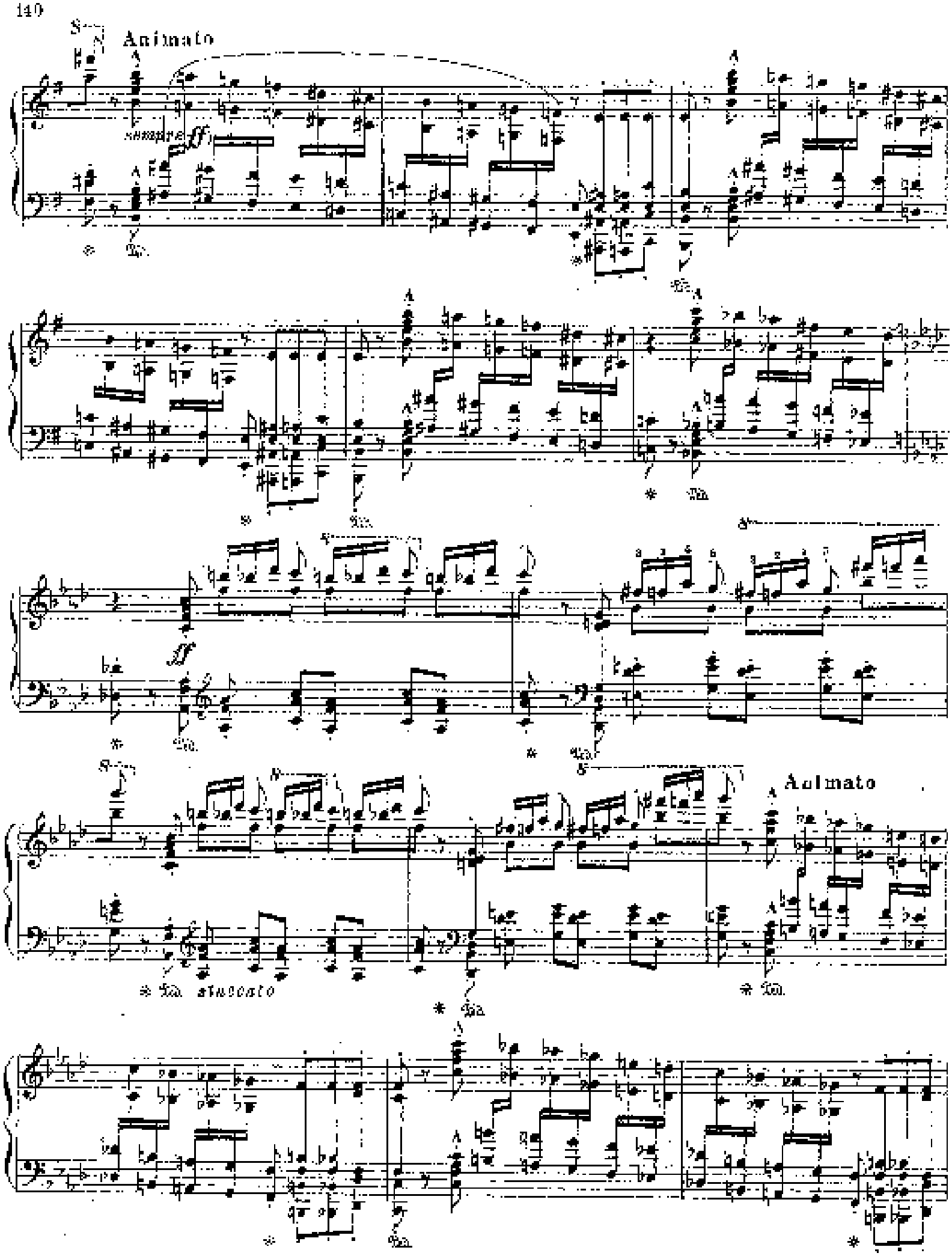
sempre legato e pp

un poco espressivo

più espressivo


dolente
sotto voce ma un poco pesante
8va bassa
(poco a poco accel.)
Viola:
legato
un poco ritea. . . . . a tempo.
poco a poco accel.

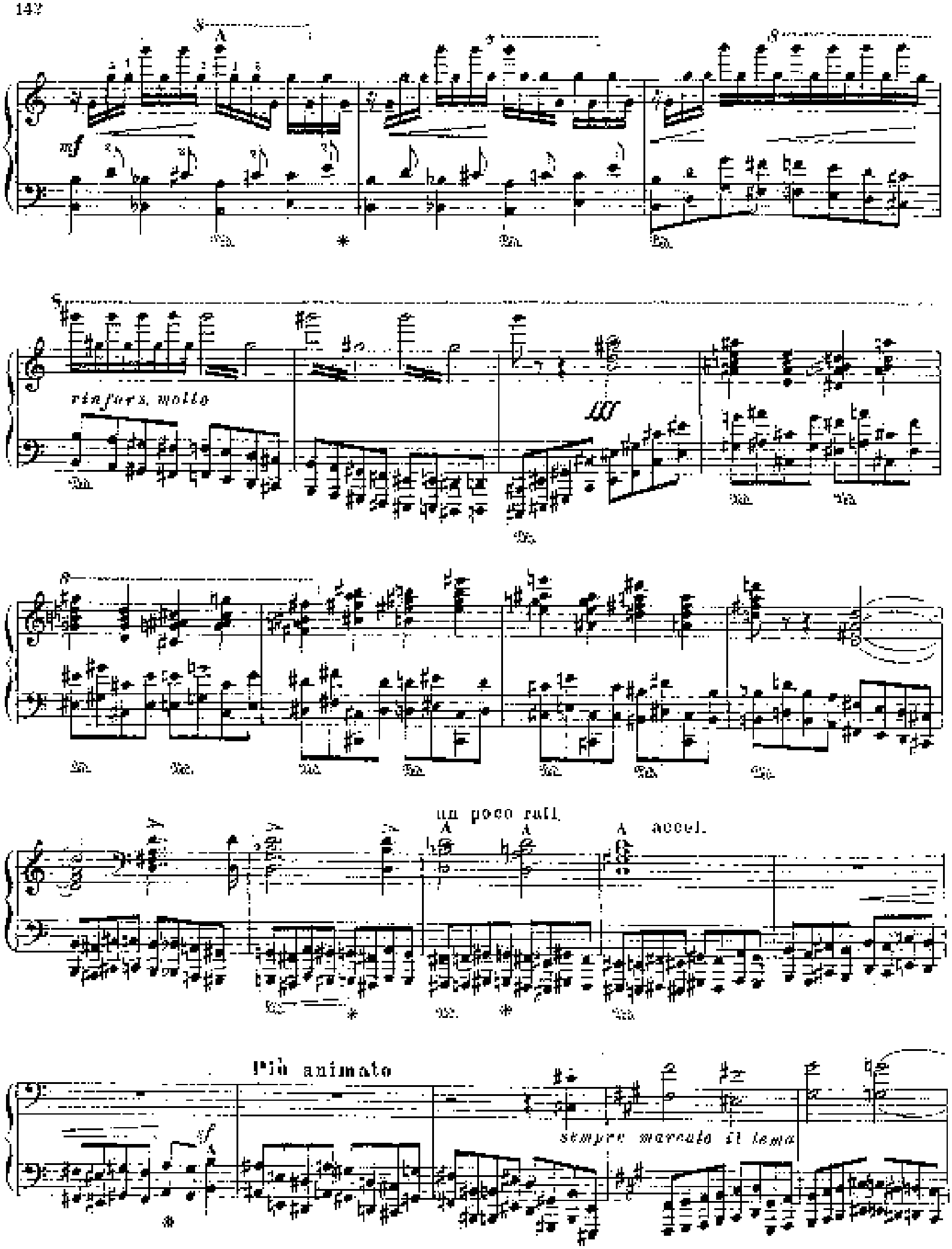

un poco riten.
Ossia:
legato
a tempo
a cock.
cresc.
Allegro con brio
ff
staccato

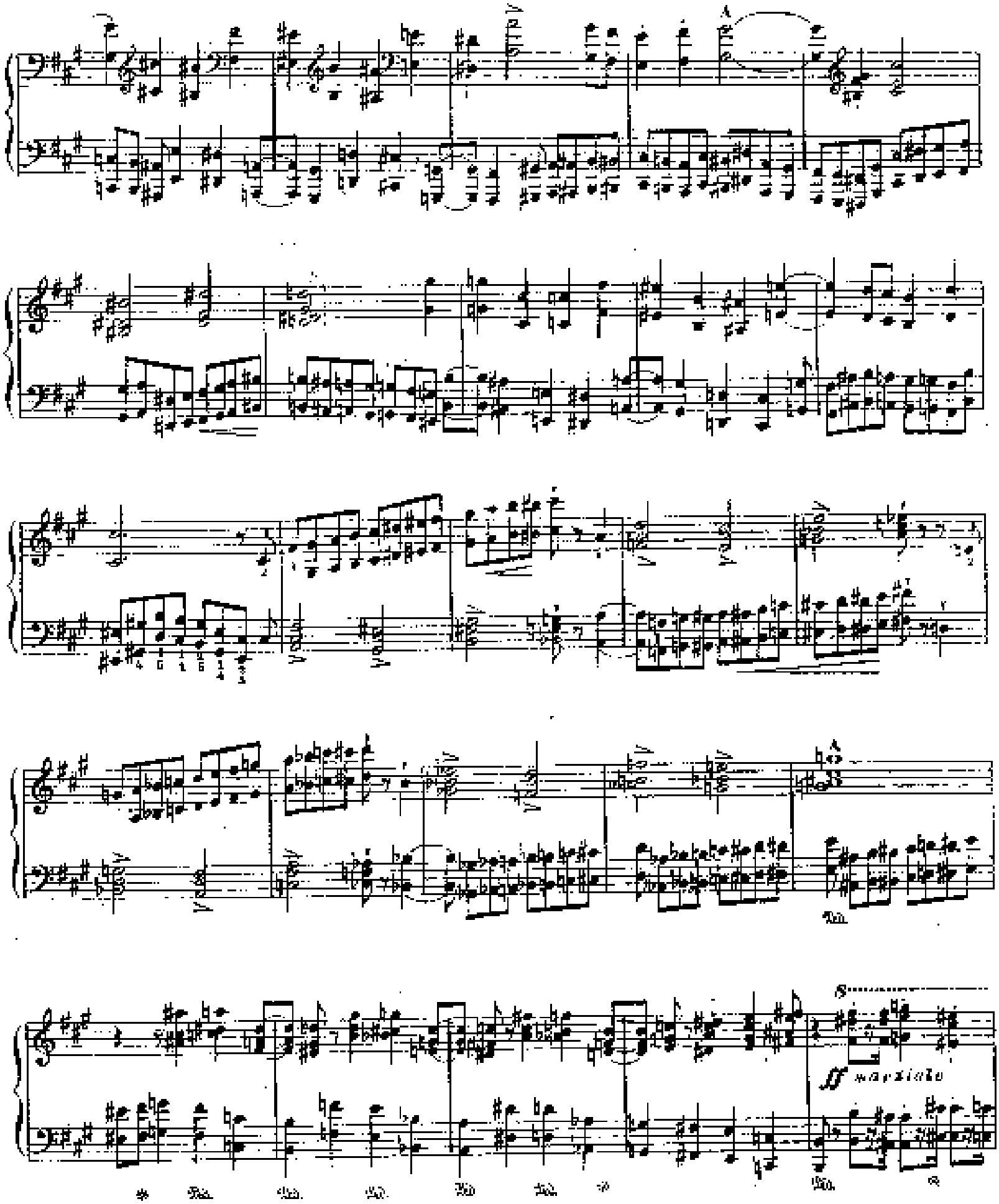

Animato
sempre ff
ff
Animato
staccato

più rinforz.

sempre ff con molto fuoco

rinforz.


mf
rinforz. molto
fff
un poco rall.
accel.
Più animato
sf
sempre marcato il tema


ff marziale

un poco rallent.

ten. ten. ten.

stringendo

sfrecatissimo, martellato

ff

un poco rallent.

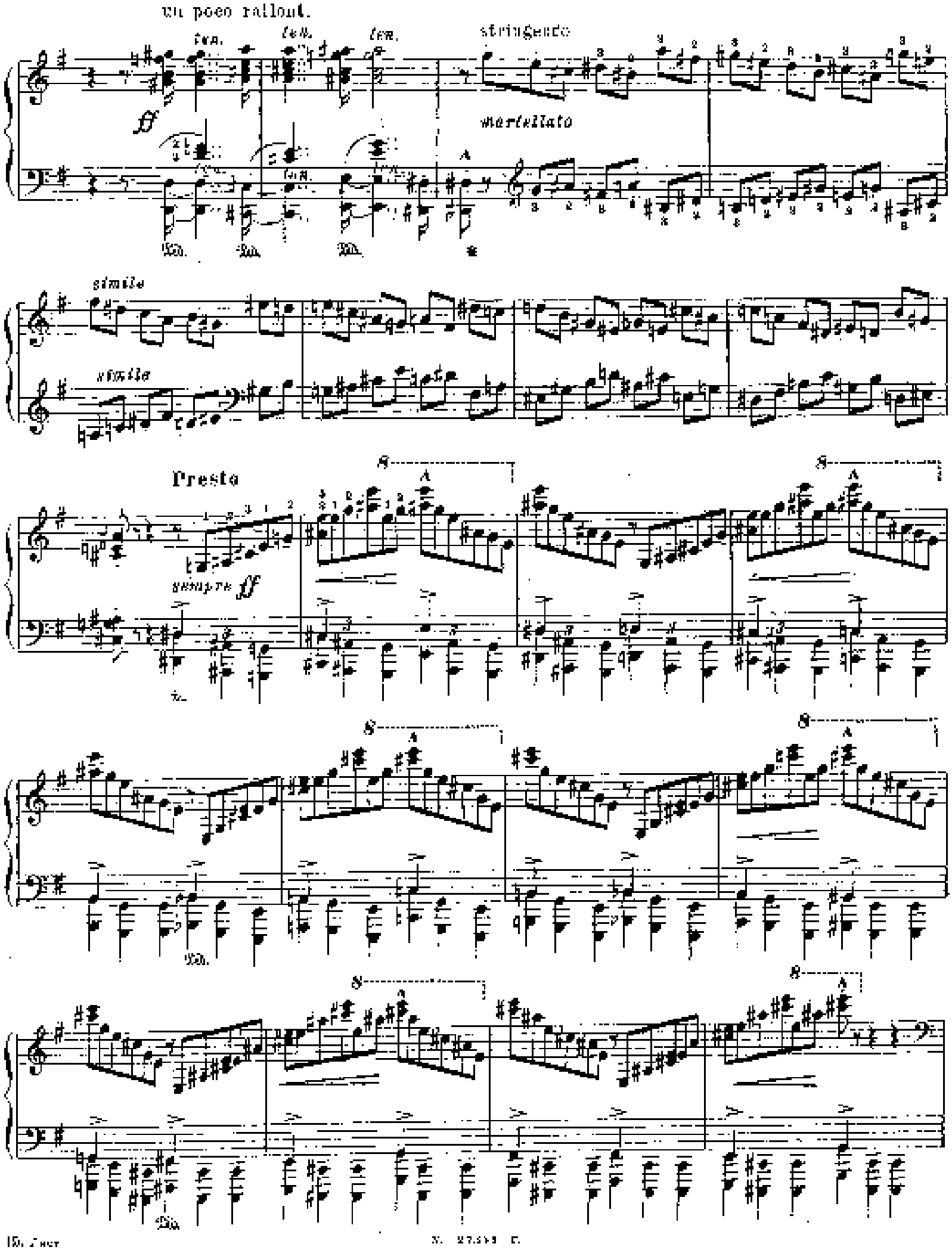
ten. ten. ten.

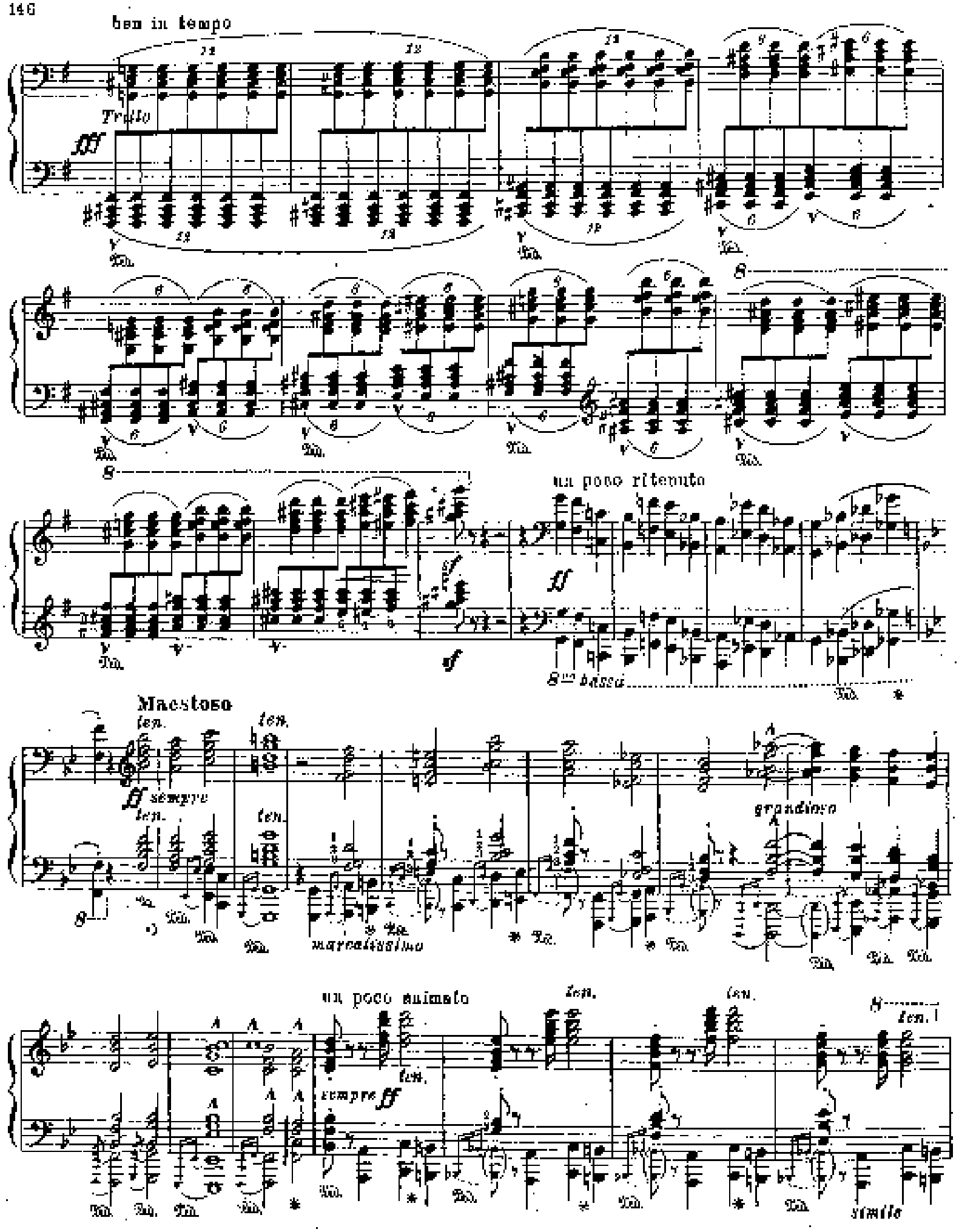
string.

martellato

simile

simile


un poco rallent.
ten.
ten.
ten.
stringendo
ff
martellato
simile
simile
Presto
sempre ff


ben in tempo
Tutto
fff
un poco ritenuto
ff
8va bassa
Maestoso
ten.
ff sempre
grandioso
marcatissimo
un poco animato
sempre ff
simile

8va loco.

8va loco.

8va loco.

8va loco.

8va bassa

8va bassa

molto ritenuto il tempo

Andante

8va bassa

8va bassa

8va bassa

Animato

rinforz.

Алексею Губницкому

ПРЕЛЮДИЯ

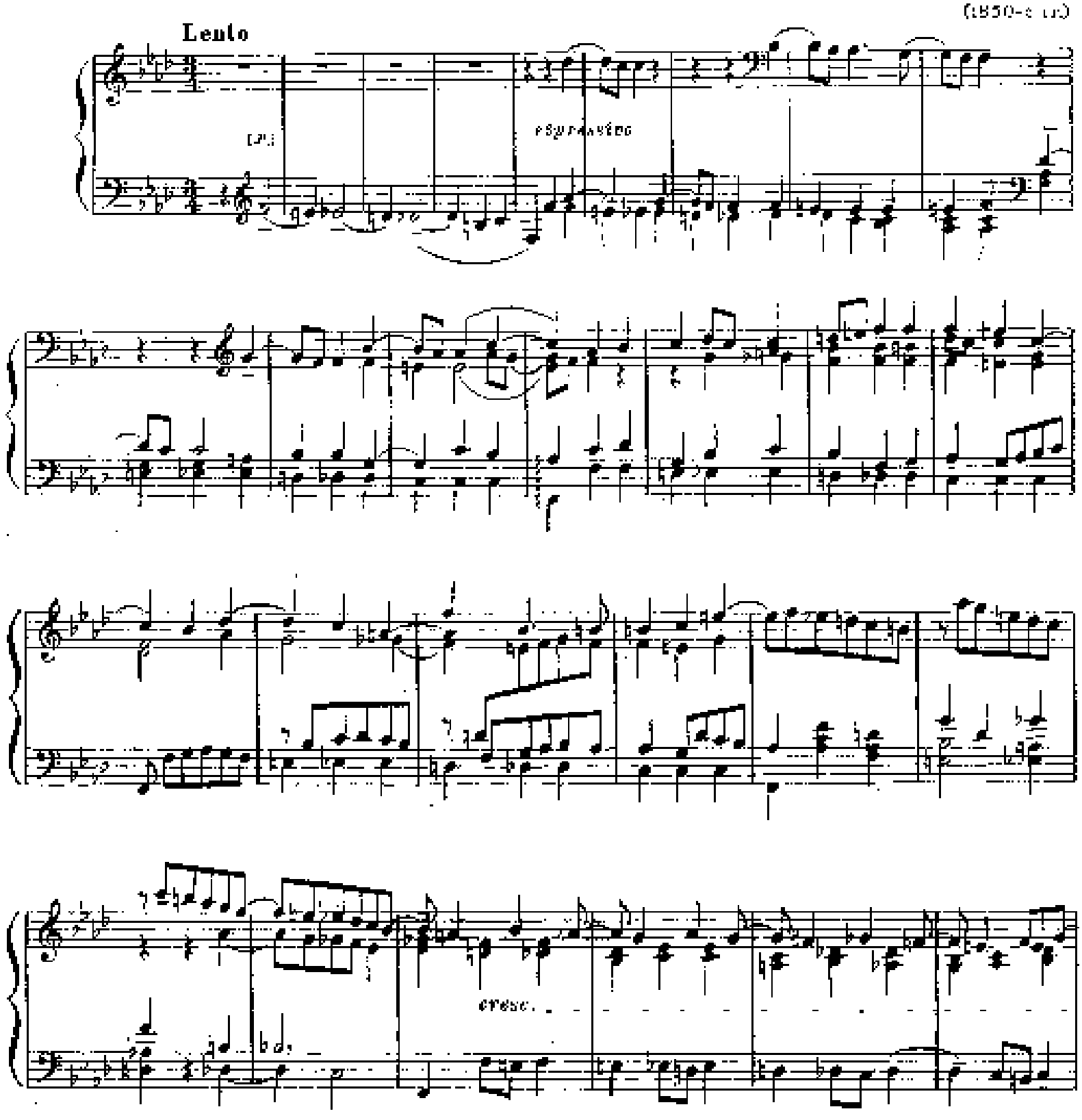
по И. С. БАХУ

PRÄLUDIUM

nach Joh. Seb. Bach

„Weinen, Klagen, Sorgen, Zagen"

(1850-е гг.)



f

p

p [legato]

un poco rit.

rinforz.

dim.

in tempo

8

8

poco a poco accel. il tempo

cresc.

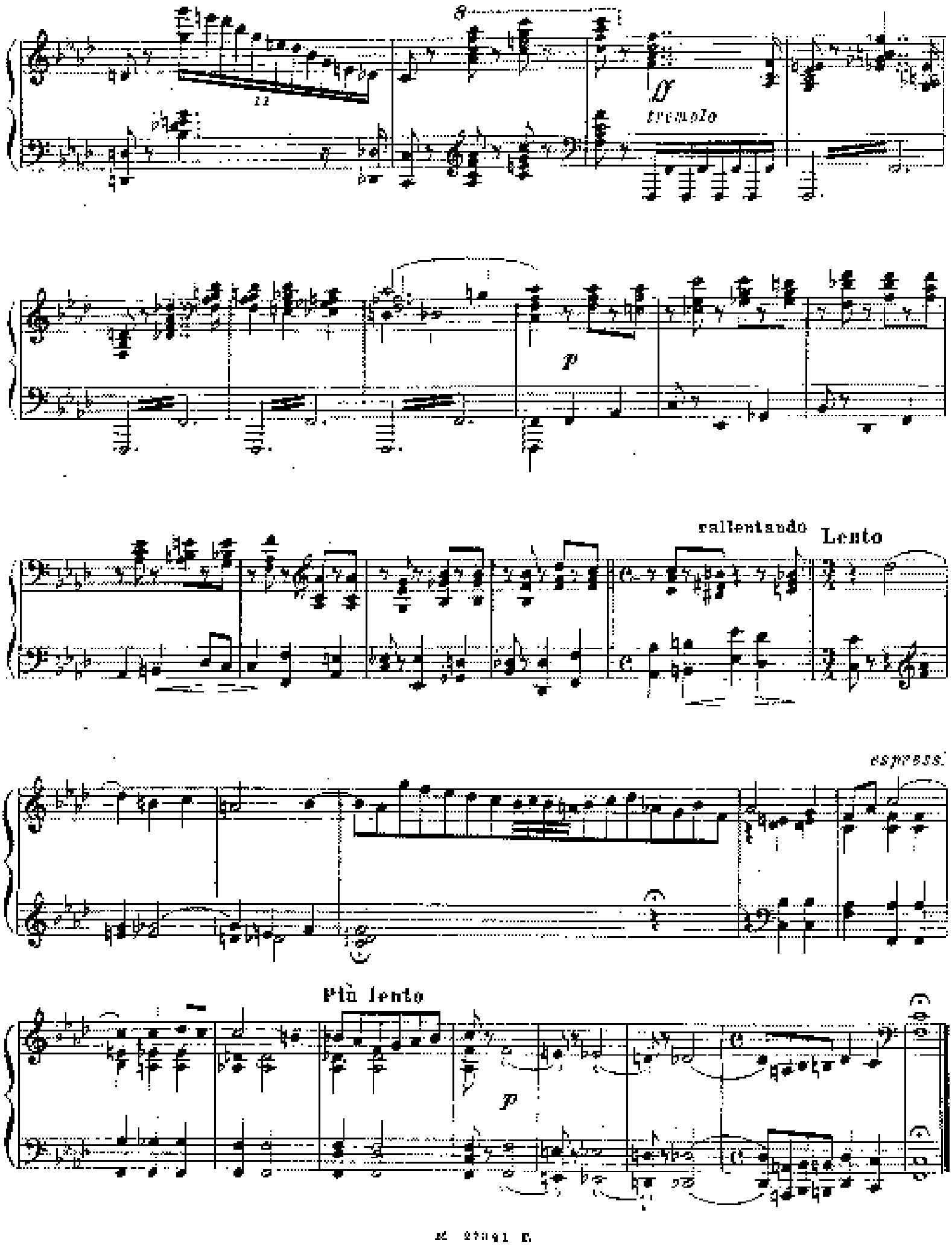
sempre

f

5

f

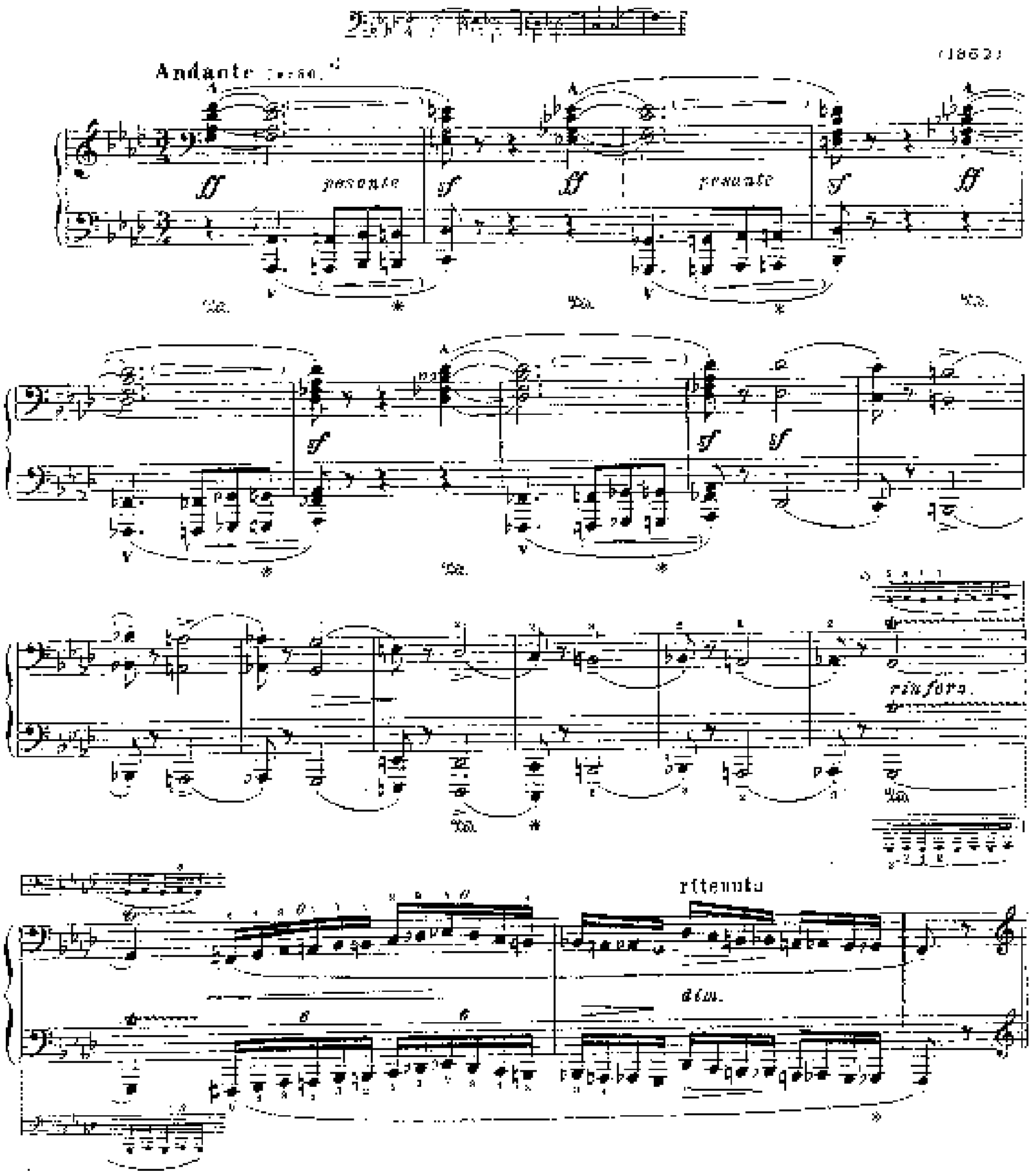
ff


f
tremolo
p
rallentando
Lento
espress.
Più lento
p

Антону Рубинштейну
в знак почтительнейшей дружбы

ВАРИАЦИИ VARIATIONEN

на тему ВАХА — über das Motiv von BACH



a tempo

p dolente

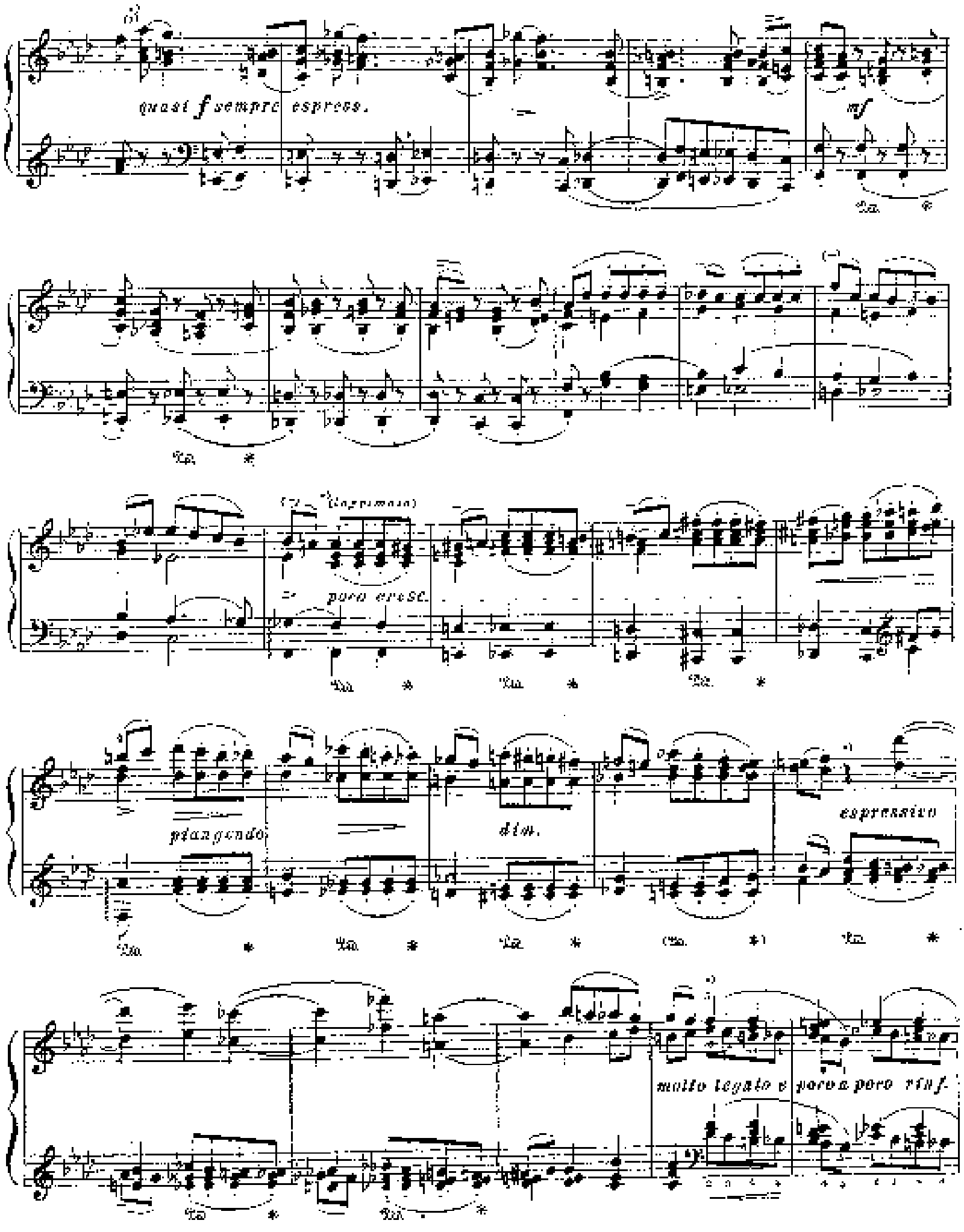
sempre un poco

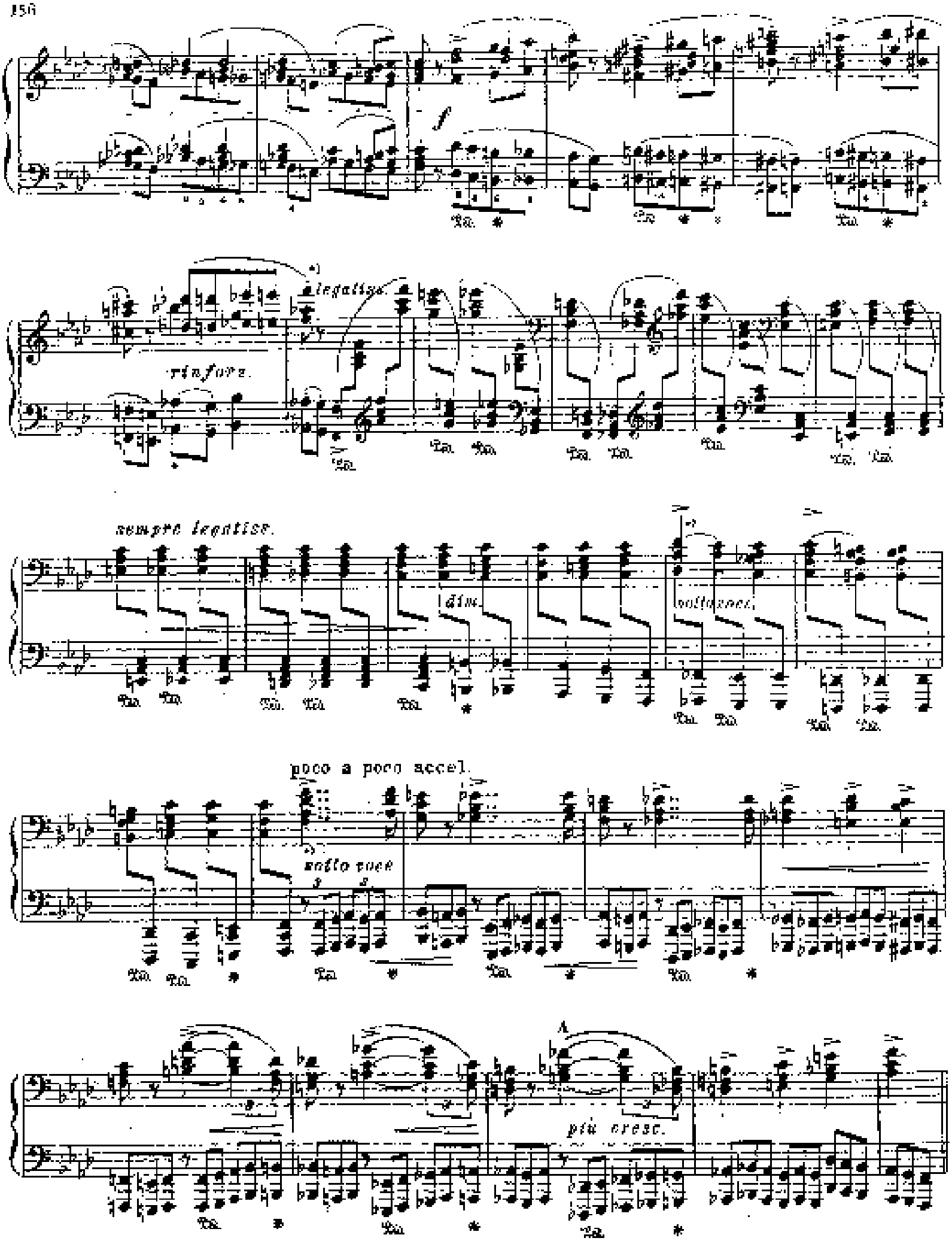
espressivo

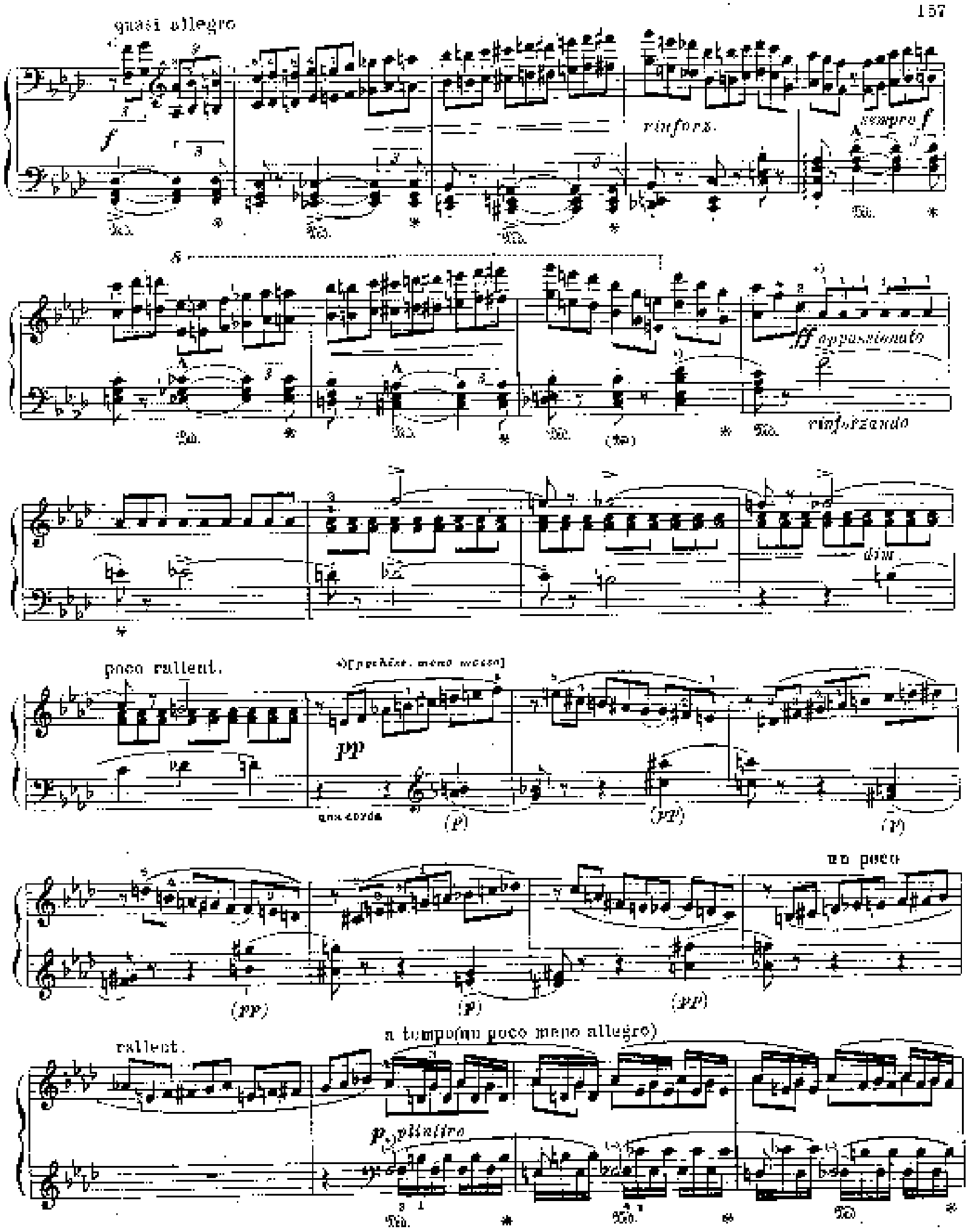
espressivo

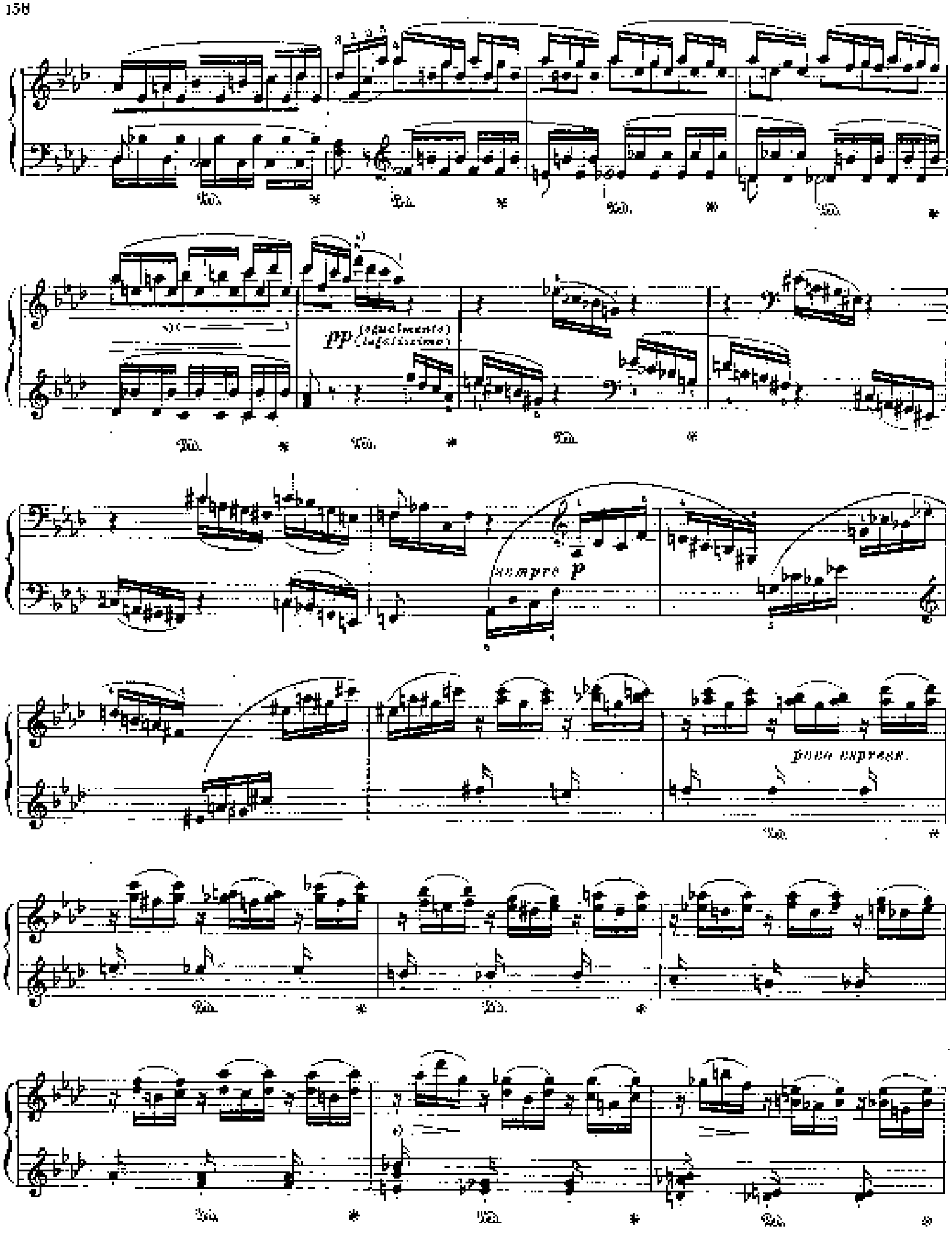
un poco rit.

dim.


quasi f sempre espress.
mf
poco cresc.
piangendo
dim.
espressivo
molto legato e poco a poco rinf.


f
rinforz.
legatiss.
sempre legatiss.
dim.
sotto voce
poco a poco accel.
sotto voce
più cresc.


quasi allegro
rinforz.
sempre f
ff appassionato
rinforzando
dim.
poco rallent.
pp
una corda
un poco
rallent.
a tempo (un poco meno allegro)
p plintiro


pp (sguelmente) (lafatissimo)
sempre p
poco espress.

p legato molto

cresc.

poco riten.

dim.

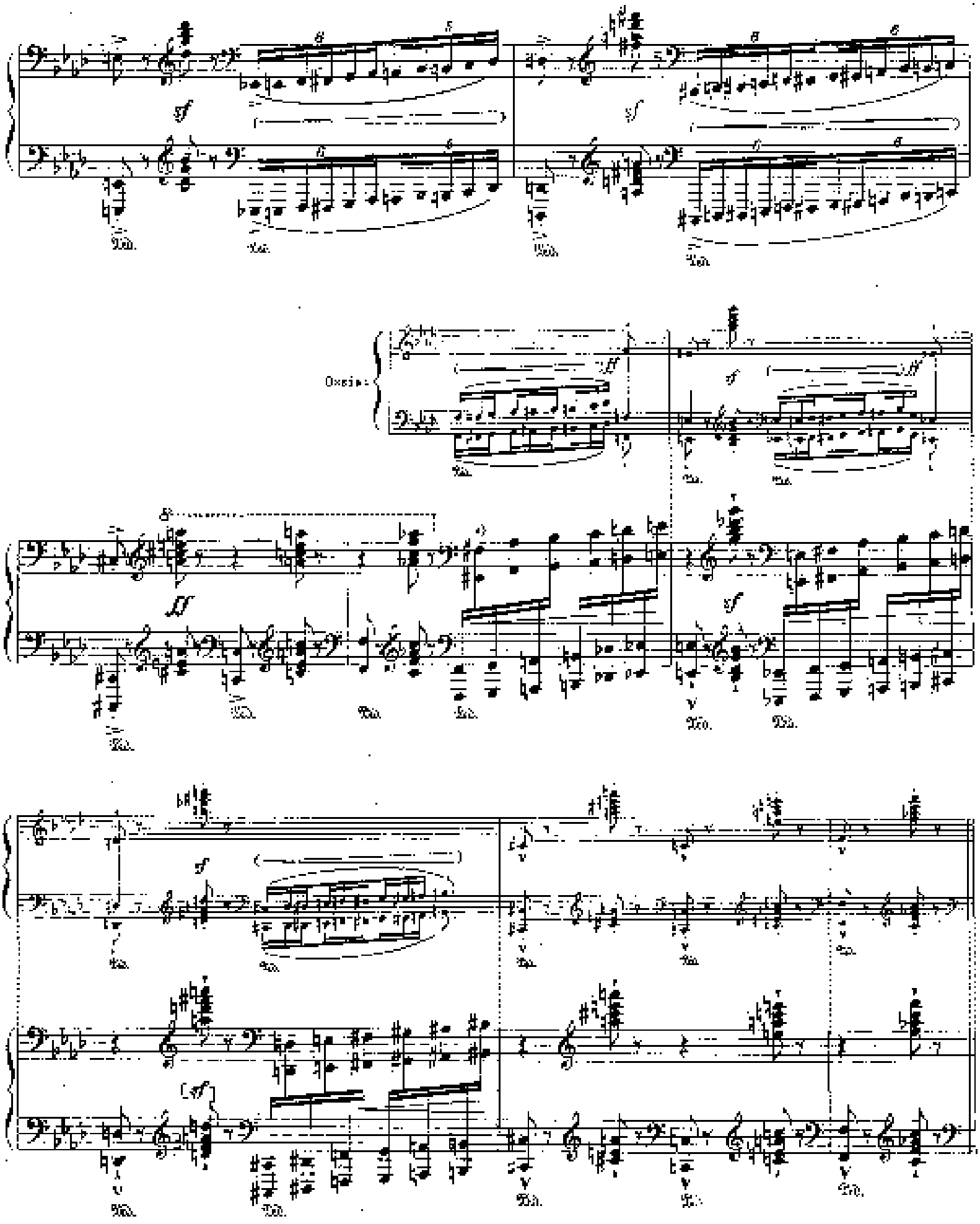
smorz.

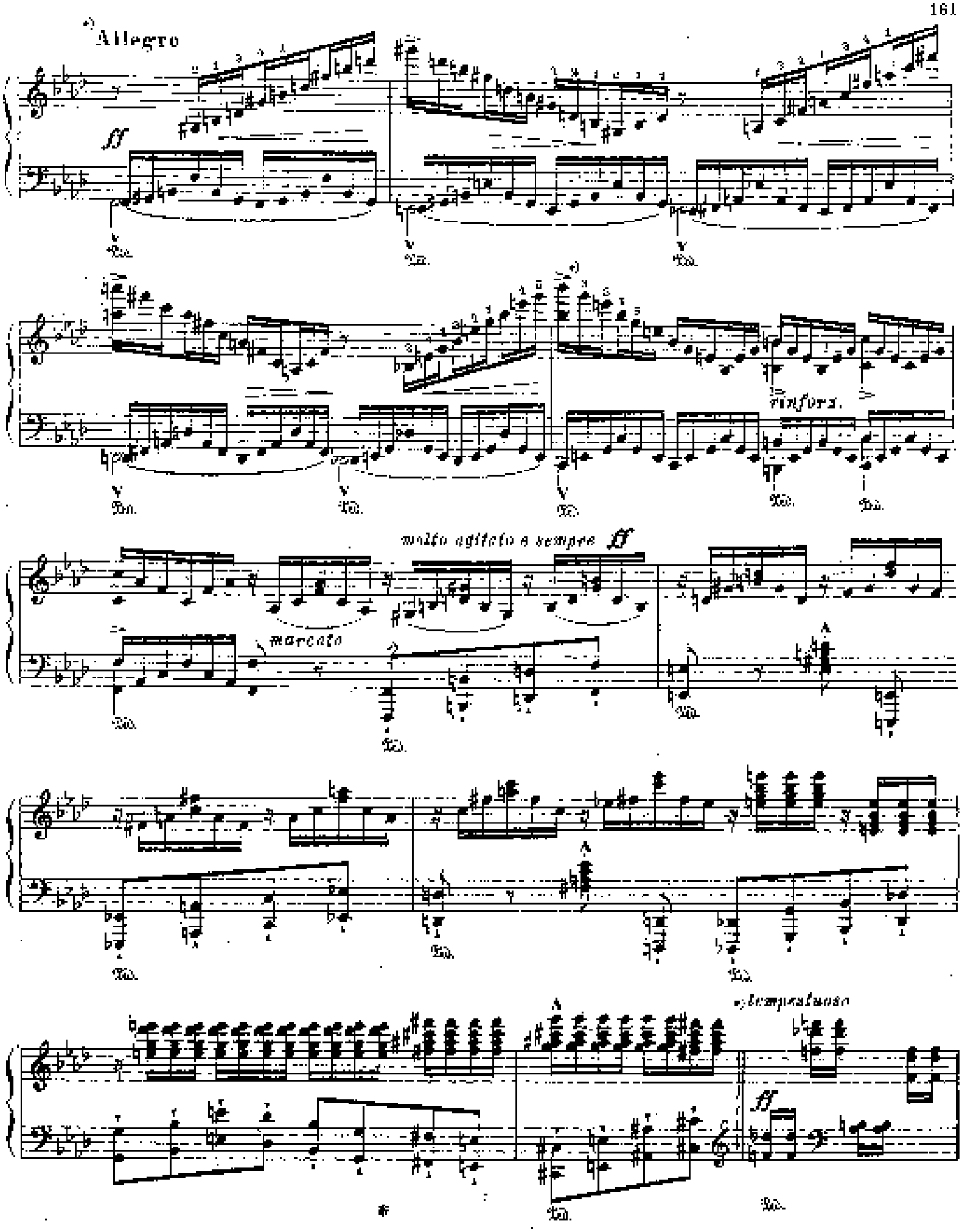
*) animato

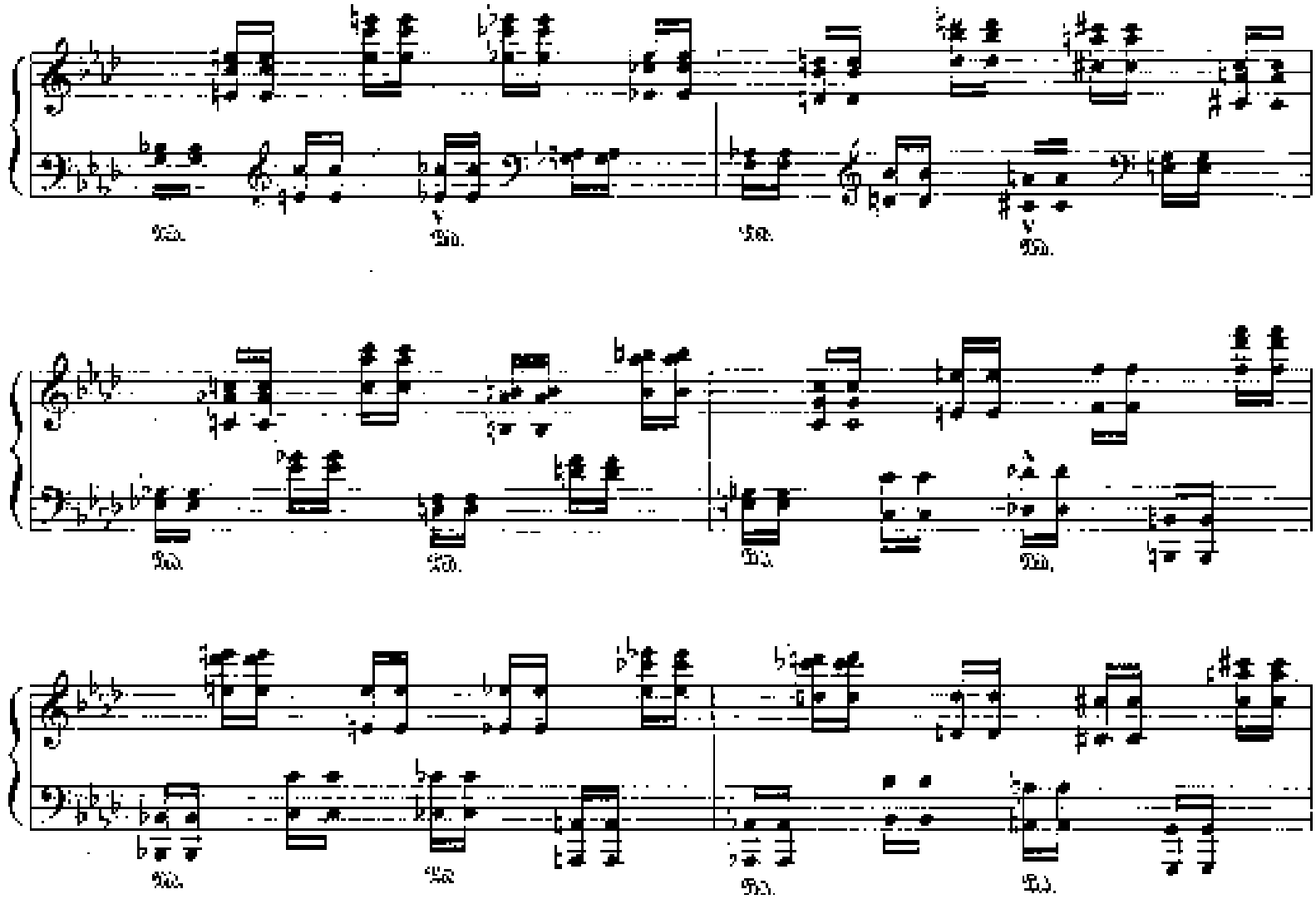
ff

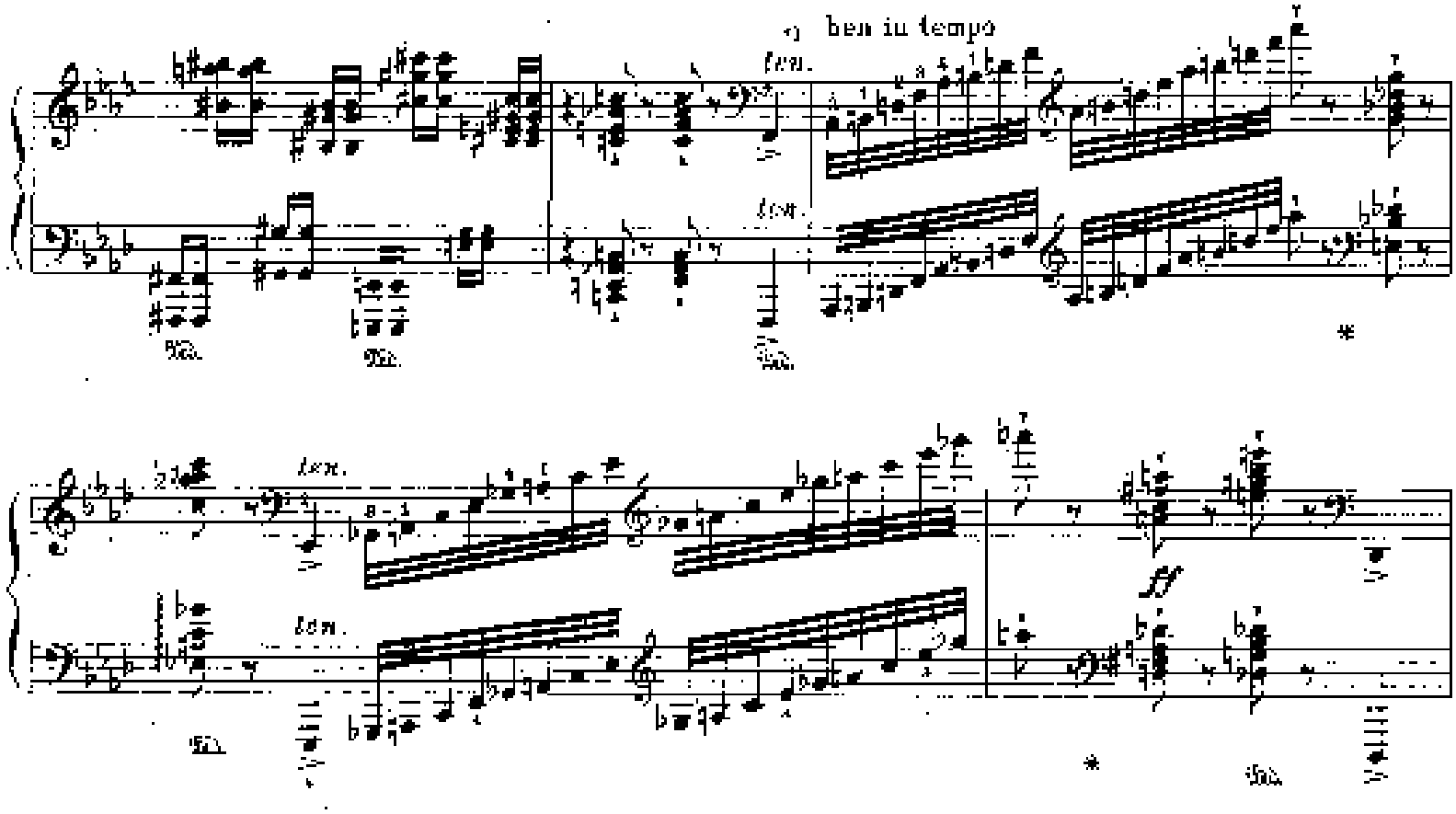
sempre ff e marcato

L'istesso tempo


Ossia:


Allegro
ff
rinforz.
molto agitato e sempre ff
marcato
tempestuoso
ff




a) ben in tempo
len.
len.
len.
len.
ff

molto
f espress.

ritenuto

a tempo

poco a poco

ritenuto

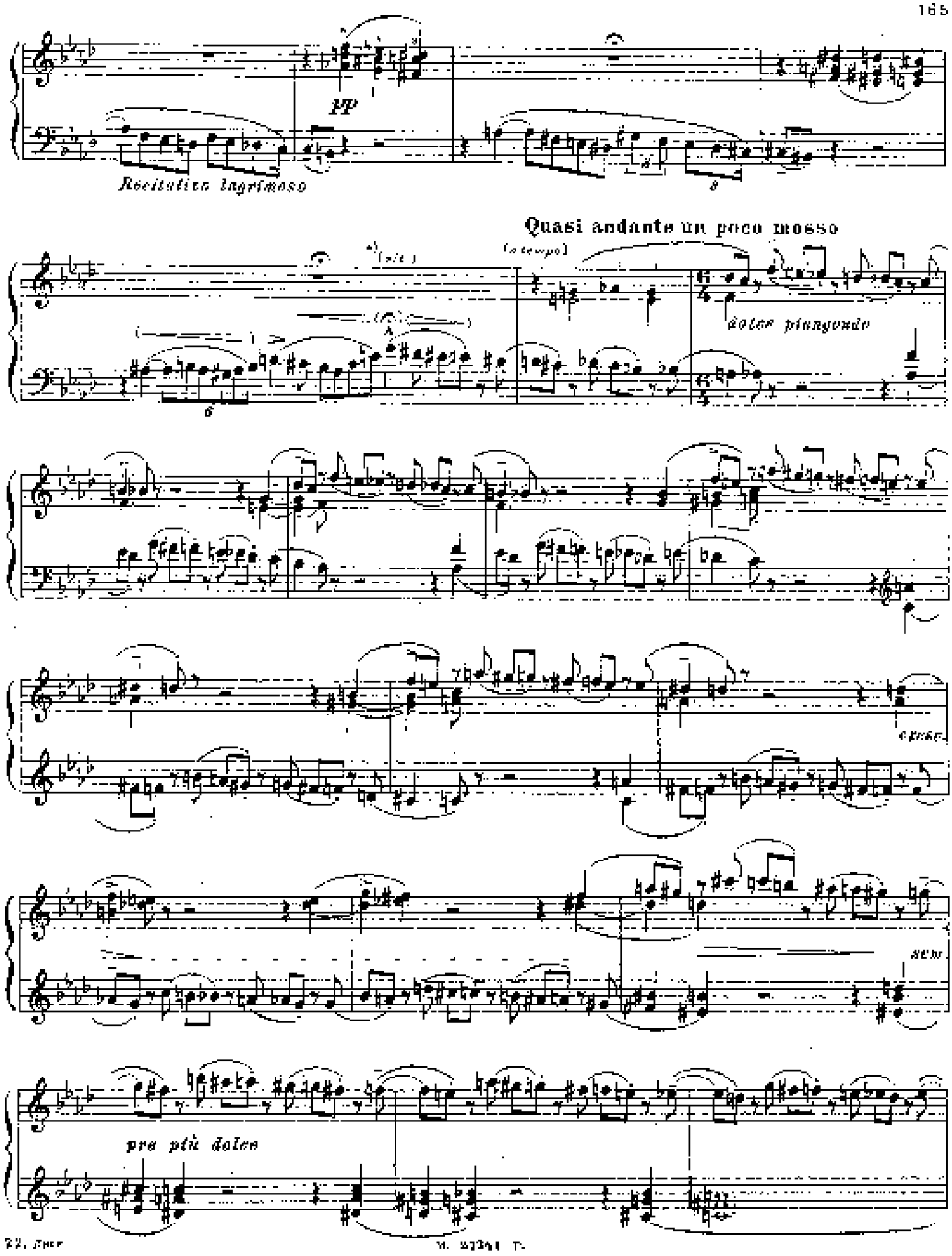
Lento

Lento. Recitativo

lagrimoso

lunga pausa

smorz.


pp
Recitativo lagrimoso
Quasi andante un poco mosso
(a tempo)
dolce piangendo
pre più dolce

Quasi allegro moderato

dim.

pp

pp

tranquillo

sotto voce, gemendo

sempre pp

poco a poco cresc.

un poco

accel. il tempo

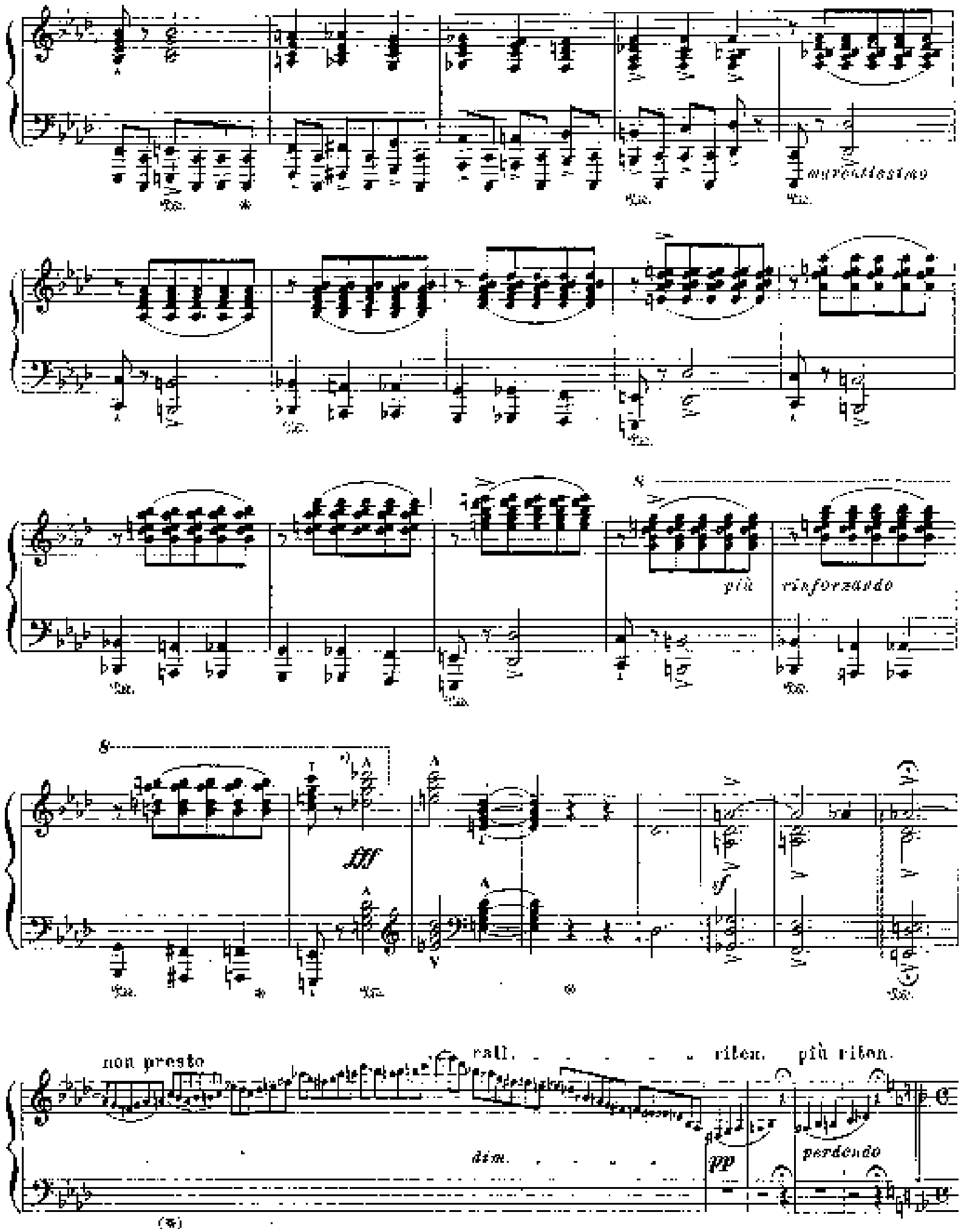
marcato

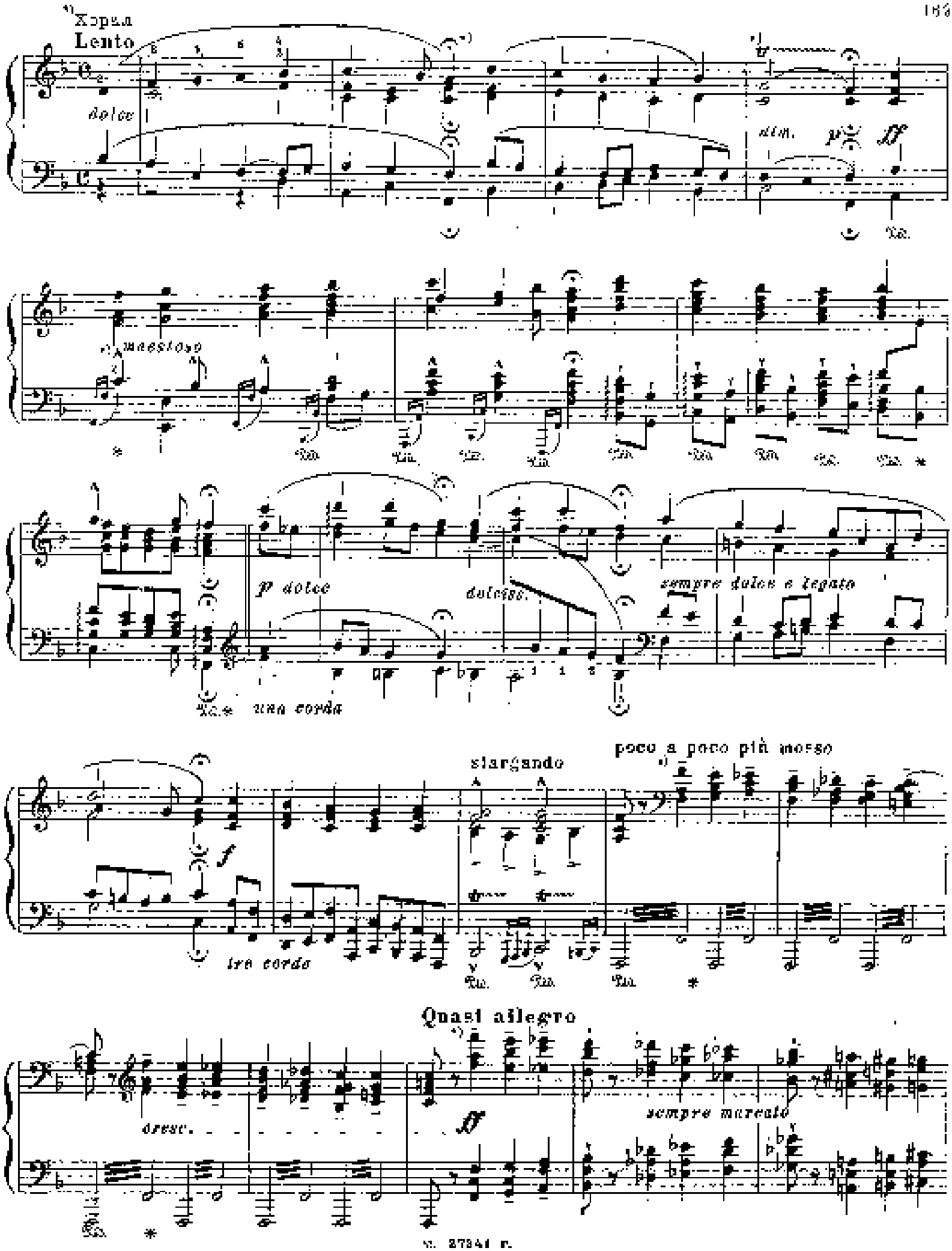
sempre più animato e cresc.

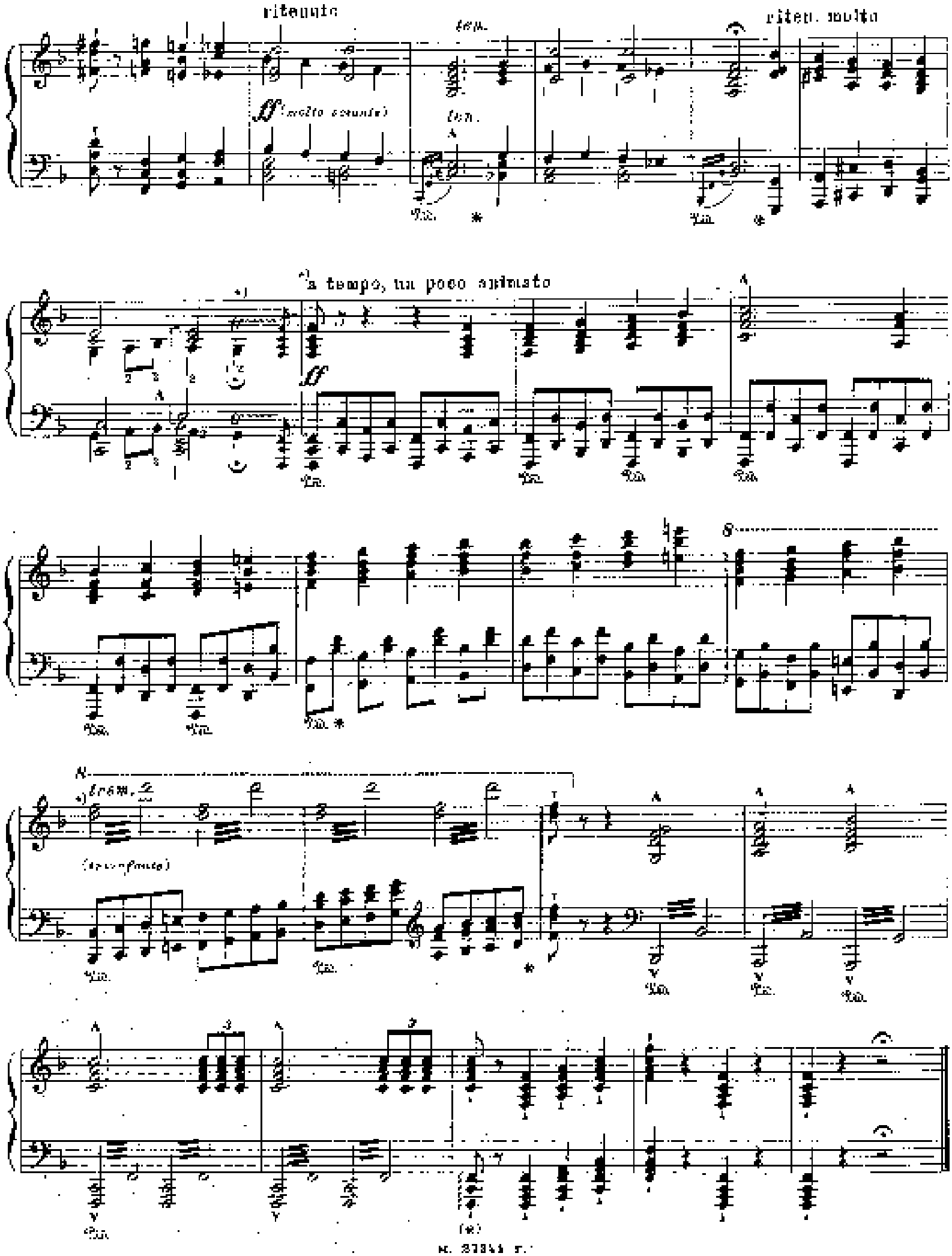
rinforz.

stringendo

sempre


marcatissimo
più rinforzando
dim.
non presto
rall.
riten.
più riten.
perdendo
pp


Хорал
Lento
dolce
dim.
p
ff
maestoso
p dolce
dolciss.
sempre dolce e legato
una corda
f
tre corde
stargando
poco a poco più mosso
Quasi allegro
cresc.
ff
sempre marcato


ritenuto
ten.
ff (molto sonante)
ten.
riten. molto
a tempo, un poco animato
ff
8
(trionfante)

Козаме Вюхне
(урожд. Лисю)

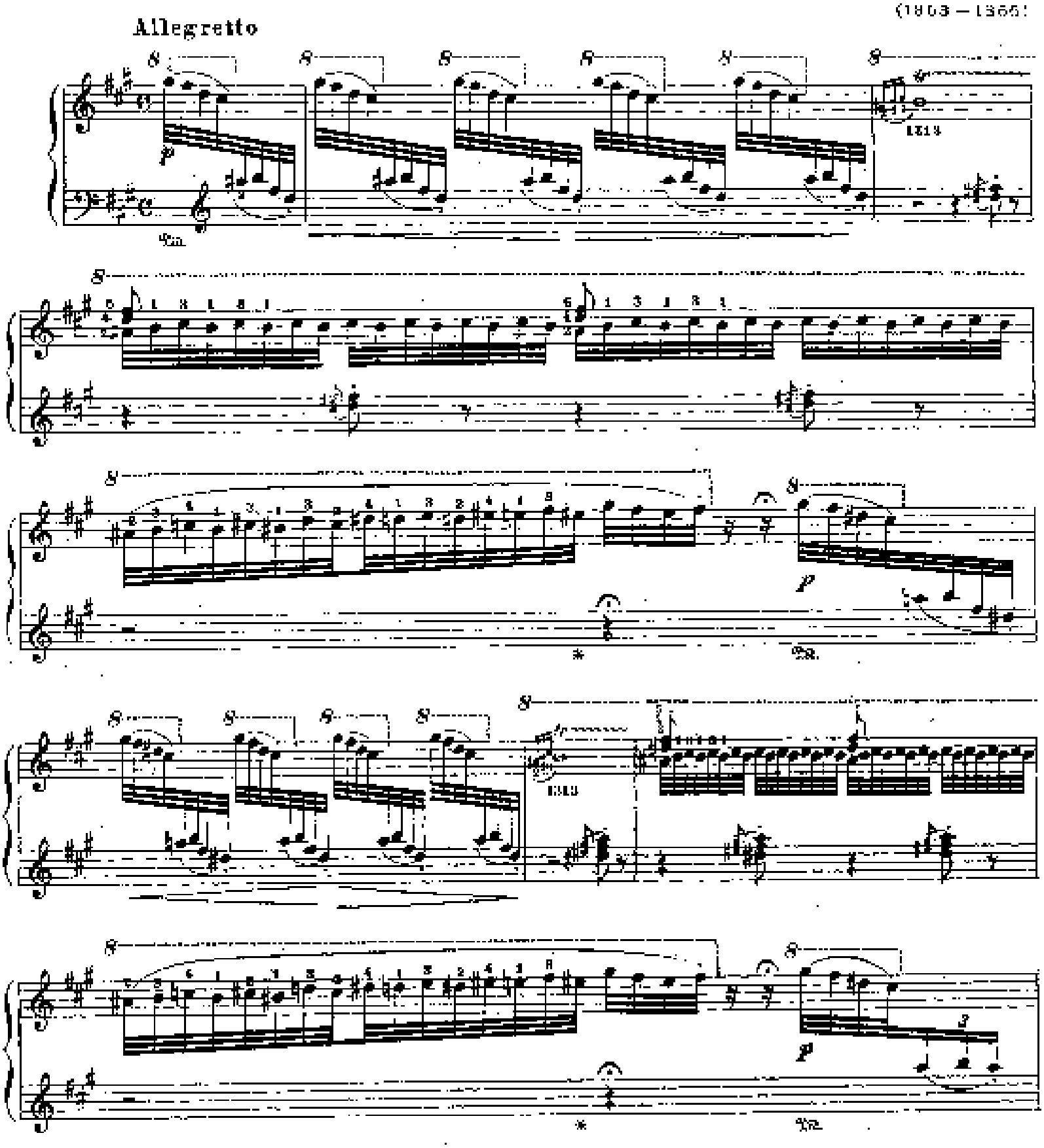
ЛЕГЕНДА №1

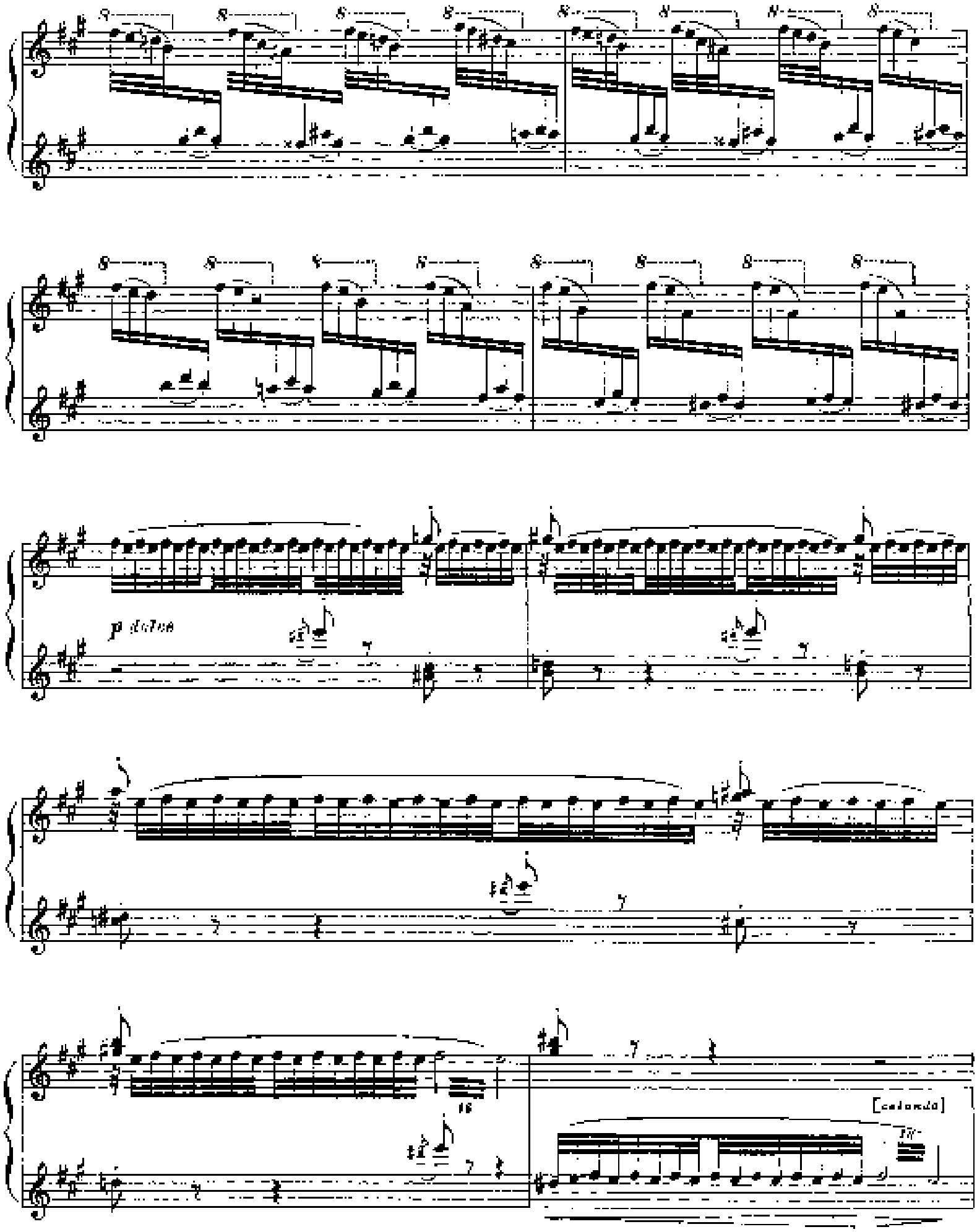
Св. Франциск Ассизский. Проповедь птицам

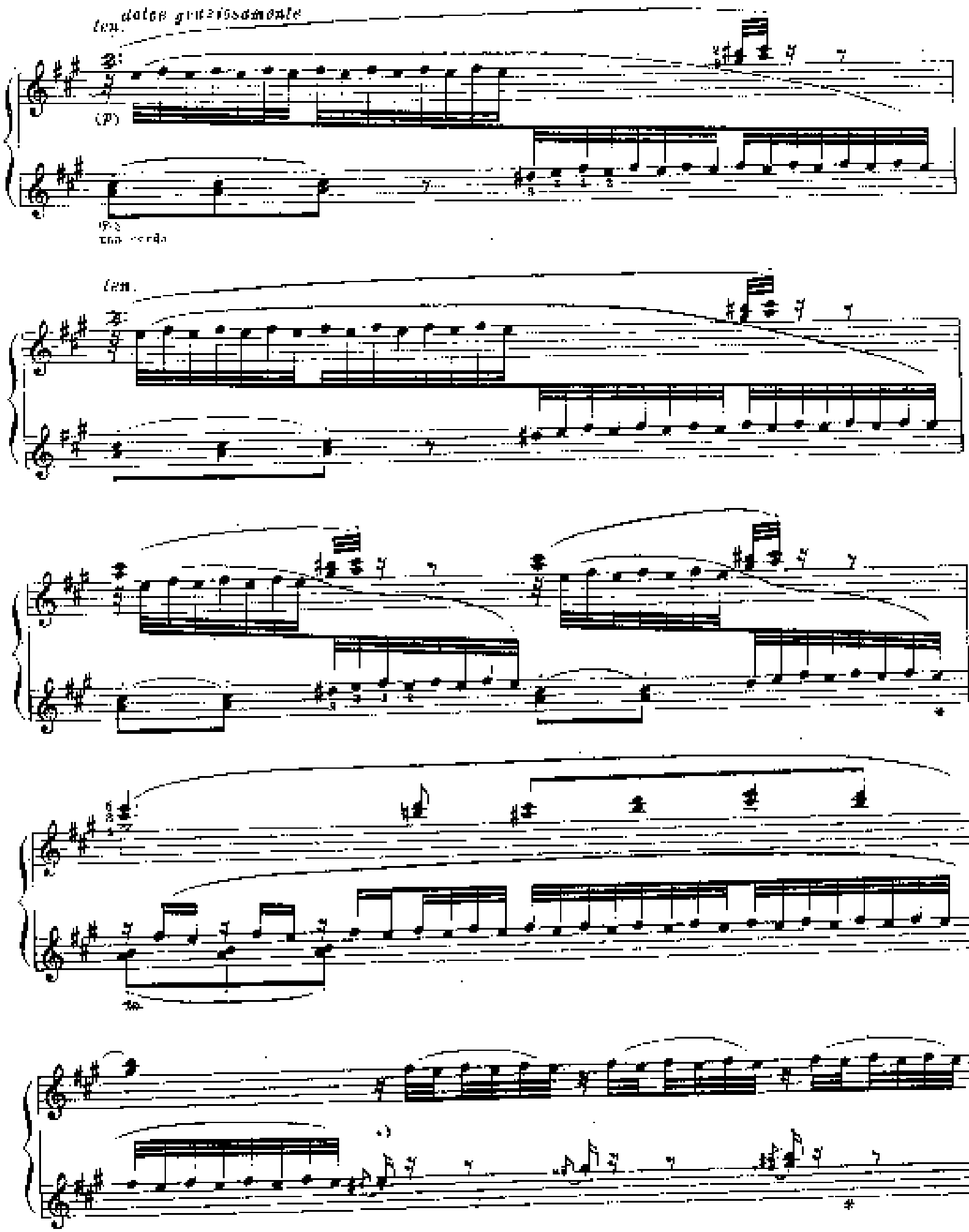
LEGENDE №1

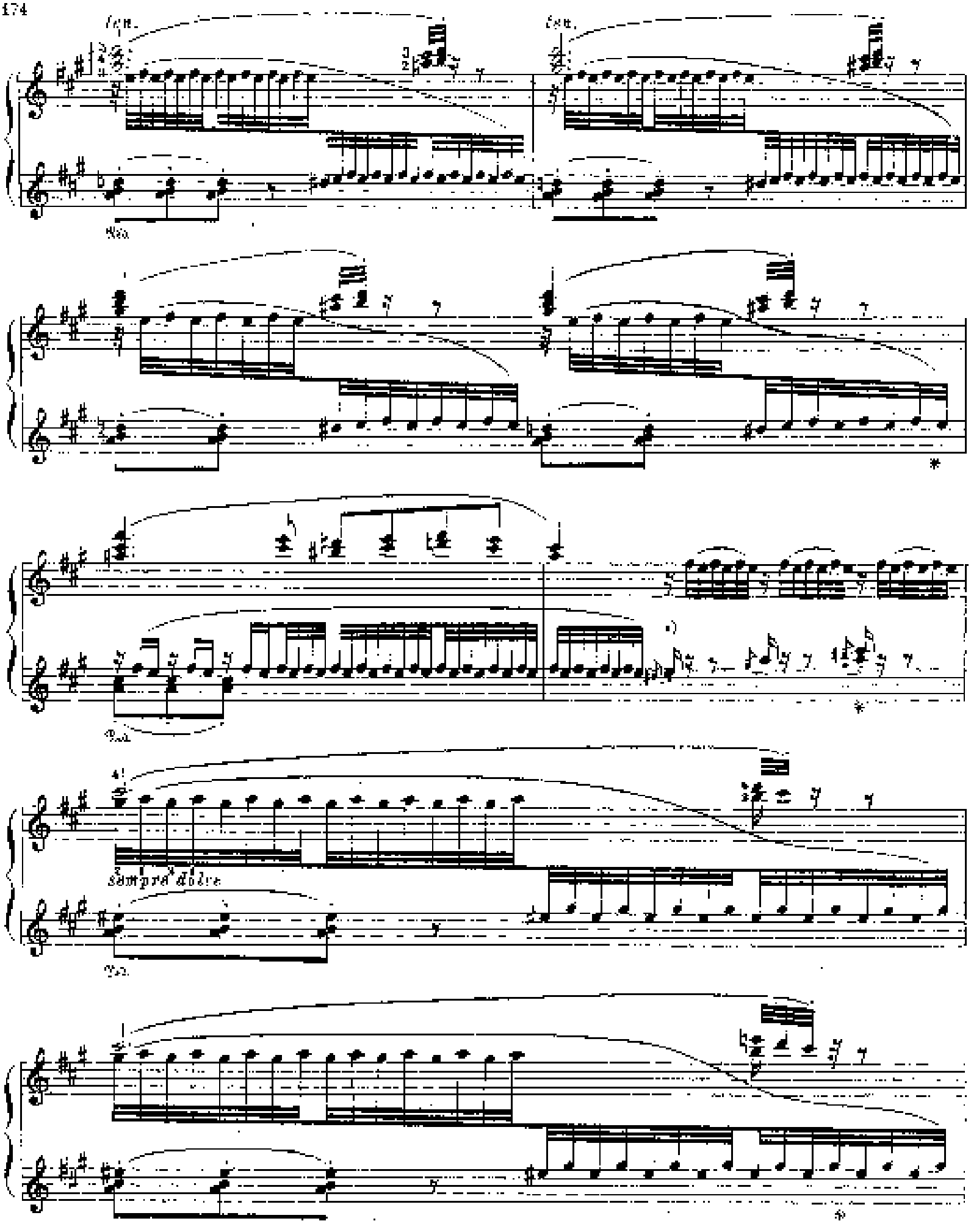
St. François d'Assise. La prédication aux oiseaux.

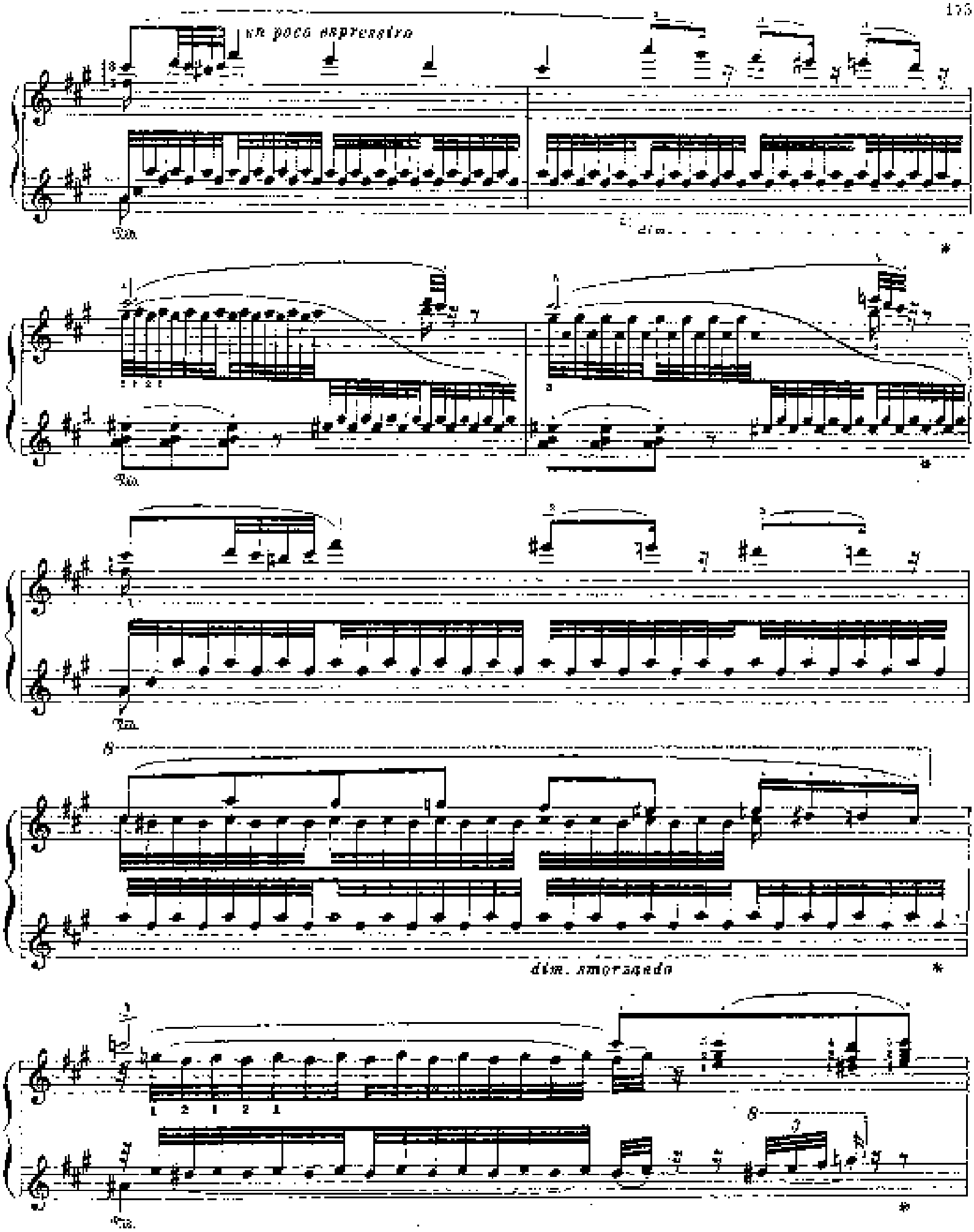
(1863 — 1866)



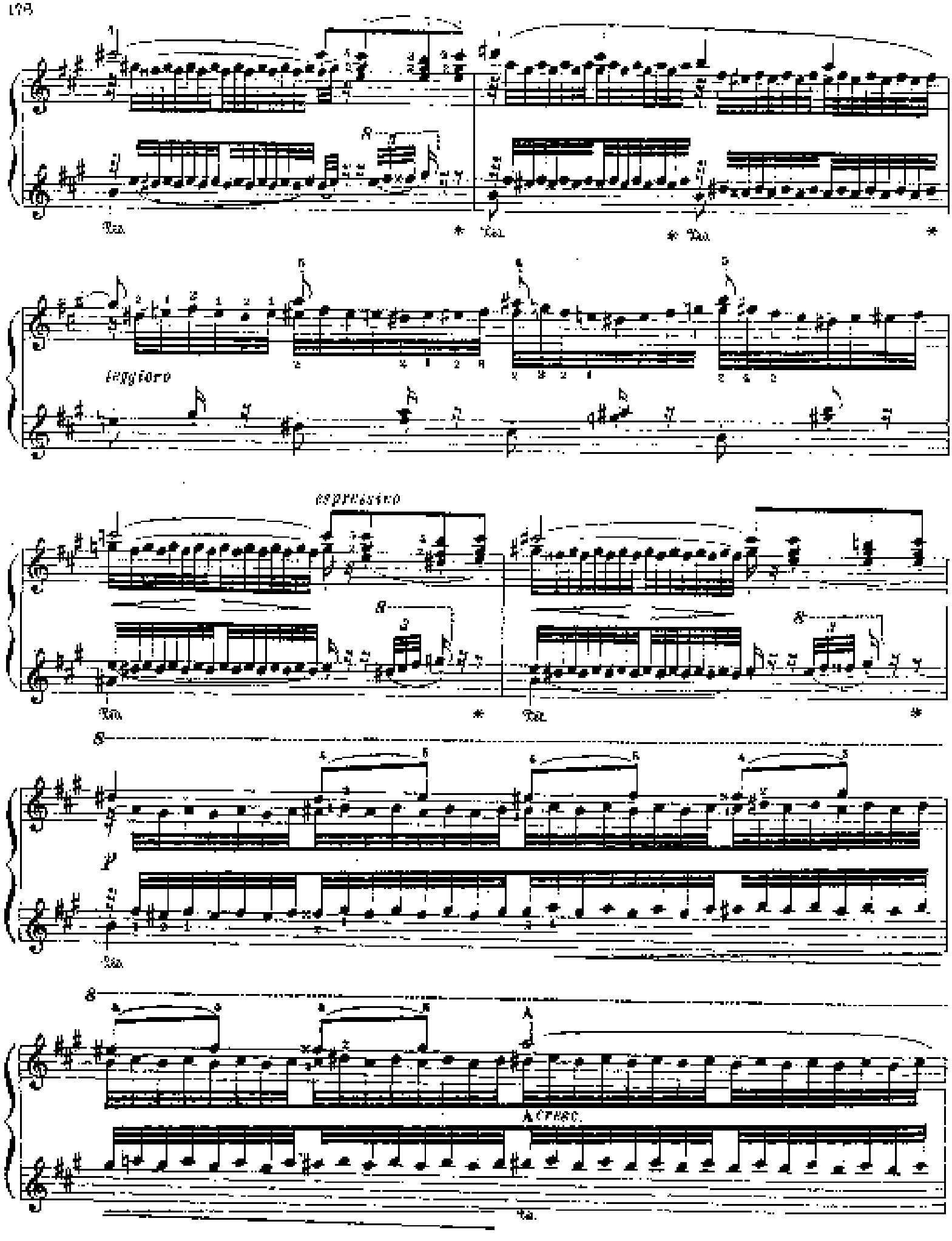

p dolce
[calando]


len.
dolce grazioso
(p)
una corda
len.


sempre dolce



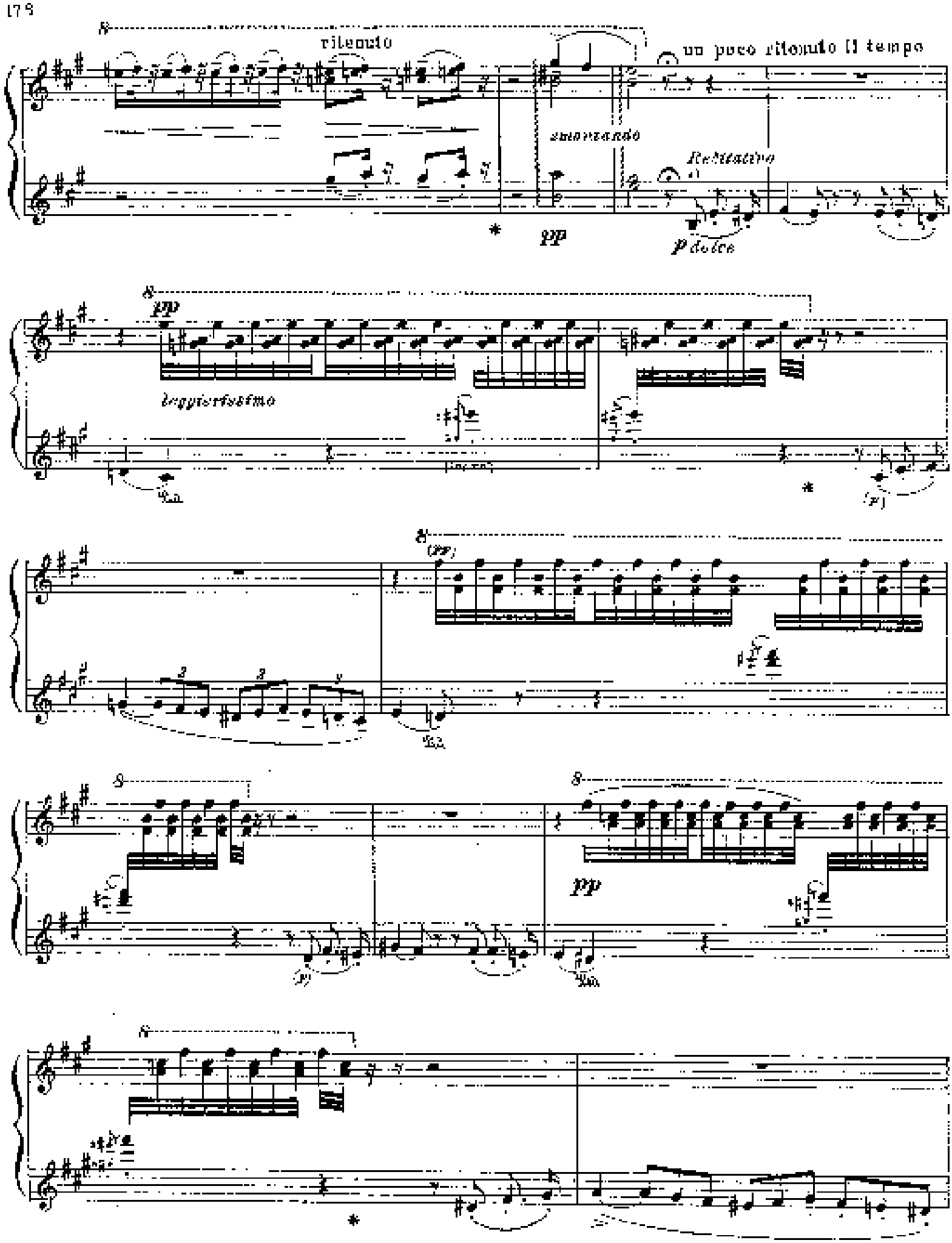
a) dim. (указание Листа). *)

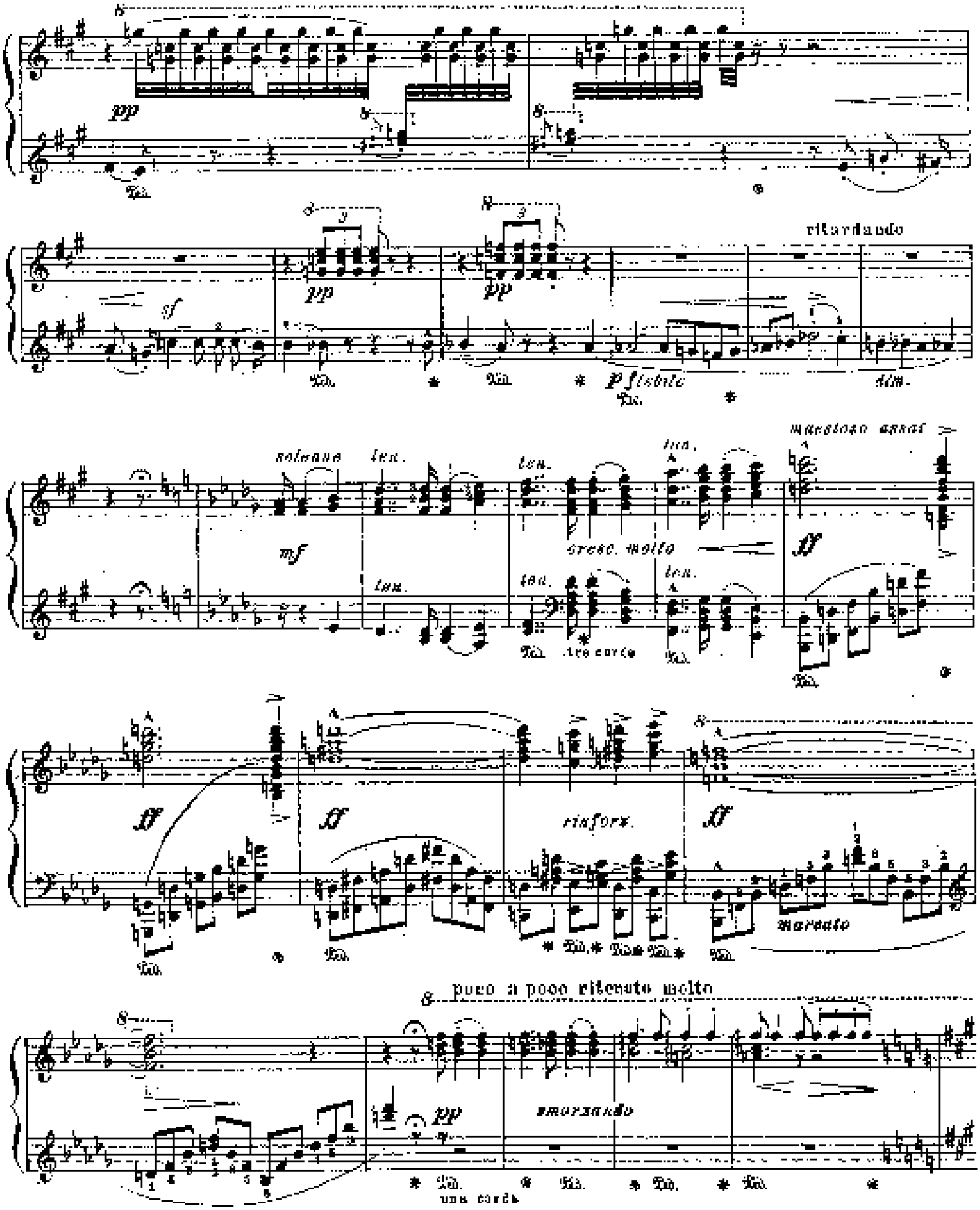

leggiero
espressivo
p
A cresc.

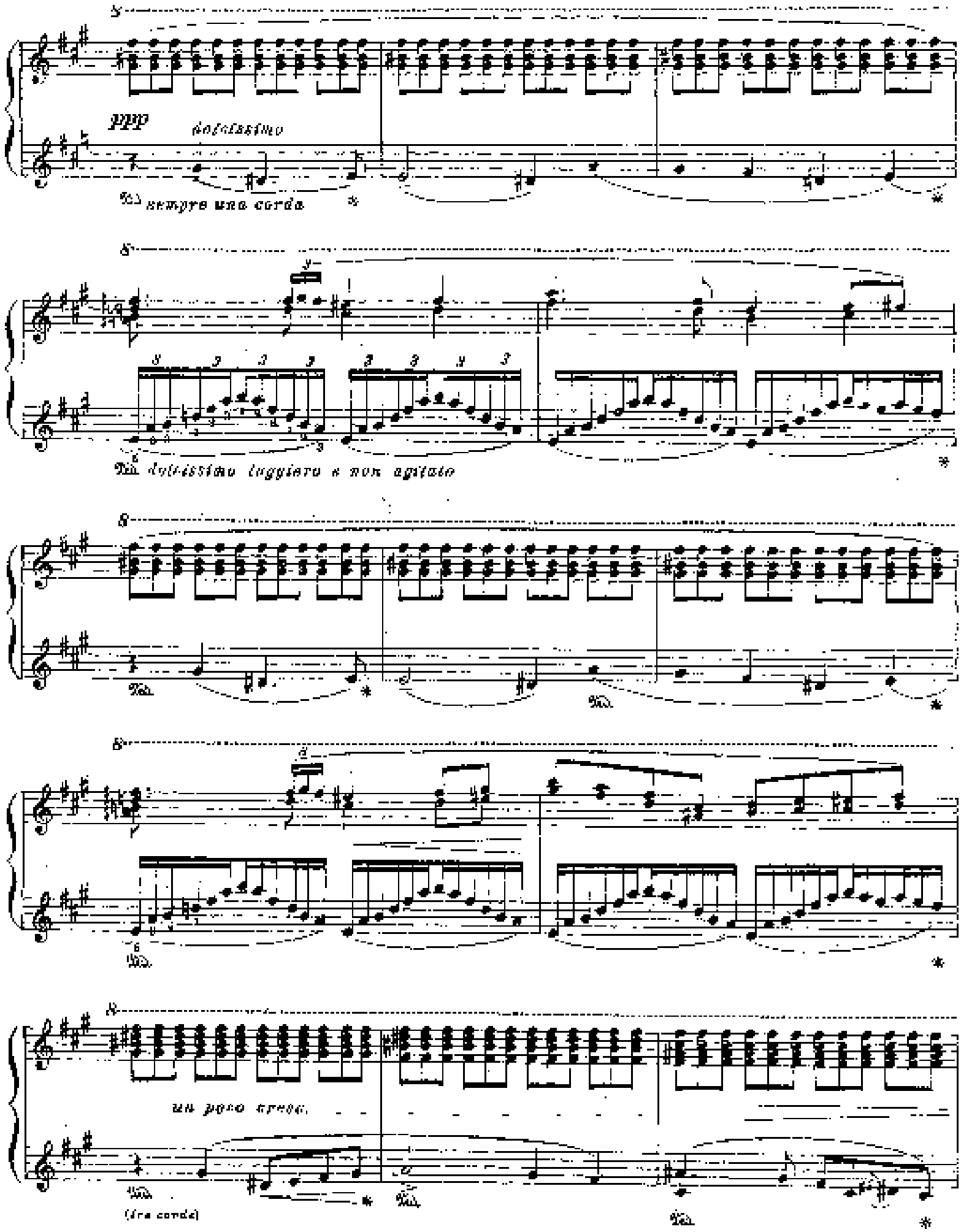
un poco string.

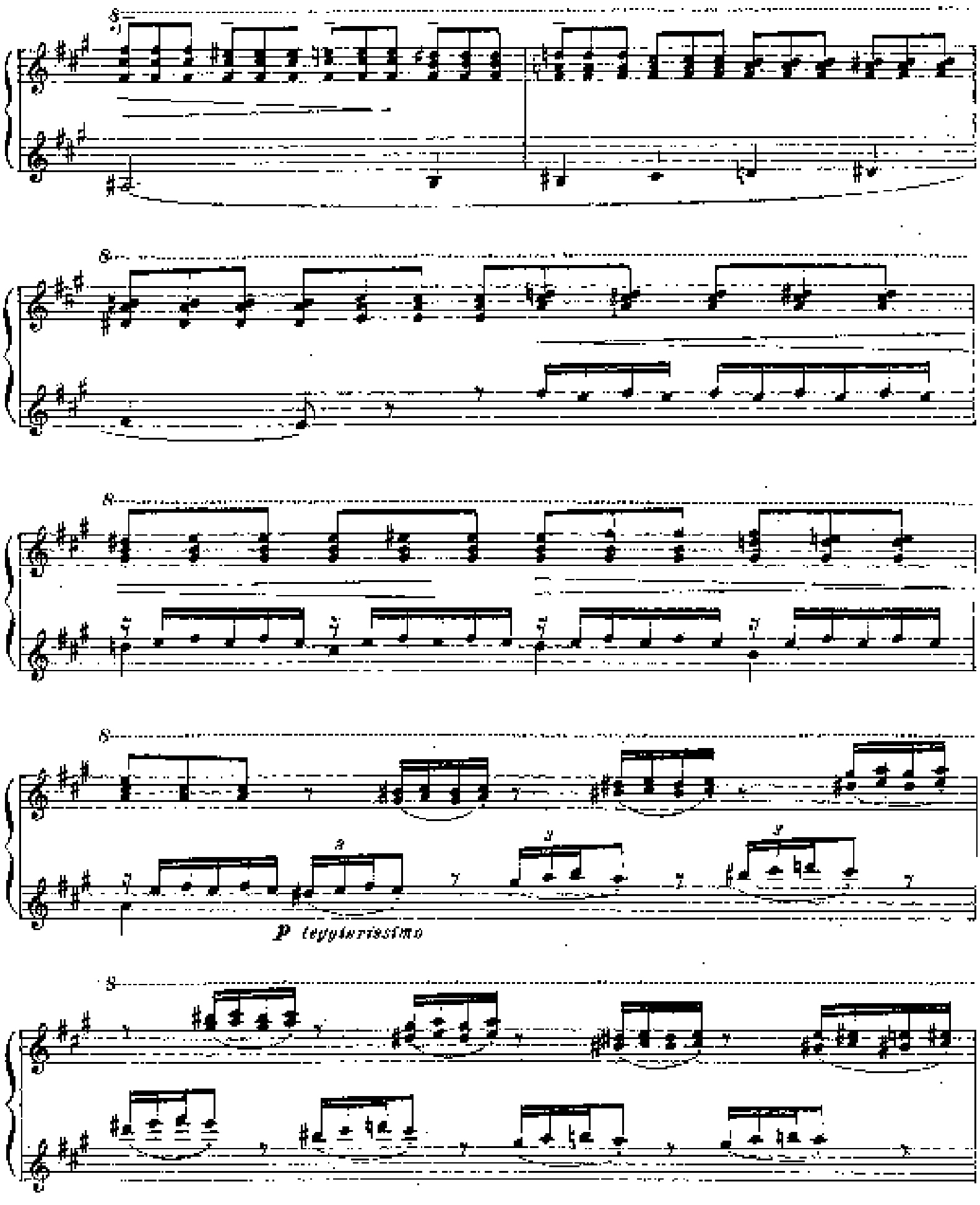
rinforz.

dim.

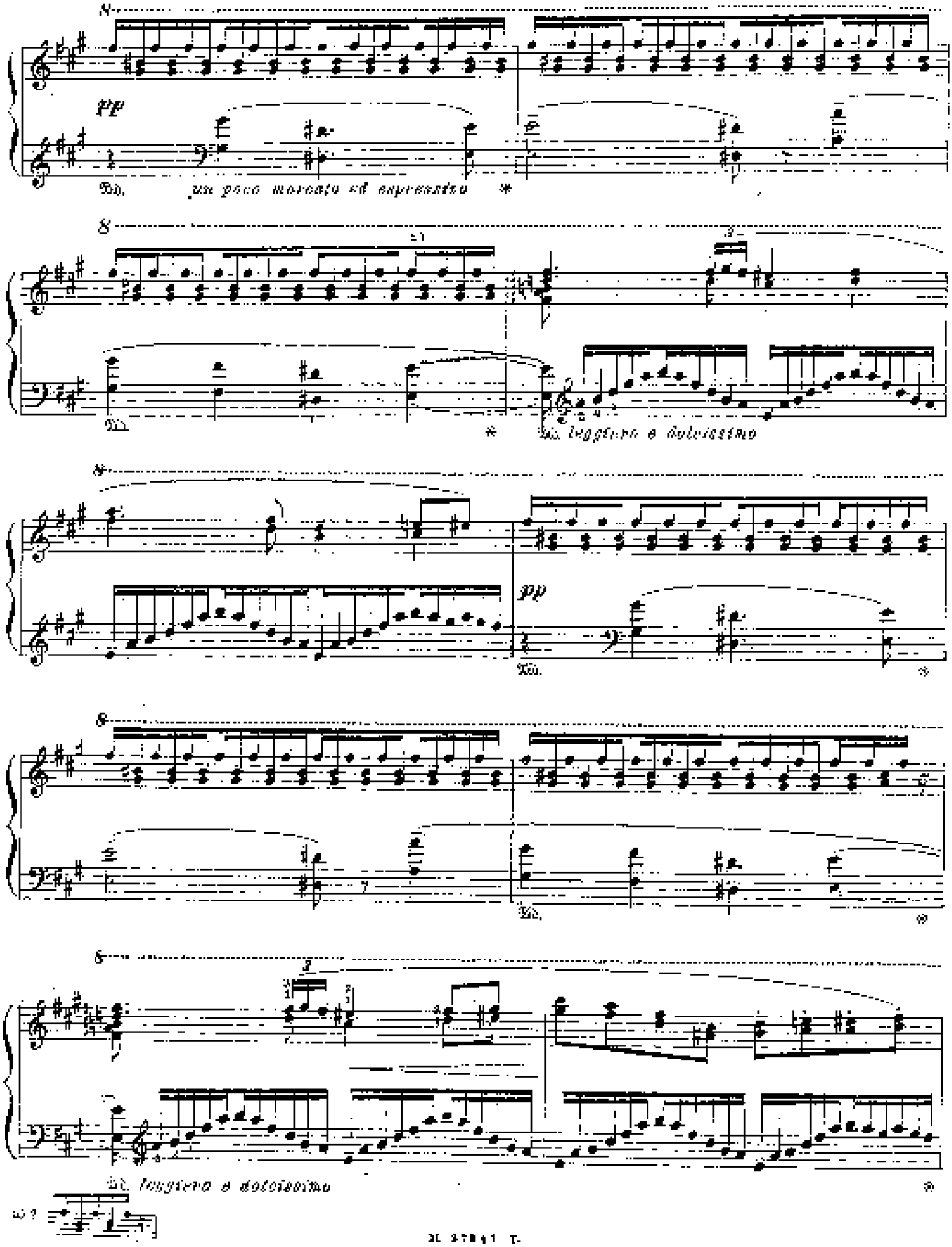

ritenuto
un poco ritenuto il tempo
smorzando
Recitativo
pp
p dolce
pp
leggierissimo
(pp)
pp

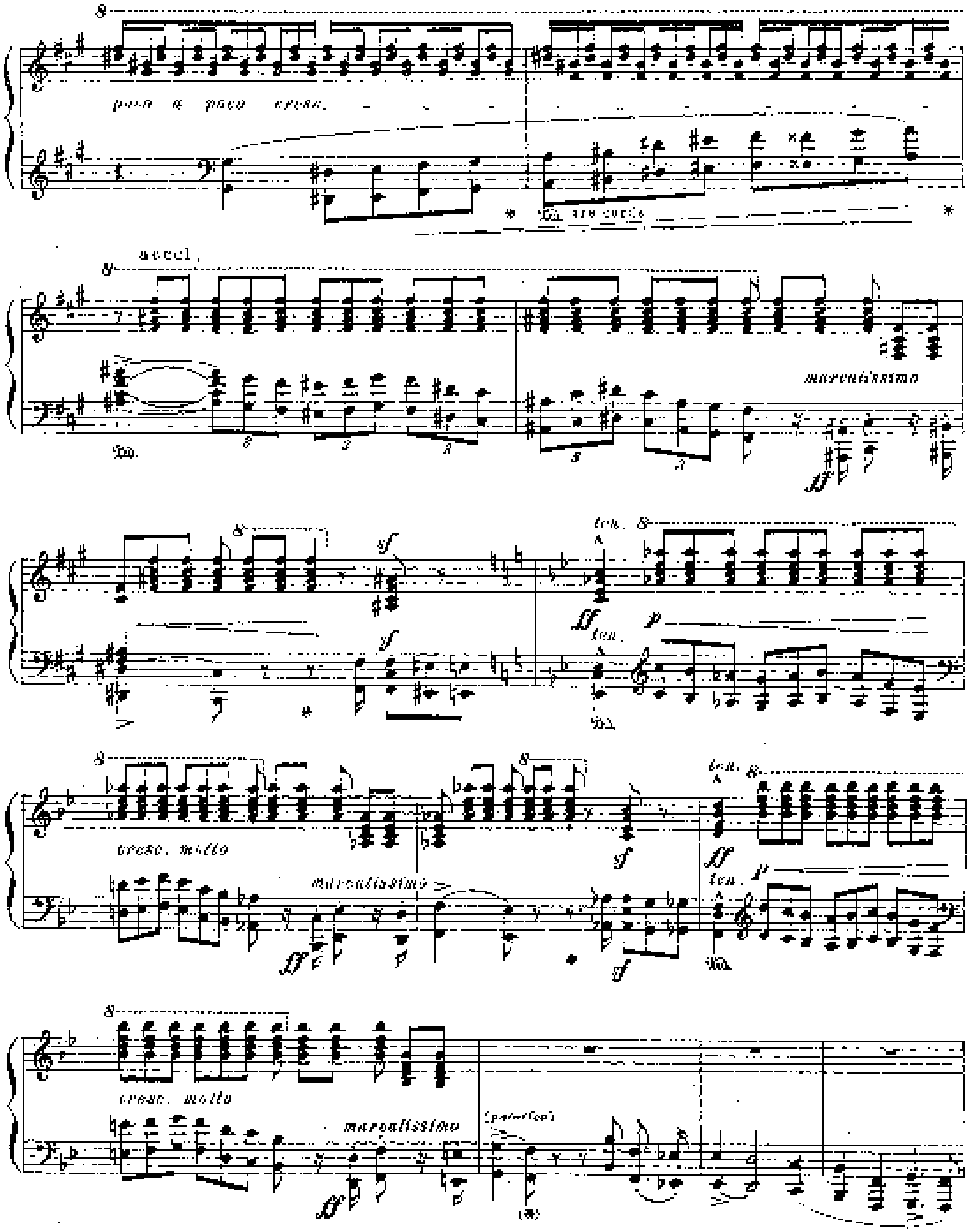

pp
sf
pp
pp
ritardando
p flebile
dim.
solenne
ten.
mf
ten.
cresc. molto
ten.
ten.
ten.
tre corde
maestoso assai
ff
ff
ff
rinforz.
ff
marcato
poco a poco ritenuto molto
pp
smorzando
una corda

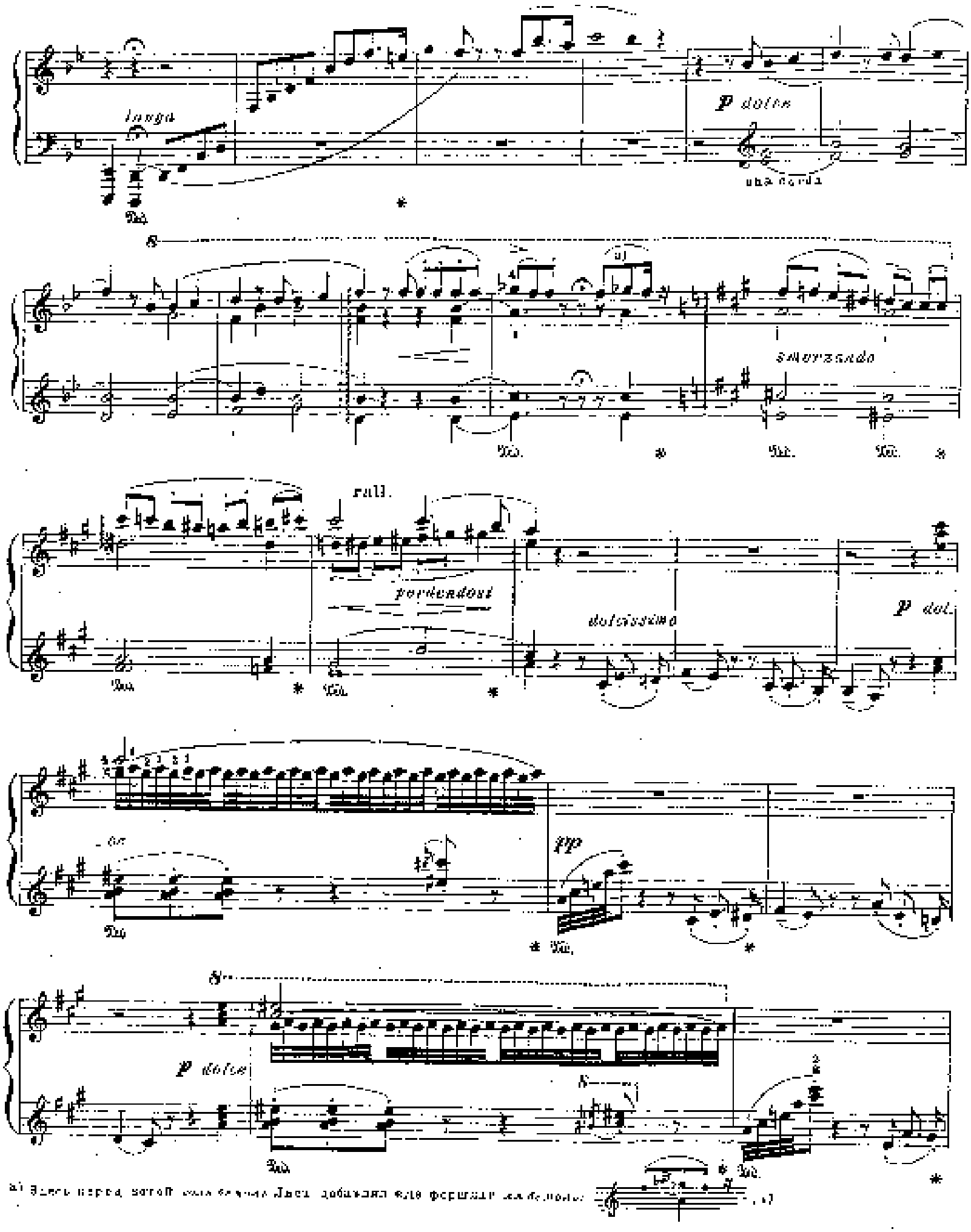

ppp
dolcissimo
sempre una corda
dolcissimo leggiero e non agitato
un poco cresc.
(tre corde)



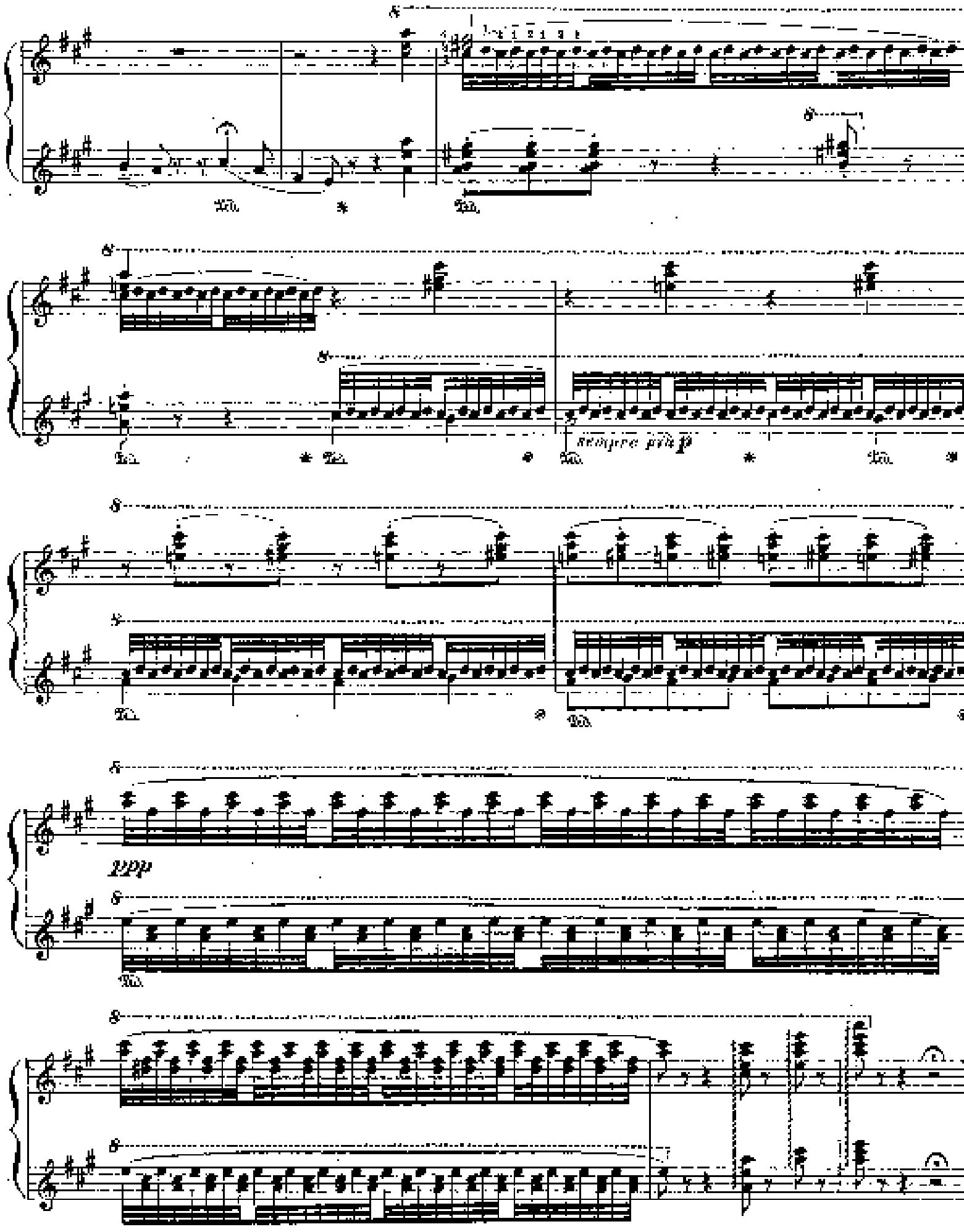
[2]) Обозначения *сильно* добавлены в поздние годы Листом.[a])


pp
un poco marcato ed espressivo
leggiero e dolcissimo
pp
leggiero e dolcissimo


poco a poco cresc.
tre corde
accel.
marcatissimo
ten.
cresc. molto
marcatissimo
ten.
cresc. molto
marcatissimo



a) Здесь перед нотой [illegible] Лист добавлял еще форшлаг [illegible]


sempre più p
ppp

Полное Собрание
сочинений Листа

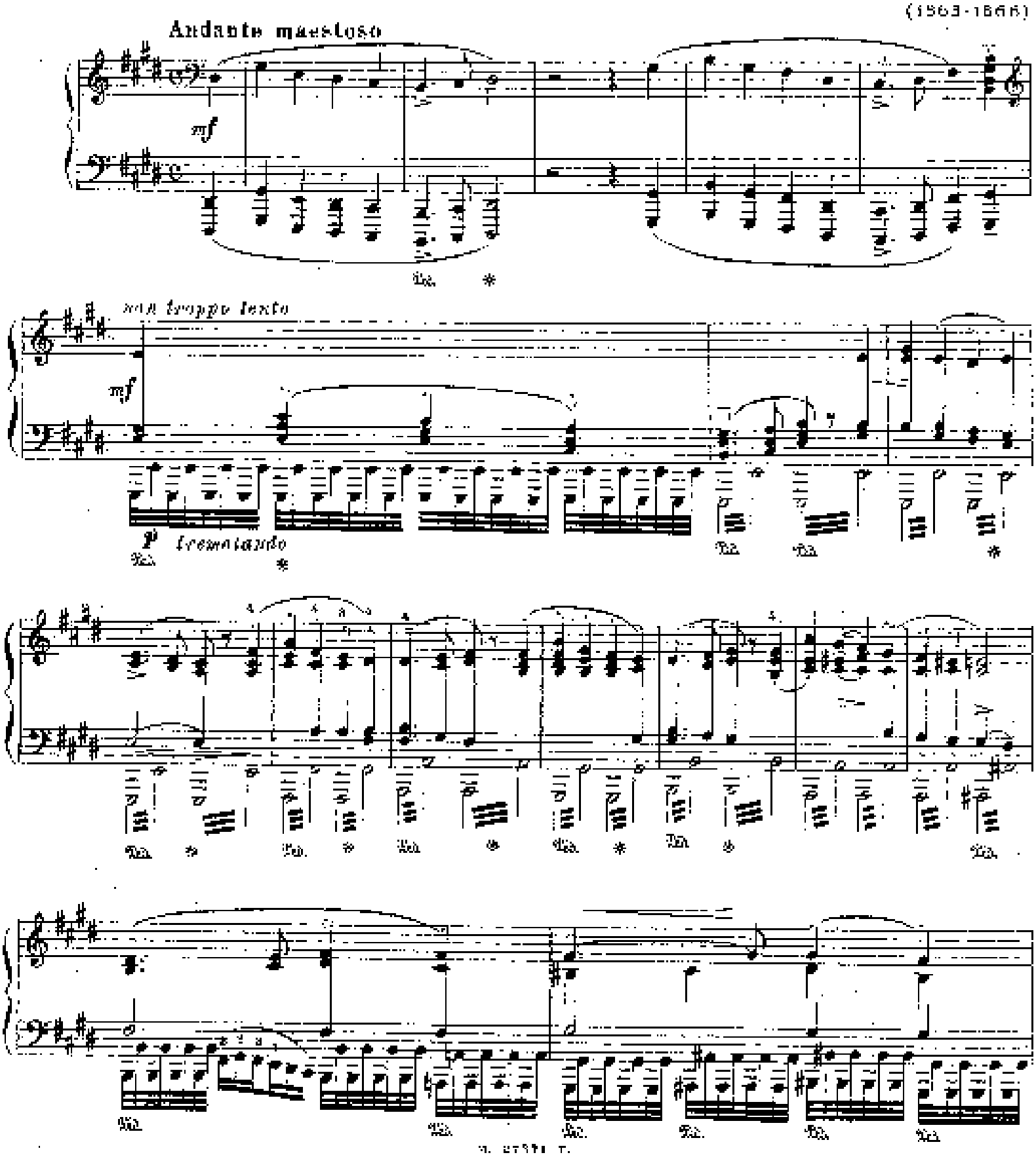
ЛЕГЕНДА №2

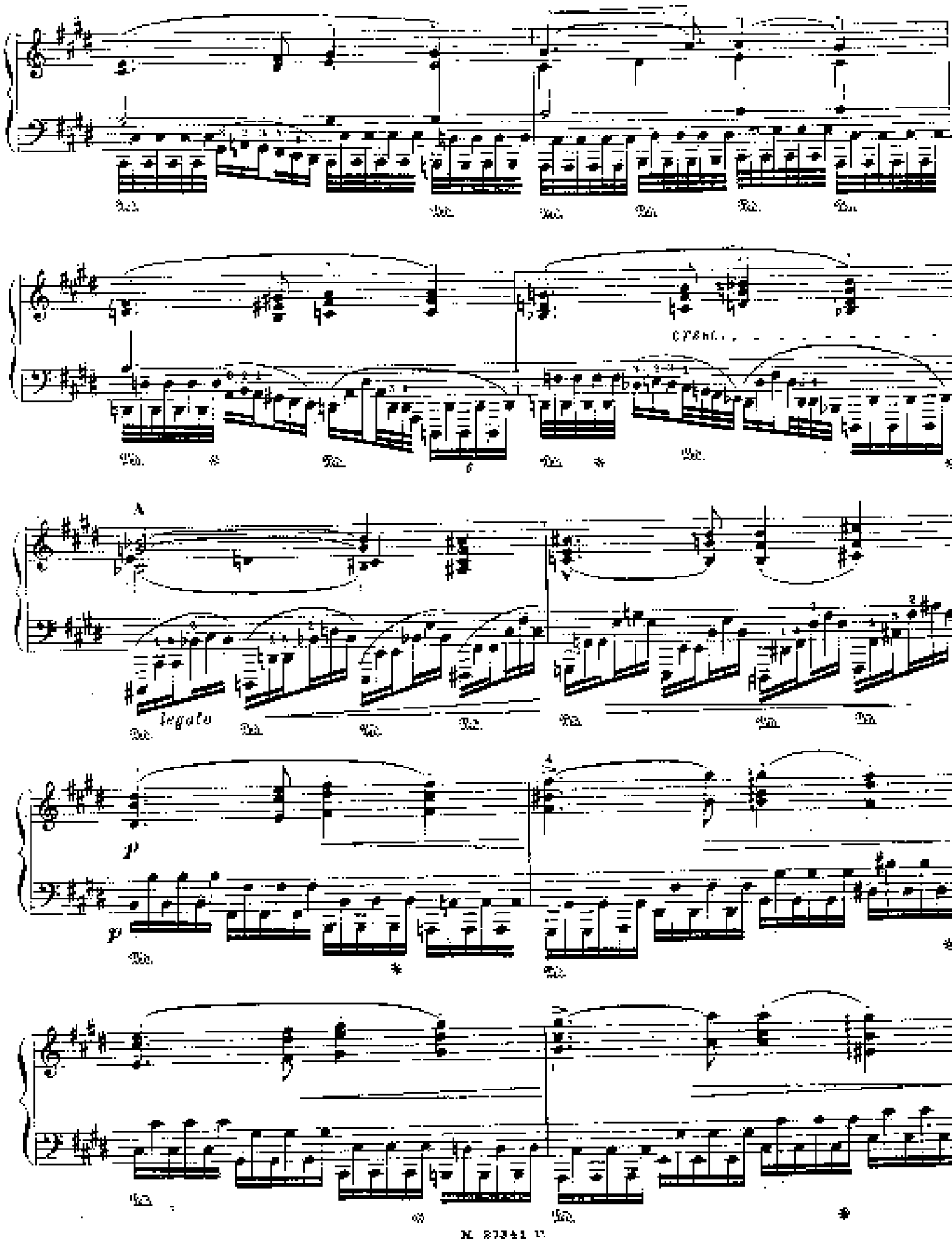
Св. Франциск из Паолы,
идущий по волнам

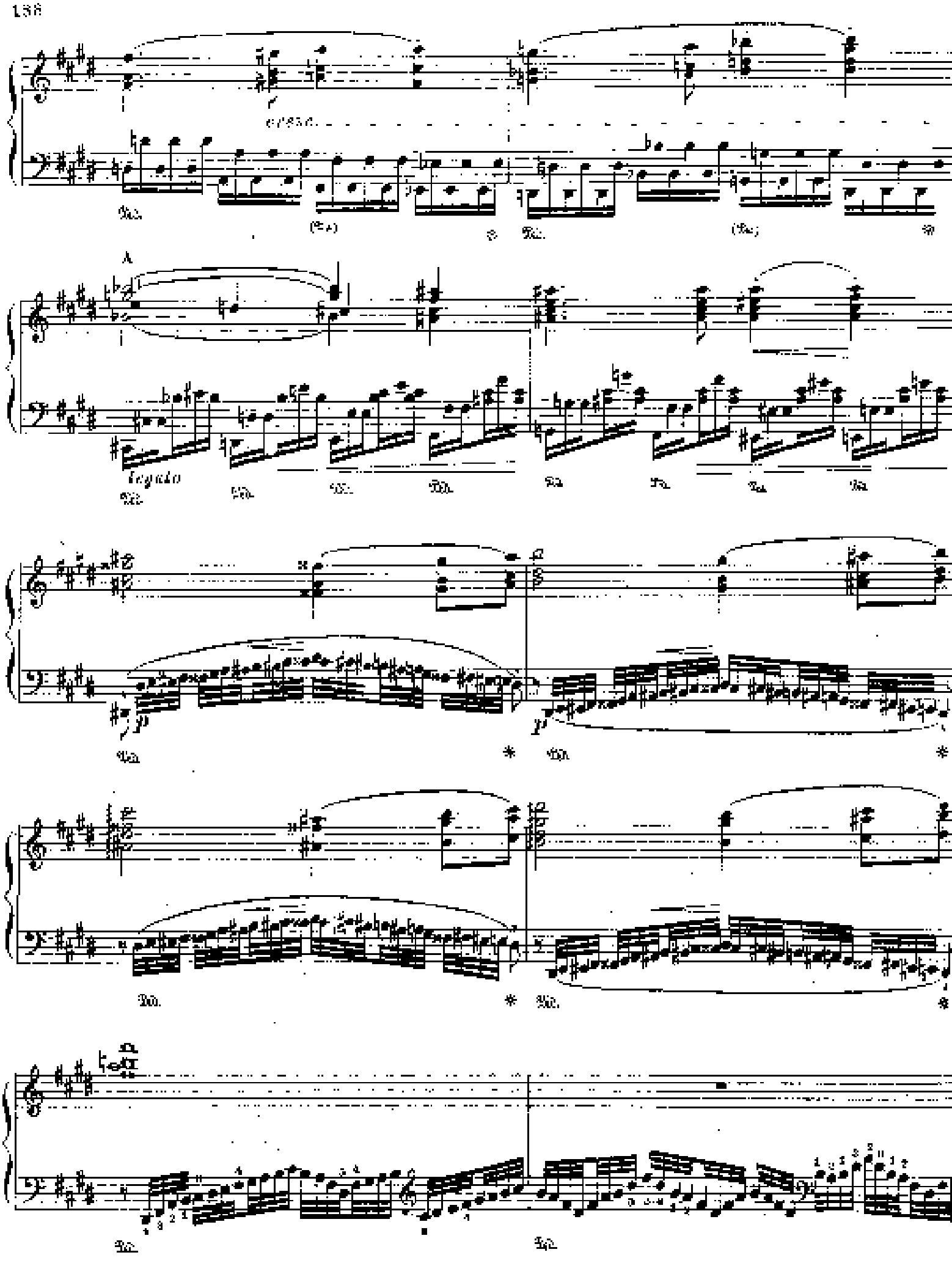
LEGENDE №2

St. François de Paule
marchant sur les flots

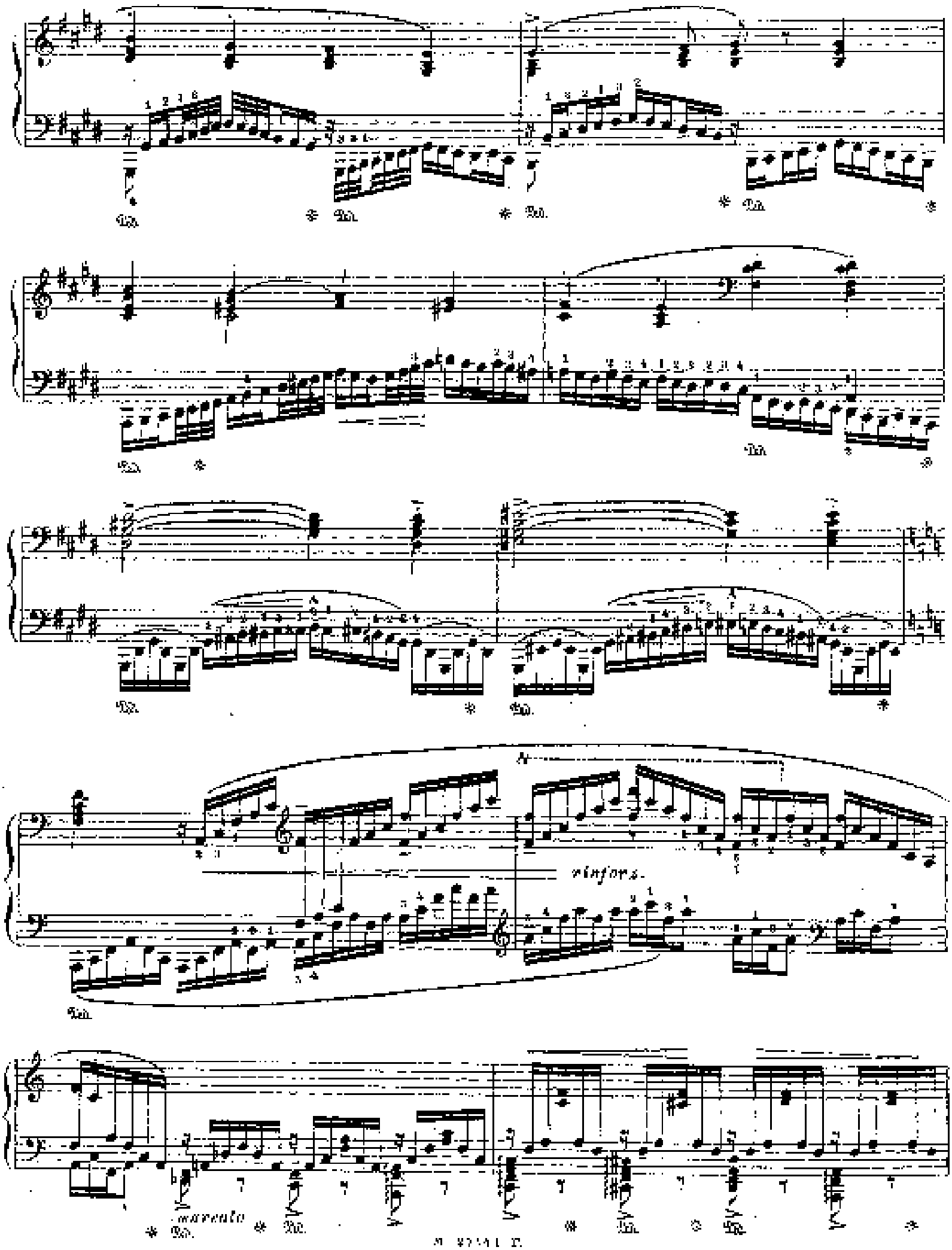
(1863-1866)

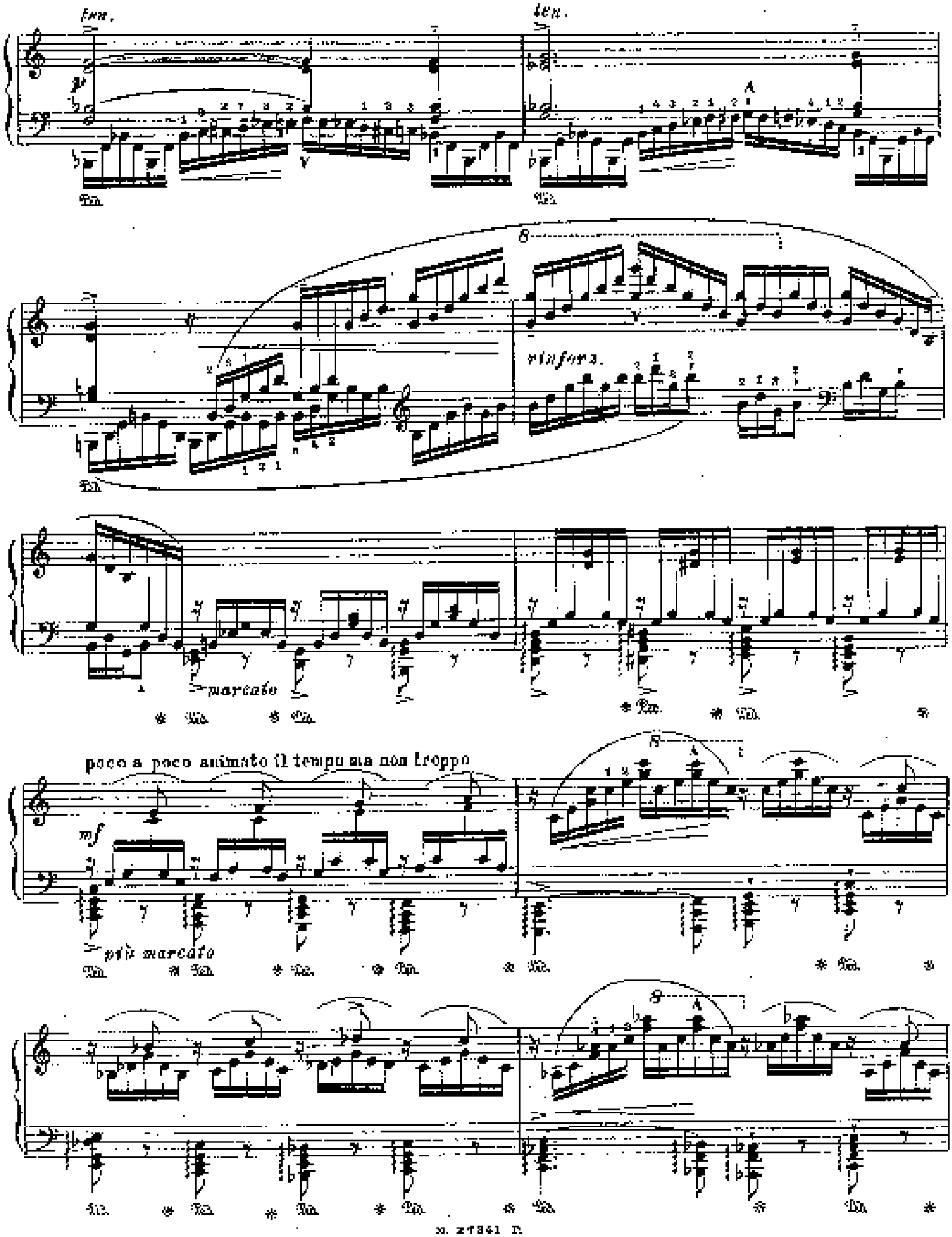


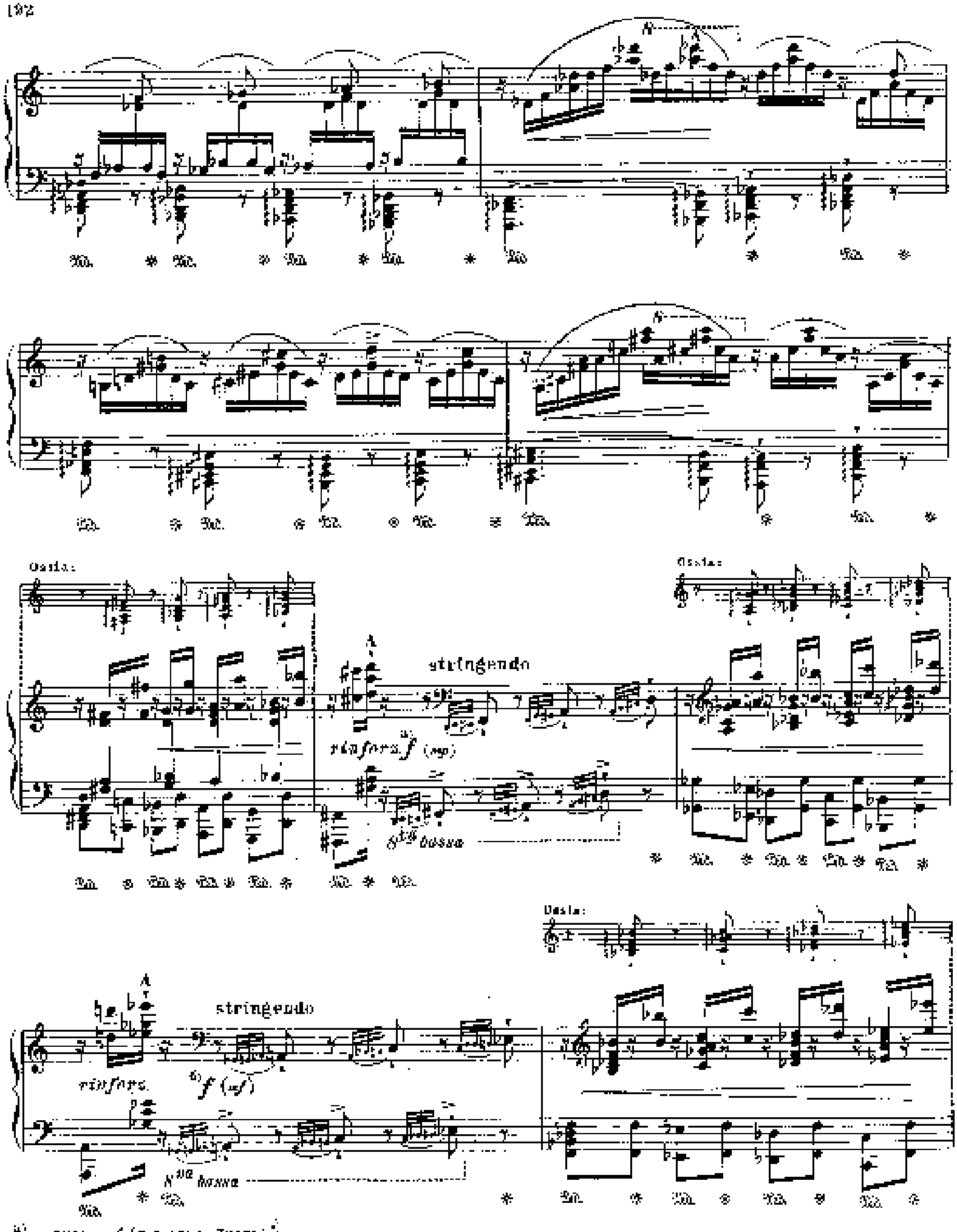

A
legato


cresc.
A
legato

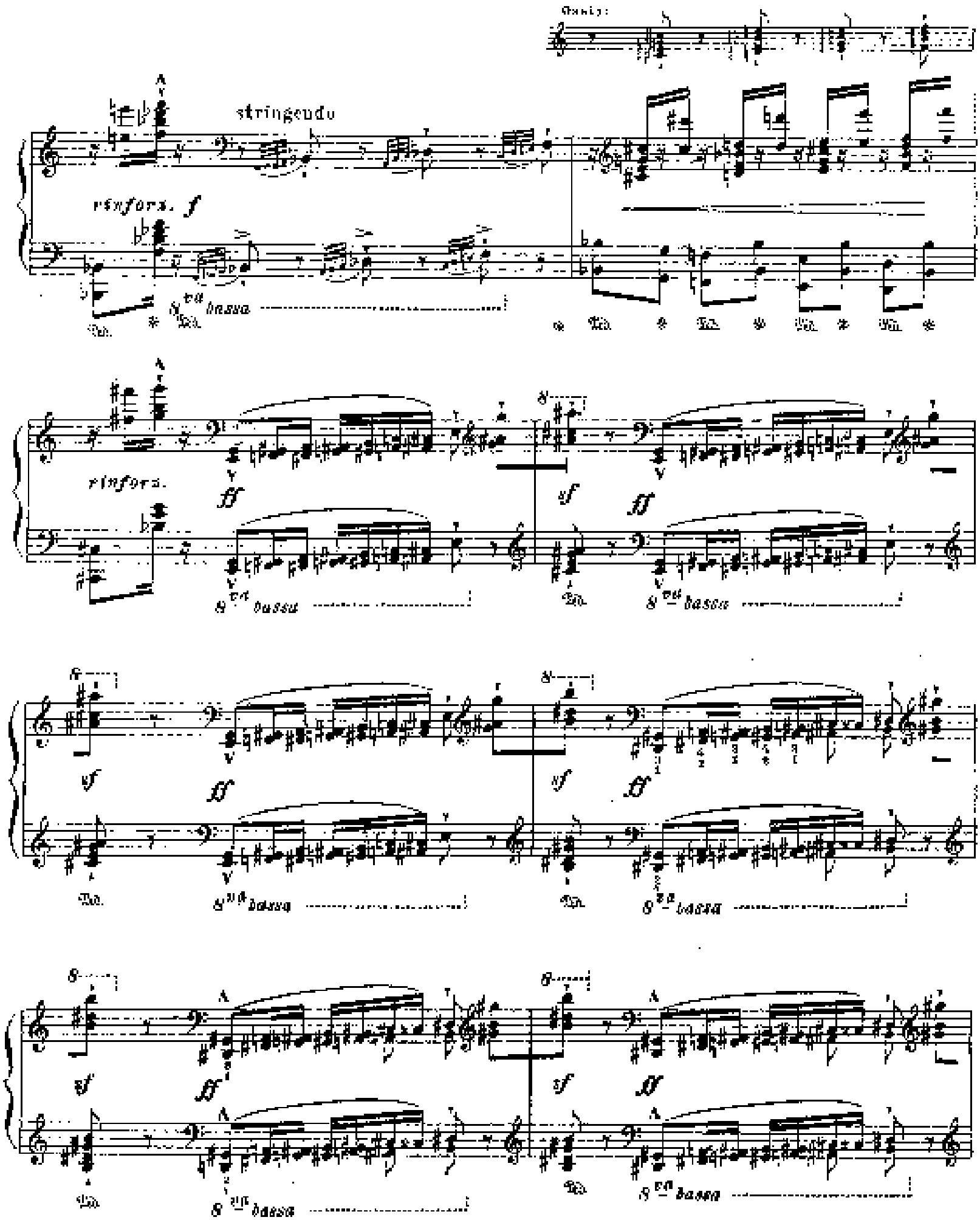
il canto
sempre marcato
p leggiero
p
p
Ped.
Ped.
Ped.
Ped.
Ped.
Ped.
Ped.
Ped.
f
Ped.
Ped.
Ped.
Ped.

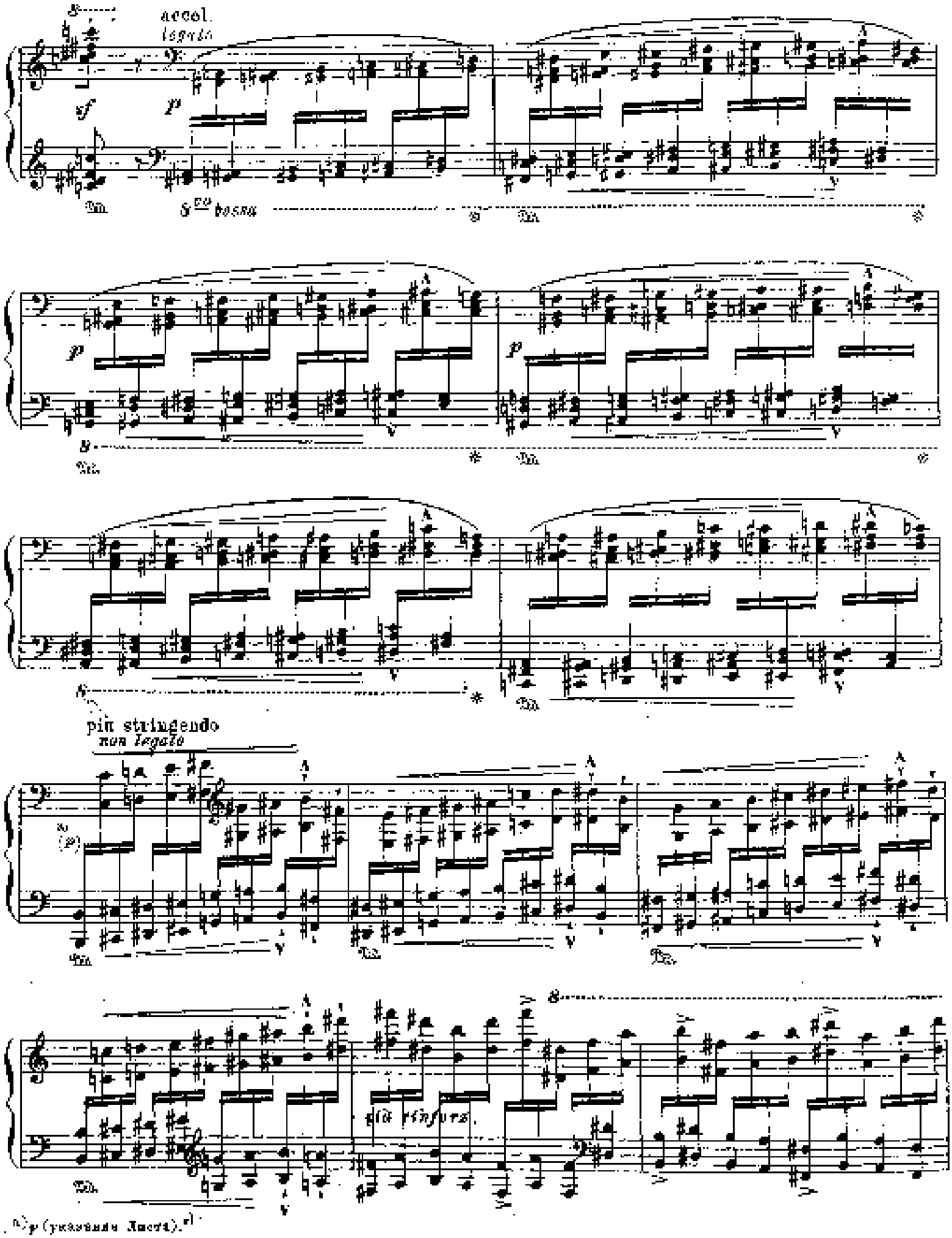

cresc.
rinforz.
marcato


ten.
ten.
p
rinforz.
marcato
poco a poco animato il tempo ma non troppo
mf
più marcato

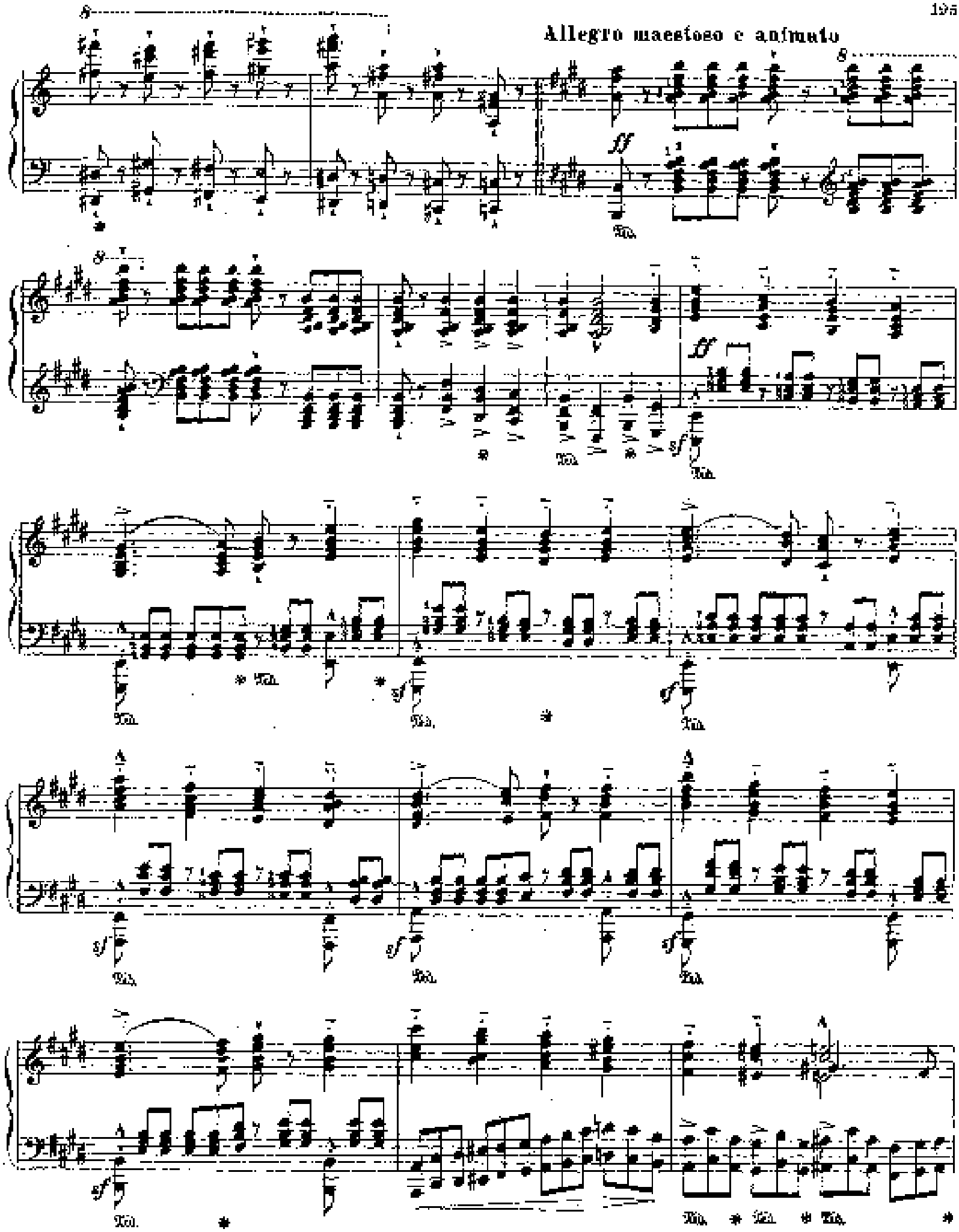


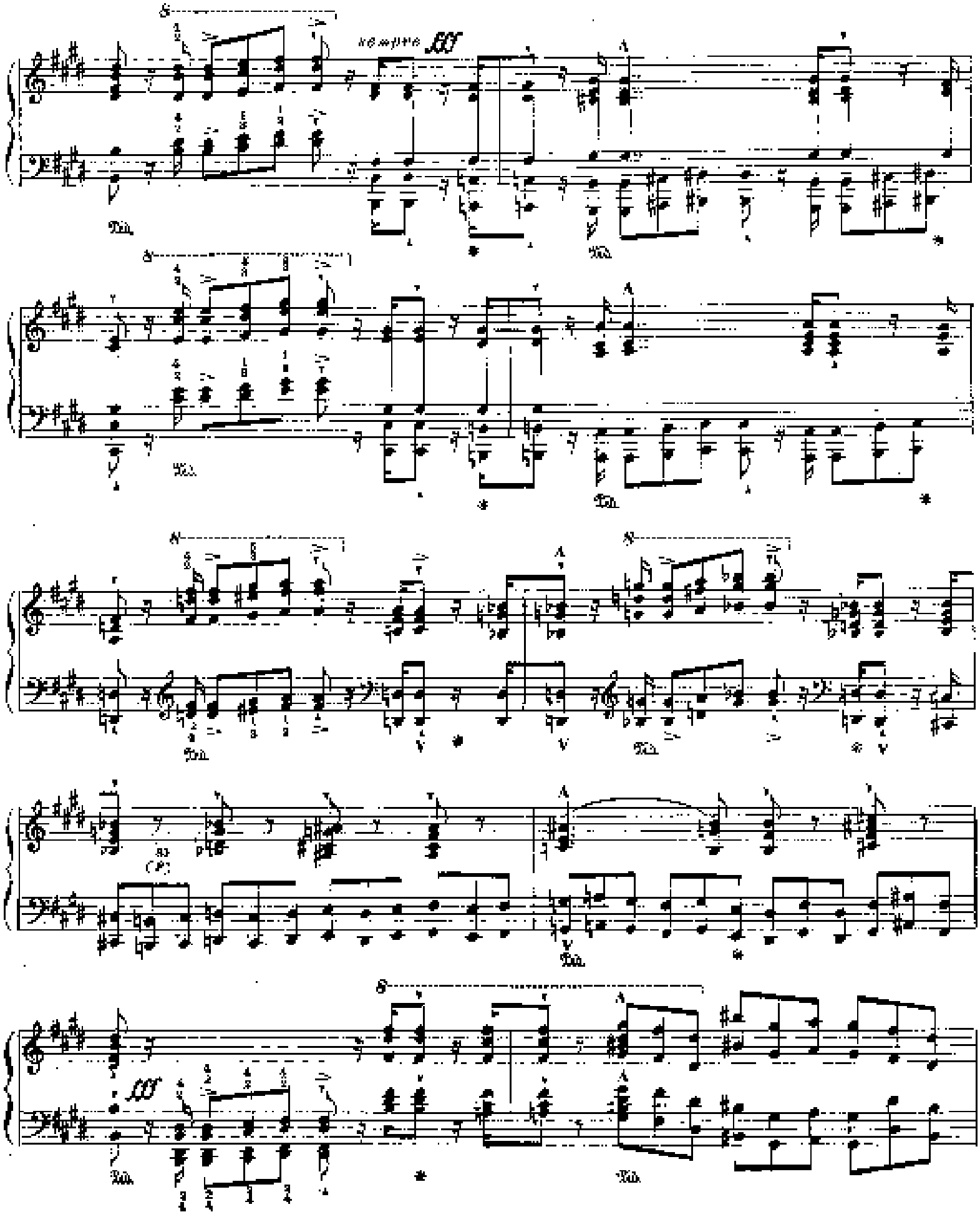
a) ep вместо f (поправка Листа).
б) cf вместо f (поправка Листа).


stringendo
rinforz. f
8va bassa
rinforz.
ff
sf
8va bassa
8va bassa
8va bassa
8va bassa
8va bassa
8va bassa



a) p (указание Листа).


Allegro maestoso e animato



a) Рукопись Листа.

A

fff

Ped. * Ped.

Ped. * Ped. *

p

Ped.

più cresc.

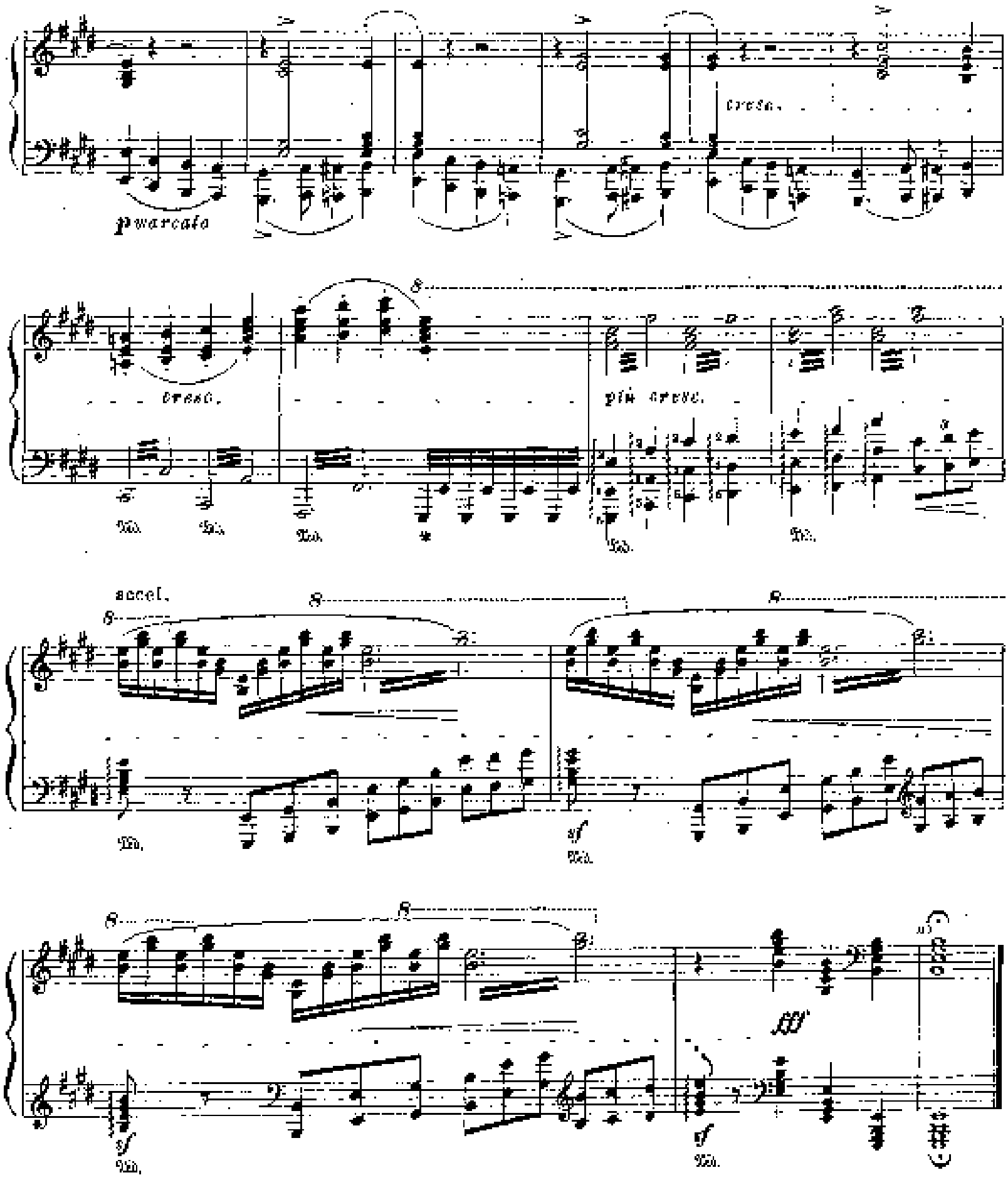
Ped.

B

Ped.

ben in tempo

Lento
accentato assai
con somma espressione



8) Перед последним тактом Лист в поздние годы добавлял ещё один такт. См. комментарии.

КОММЕНТАРИИ*

1. **Баллада № 1** (Ballade № 1). Создана в 1845—1848 годах. Издана в 1849 году у Кистнера и Мейкопаре. Посвящена князю Евгению Витгенштейну, скрипачу, племяннику Каролины Витгенштейн.

Печатается по тексту прижизненного прижизненного издания с некоторыми исправлениями и уточнениями.

Первоначально баллада была опубликована (у Мейкопаре) под названием «Семь христосадцев» («Le sept»). Однако уже в издании Кистнера это заглавие, вероятно, в беседе Листа было слушано.

Стр. 3, такты 1—3. В некоторых поздних изданиях (Шмид-Линднер) здесь, как и в ряде последующих тактов, добавлено еще обозначение *una corda*.

Стр. 5, такту 15. В издании Шмид-Линднера это место изложено следующим образом:

Стр. 6, такт 23. Этот и все последующие варианты для фортепиано в семь октав, учитывая широкий диапазон оригинального рояля, должны считаться аппликатурой.

Стр. 12, такт 15. В некоторых поздних изданиях пропущен, очевидно, по недосмотру.

Стр. 13, такт 2. В некоторых поздних изданиях ошибочно *si-бемоль* и *си-дубль-бемоль* квинолеты показаны.

2. **Баллада № 2** (Ballade № 2). Сочинена в 1853 году. Издана в 1854 году у Кистнера. Посвящена графу Карлу фон Лобенштейну.

Печатается по тексту прижизненного издания с незначительными исправлениями и уточнениями (по автографу), хранящимся в академической классе музыкальных сочинений Листа (Franz Liszt-Stiftung).

Стр. 15, такт 1. У Листа в начале баллады нет ука-

---

* При составлении данных комментариев использованы материалы, полученные из архивательного анализа рукописей различных редакций Листа, типовых и корректурно-авторитетных копий Листа, которые были собраны в Лист-Штифтунге, расшифрованные и описанные Листа Liszt-Stiftung (Ф. Анинга да Костта, В. Вольфарта и др.), а также некоторые работы, также ранее вышедшие отдельными изданиями Листа (в частности, исследование К. Жирарди) и книги об жизни Листа).

как динамических обозначений. Мы, следуя за учеными Листа, ставим *p*. В некоторых последующих изданиях (Шмид-Линднер) ошибочно *mF*.

Стр. 17, такт 4. Эта верная автографа, как и некоторые последующие, приведена нами по редакционным примечаниям Хосе Вианна да Мотта (в издании Franz Liszt-Stiftung). Исправление, по-видимому, было внесено в процессе авторской корректуры при издании баллады.

Стр. 17, такт 5. В оригинальном издании это авторское обозначение педали, скорее всего по недосмотру, отсутствует.

Стр. 19, такт 18. Зауэр приводит в своем сравнительном издании фортепианных сочинений Листа партию автографа (*ноты соль-диез* в средном почерке по исправлению, а восьмая). Но этот параллельный, как справедливо полагает сам же Зауэр, следует скорее всего считать ошибочным.

Стр. 19, такт 1. См. примечание к стр. 17, т. 4.

Стр. 26, такт 10. В оригинальном издании здесь и аккорде: первый звук, вероятно по недосмотру, бекар. Этот бекар перешел во многие последующие издания, в том числе и в упомянутое выше издание Зауэра.

Стр. 28, такт 3. В оригинальном издании в этом аккорде отсутствует бекар перед *ля*, что, без сомнения, ошибочно.

Стр. 28, такт 5. В оригинальном издании, скорее всего по недосмотру, в первом аккорде вместо ноты *до* была отмечена *ми*.

Стр. 31, такт 21. Таково обозначение размера в оригинальной записи Листа. Обычное употребление и запутанное выражение $^{6}/_{8}$, несомненно, подразумевает здесь, как и в других аналогичных местах, не два, а три раза по три четверти (наличие дробей указывает лишь на некоторую ...длительность тактовых линий). Поскольку шестивосьмой размер ($^{6}/_{8}$), как правило, обозначается не в начале, но в некоторых изданиях (в частности и в вышеупомянутом издании музыкальных сочинений Листа) обозначение $^{6}/_{8}$, как каприз и способное сбить исполнителя с толку, изгнано, и в тексте сегодняшнего дня обозначение $^{6}/_{8}$. В издании Зауэра (Петерс) отмечено $^{6}/_{8}$ ($^{3}/_{8}$).

В автографе и в первом издании баллады первые восемь тактов *Allegro moderato* отсутствуют.

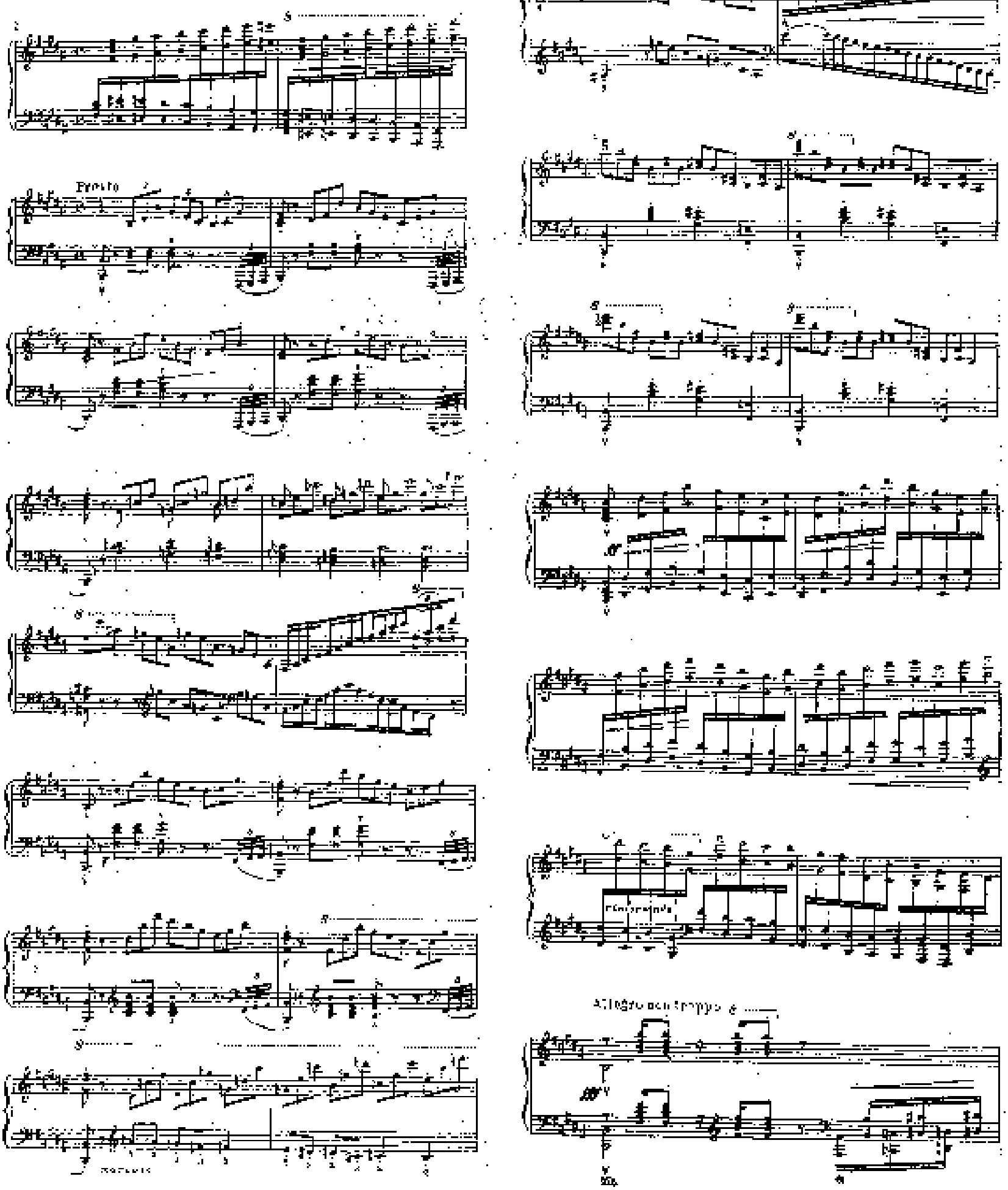
Стр. 34, такты 1—8. В автографе и в первом издании эти такты отсутствуют.

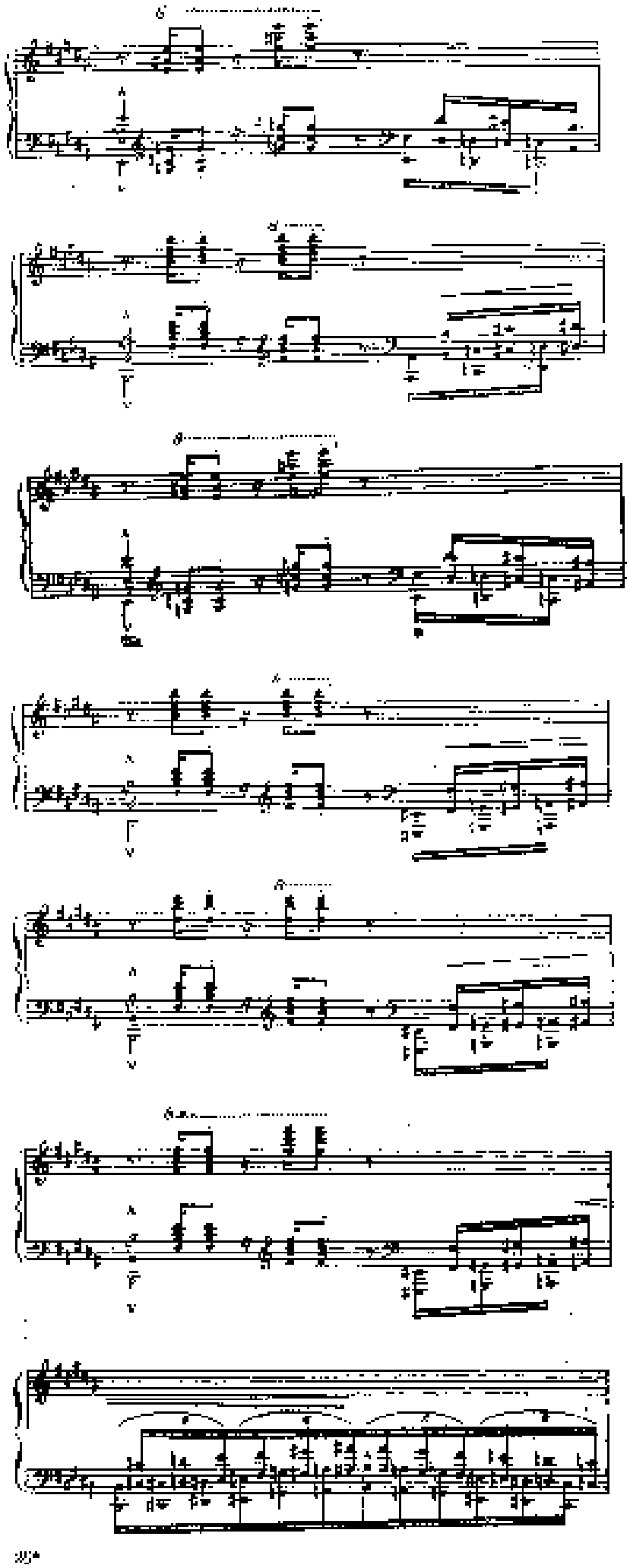
Стр. 34, такт 8. Так в оригинальном издании и в ряде последующих изданий. У Зауэра здесь в первом левой руки вместо октав *до диез* — *до диез* и *ми—ля* звуковая октава *до-дубль-диез* — *до дубль-диез* и *ре-бемоль—ре-диез*.

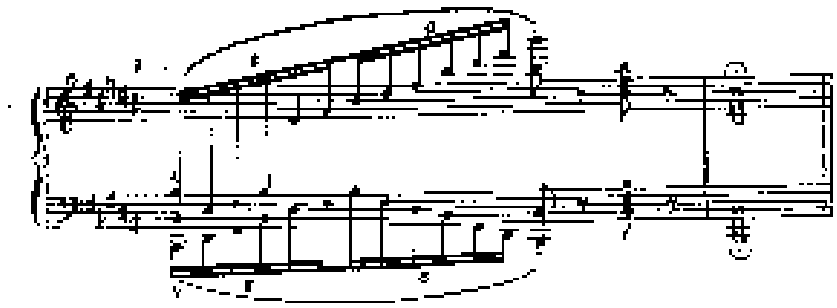
Стр. 38, такт 1 и сл. У Зауэра партия левой руки записана как основная с основного — как пауза.

Стр. 38, такт 4. Вторая авторская запись, по-видимому, изменена Листом в процессе авторской корректуры при издании баллады.

Стр. 30, такт 3 и сл. Первоначально весь заключительный эпизод баллады был задуман иначе:







Ещё «листовской работе над текстом Лист приписывает этот дарящий заключения по соответствующим художественному такту и вкусу» — одной версией, известной нам по отечественному изданию. Аналогичное изменение было сделано «листом и в заключительном эпизоде сонаты си минор.

3. Большой концерт-соло (Grosses Konzert-Solo). Сочинено, вероятно, в 1849 году под заглавием «Большое соло, напечатанное для фортепианного конкурса» (Париж-ская консерватория, 1850)». Подарено в 1851 году у Брейткопфа и Гертеля Пименовой Адольфу Гензельту «для издания этой пьесы в композитору, другу Листа. Впоследствии (не позднее 1855 года) обработано для двух фортепиано и получило в 1866 году под названием «Патетический концерт» («Concerto pathétique»). Переложено также (в 1885 году) для фортепиано с оркестром учеником Листа Эдуардом Рейссом. Это переложение Рейсса было одобрено Листом и принято им «к исполнению»*.

Оригинальное заглавие «Grosses Konzert-Solo» как перевели бы «Большой концерт-соло», списал, что другой возможный перевод — «Большое концертное соло». Менее удачен вариант, так как термином «концертное соло» обычно обозначают соло из концерта (напр., концертное соло из фортепианного концерта Филда), а не концерт, исполняемый один, без сопровождения оркестра. К тому же как Лист пьесы или произведения «Концерт для оркестра [или Concerto sans orchestre dédié à Monsieur]». т. е. концертом соло.

Стр. 12, такт 3. В оригинальном издании этого, вероятно по недосмотру, в партии левой руки отсутствует диез.

Стр. 42, такт 3. Так (октава *ля-бекар—ля-бекар*) в оригинальном издании и в обработке концерта для двух фортепиано. Возможно, однако, что здесь должна быть октава *ля—ля*.

Стр. 47, такт 3. В оригинальном издании бекар перед второй нотой отсутствует. В обработке концерта для двух фортепиано он проставлен.

Стр. 47, такт 5. В оригинальном издании бекар перед второй нотой, вероятно по недосмотру, отсутствует.

Стр. 51, такт 9. В оригинальном издании первый аккорд обозначен целыми нотами. Последний аккорд в обработке для двух фортепиано *ре-фа-диез, ре-фа-диез, фа-диез—ля—ре*, что гармонически точнее и лучше.

Стр. 52, такт 10. В оригинальной записи последняя нота в партии правой руки — *ре*. Не возможно, что здесь по analogии с соответствующим местом экспозиции должно быть *ля-бекар*.

Стр. 53, такт 1. См. предыдущее примечание.

Стр. 56, такт 4 и след. Лиги и акценты (в партии левой руки) добавлены нами в соответствии с обработкой для двух фортепиано.

Стр. 57, такт 4. В оригинальном издании здесь *ре-диез*, а *ре*. В обработке для двух фортепиано — *ре-диез*, что, несомненно, последовательнее и лучше.

4. Скерцо и марш (Scherzo und Marsch). Сочинено в 1851 году под названием «Скерцо и марш. Концертная

---

* Cm. Franz Liszt's Briefe. Gesammelt und herausgegeben von La Mara. Bd. II. Leipzig, 1893, стр. 383.

тана для фортепиано. Издана в 1854 году у Майнца, несколько позднее у Литольфа. Посвящена первоначально (в автографе) Карлу Клиндворту, ученику и другу Листа, затем (в оригинальном издании) — Теодору Куллаку, известному пианисту и педагогу.

Стр. 70, такты 9—11. В автографе (см. редакционные примечания к изданию Franz Liszt Stiftung) это место изложено следующим образом:

Стр. 76, такты 7—10. В автографе эти четыре такта изложены иначе:

Стр. 78, такт 11. Так в оригинальном издании и во всех последующих изданиях. В автографе обозначение *Presto* [illegible] [illegible].

Стр. 79, такт 31. В некоторых последующих изданиях (Зауэр) строчка *ossia* опущена.

Стр. 83, такты 19—20. В автографе вместо двух графических обозначений *diminuendo* поставлено одно.

Стр. 87, такты 4—7. Так в автографе. В оригинальном издании в партии правой руки черточка *tenuto* отсутствует.

Стр. 88, такты 8—15. Так (акценты в партии левой руки) в автографе. В оригинальном издании акценты, вероятно по недосмотру, опущены.

5. **Соната** (Sonate). Сочинена в 1852—1853 годах (в автографе значится: «окончено 2 февраля 1853»). Издана в 1854 году у Брейткопфа и Гертеля. Впервые публично исполнено Г. Бюловым 22 января 1857 года в Берлине (этим исполнением был показан новый рояль, построенный Бехштейном). Посвящена Роберту Шуману (в знак благодарности за посвящение Шуманом фантазии до мажор Листу).

Соната возвышается среди других фортепианных сочинений Листа, как величественная снежная вершина. Она поражает глубиной мысли, размахом и смелостью творческих дерзаний. Она 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, и образы все разъедающего скепсиса. Здесь и тяжелые сомнения, и строгое возвышенное настроение, и любовный экстаз, и скорбь по утраченным идеалам... Словно перед нами проходит сама жизнь во всех ее противоречивых аспектах.

Сонату часто называют «фаустовской», тем самым противопоставляя ее более ранней «дантовской» сонате-фантазии. Один из крупнейших исполнителей сонаты К. Н. Игумнов прямо говорил: «Это фаустовская история». Аналогичные мысли высказывались и другими музыкантами, и не без основания,— соната действительно имеет много общего с «Фаустом» Гете. Больше того: она вызывает фаустовскую тему с огромной силой и рельефностью.

Однако сам Лист никогда не связывал содержание сонаты с сюжетом «Фауста» и вообще не предпослал ей никакой литературной программы. Это, конечно, не случайно. В сонате Лист с исключительной яркостью и глубиной воплотил свои собственные взгляды на жизнь, на окружающий мир, на человека. Соната в полном смысле слова «автобиографична»: это — музыкальный автопортрет художника, романтически настроенного, стремящегося к возвышенным идеалам, но далеко не всегда победившего и освободившегося от внутренней раздвоенности, противоречивости. Так понимал сонату сам Лист, так представляли ее себе его близкие друзья. Р. Вагнер, например, прослушав сонату, в восторге писал Листу: «Дорогой любимый Франц! Ты был со мной, соната бесконечно прекрасна; величественна, дружелюбна, любви, глубока и благородна — как ты сам». Л. Кёллер и П. Корнелиус видели в сонате самое верное отражение духовной и эмоциональной жизни композитора. Отождествляя «героя» сонаты с ее автором, Кёллер писал, что содержанием сонаты служит образ «богатой событиями душевной жизни героя, вступившего в борьбу с целым миром: «В лихорадочном [illegible] бросается он в волнующие [illegible] и вступает в борьбу с могучими волнами судьбы... Можно его видеть, когда эти волны обрушиваются на него. Ему присущи противоречия: если он изнемогает перед ликом могучей армии противника, то сила иного рода, нежная и мягкая, может заставить его сложить оружие».

Таким образом, «фаустианство» сонаты в значительной степени оказывается автобиографичным. И всякая программа оказывается здесь излишней, это «непрограммное» сочинение превращается в самое что ни на есть программное, ее истинное содержание — жизненная борьба человека, борьба «между жизнью и любовью против демона отрицания». К чему же к этому содержанию лежит в духовной жизни самого Листа.

Исходя из вышеуказанной идейно-художественной концепции сонаты (весьма, чрезвычайно характерной для романтического искусства вообще), Лист развертывает музыкальные образы сонаты в удивительно гибкой и органичной форме. Чуждый всяких шаблонов и общепринятых схем и правил, он широко использует в сонате различные тональности (с целыми сходами отклонений и модуляций). Он сознательно избегает единого неизменного общего темпа: почти каждый эпизод, рисующий контрастные ли образы или же психологические состояния «фаустовского» человека, обладает присущей лишь ему одному продолжительностью, своим особым темпом, динамикой, порой даже своим размером. При этом Лист стремится своеобразно сочетать «единство действия» с богатой разработкой деталей. Вспомним Гюго, сказавшего о том, что «единство цели ни в какой мере не отвергает действия второстепенных», что «необходимо лишь, чтобы эти второстепенные части, умело подчиненные целому, беспрестанно тяготели к центральному действию и размещались вокруг него по различным этажам, или вернее, по различным планам драмы», и что «единство целого — это закон театральной перспективы». Подобно великому французскому поэту и драматургу, Лист никогда не смешивает единства с упрощенностью действия. Он дает правдивое изложение основной линии, «сквозное» разрабатывая идеи в разных планах и видоизменяющейся в процессе действия, стремится к ярким контрастам (противопоставление образов главной и побочной партий), к применению различных изобразительных средств (сопоставление регистров, тембров, звучностей), к введению эпизодов, умело подчиненных целому и как бы продолжающих 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 единства в многообразии. 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.

Лист окрашивает и оттеняет отдельные звуки и аккорды сонаты, подчеркивая их в плане исполнения далее прежде всего с точки зрения тематического единства. Произведение через систему музыкально-тональных образов, искусством отточенной трансформации мотивов, подобрано неожиданные отклики и полные неожиданности, до тех пор никем не открытые (сохраняя при этом внутреннюю стройность и чистоту).

Характерно, что такое чуткое и тонкое прочтение произведения, воспринятое как по своему содержанию, так и по форме, вызвало при появлении в свет очень резкие враждебные отклики. Вокруг сонаты Листа, как вокруг каждого истинно значительного произведения, развернулась бурная многолетняя борьба. Пожалуй, ни одно другое крупное создание Листа не вызвало столь ярко отрицательных суждений, как данная соната. Ее, с полной серьезностью, до середины двадцатого века, другие считали не к месту «романтическим» произведением.

В первом печатном отзыве о сонате (1854) Л. Кюллер отметил, что сонату «может выдержать строгое и лучшими образцами этого жанра всех времен вдохновленное ухо», справедливо писал, что она «принадлежит возвышенному значению «глубоко прочувствованным эстетическим законам» и прекраснейшую художественную форму», «этой эпохи» «классической». Подобную же оценку дал сонате ее первый пропагандист Г. Бюлов.

Но были отзывы и прямо противоположного, дилетантского суждения. Г. Эльснер, например, после первого исполнения сонаты Шуманом, без всякого стыда и смущения, откровенно изрек: «Для того, чтобы попытаться удовлетворительно произведение подобного рода, надо полностью отрешиться от всего, что лежит в природе вещей, надо по возможности и больше чем отказаться от рассудка и законов красоты».

Характерна история восприятия сонаты современниками. Ее непонимание и враждебность подобного рода суждений. Соната Листа прошла суровую проверку временем. Она нашла доступ к сердцам всех слушателей, должно любящих и оценивающих музыку. Она по праву принадлежит к лучшим владениям романтической инструментальной культуры, с ее недосягаемым полетом образов.

Пересмотрен состав по тексту оригинального прижизненного издания с внесением некоторых исправлений и уточнений (по автографу), принятых в издании Franz Liszt-Stiftung.

Стр. 98, такт 1. По свидетельству учеников Листа проходивших с ним сонату в последний раз, тот указывал, первые октавы едва ли не *glissando* (*wie Donner für Posaunenklang*); к октавам следует прикасаться не с трех, как это обычно бывает, а сбоку, в *gleitender* (*gleitender Bewegung*), близко к черным клавишам, с тем чтобы ручка стала тяжелее и звук приобрел бы темную, мрачную окраску (см. Liszt Pädagogium, Serie V).

В плане этом ясно, что встречающееся в некоторых последних редакциях сонаты указание — «интервалы левой руки играть чистые и острые, без педали» — вызвано смертью Листа лишь в виду не столько легкого, острого *staccato*, сколько приглушенный удар октав, более сдержанный и не такой острый.

Метрономическое обозначение темпа вступления (*Lento assai*) у Листа отсутствует; нет его и в записях учеников Листа. Только один д'Альбер в своем издании сонаты предлагает: ♩=66.

Первоначально, в автографе, вступление было задумано следующим образом:

При окончательной работе над сонатой Лист произвел это изменение, несомненно значительно усилившее и углубившее ее смысл, изменил тем самым первоначальный замысел.

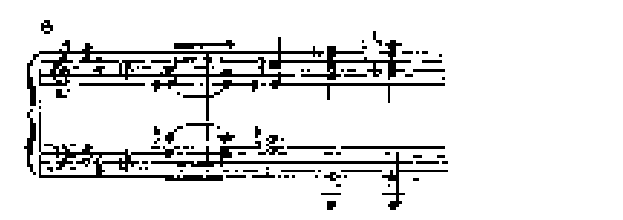
Стр. 98, такты 3 и 5. Так (исправление Листа) в автографе в противоположность ко всем последующим изданиям, в некоторых позднейших редакциях (Зауэр) без достаточных оснований вместо полностью отмеченной целой.

Стр. 98, такт 4. Как известно, сам Лист неоднократно давал в нотах сокращенную и облегченную запись. Точное определение темпа он, как правило, давал в процессе исполнения. По записи в Середаля, Лист рекомендует исполнять *Adagio assai* ♩ =72. Учитывая, однако, авторское обозначение *alla breve*, следует считать темп ♩=72, что, кстати, и делает д'Альбер в своей редакции сонаты.

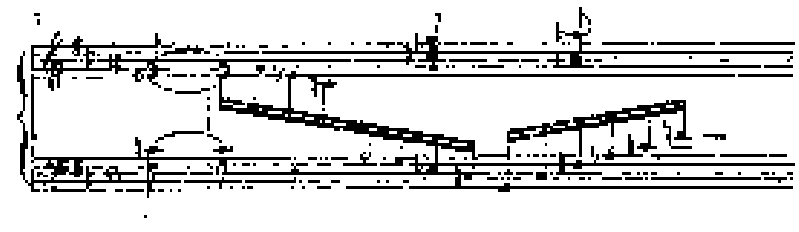
По свидетельству учеников Листа, «главное место сонаты играется очень ритмично и прямо — не хочешь бы петрок (*Adagio ma non troppo* — указание Листа). Именно в этой связи Лист также говорил Середаля, что здесь вполне возможна аналогия с увертюрой «Тангейзера» Вагнера. «Почему,— говорил Лист, — не должно показаться вам сцена странника? Я могу ее в своей душе с вами сравнить с вами. *Ich trage sie in meinem Innern und vergleiche sie auch mit Euch...*»

Стр. 98, такты 13—17. По указанию Листа, этот «вершинный» момент должен исполняться резко, как бы «металлическим звуком» (*Metallklang*). См. Franz Liszt's Briefe, т. 1, стр. 157.

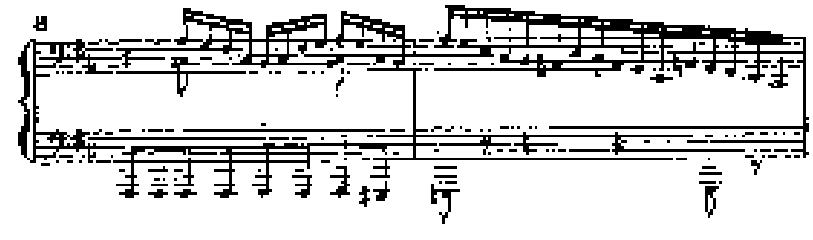
Стр. 98, такт 18. В автографе первоначально это место читалось так:



Затем пассаж был написан следующим образом:



Стр. 99, такт 9. После этого такта в автографе впоследствии следующие два такта:



Стр. 99, такт 12. В позднейшие годы Лист рекомендовал своим ученикам всех пяти пальцев левой руки до конца такта оставлять:

Стр. 99, такт 13. Лист рекомендовал играть это место *очень ритмично и сильно подчеркивая*.

Стр. 100, такты 8—9. В оригинальном издании, как и в автографе, дано через стопу *ля*, скорее всего по недосмотру, отсутствует. В некоторых позднейших изданиях (Бютнер) передача ключа дважды вместилась (бекар). Это показательное явление весьма подробно обсуждается в комментариях, см. основу причин, скажем, что ее рукописи (автографе), а также в первом издании перед первой нотой группы (*ля*) дана поставлена лишь в редких. "Исполнение вопру в трелях ля-бекар».

Однако при Листе не соответствует действительности. В литографе, как известно (см. репродукционное приложение Хосе Рекены да Мотта в академическом издании музыкальных сочинений Листа), редакция вообще не выполнена; там лишь указывается на повторение соответствующих двадцати восьми тактов экспозиции. В автографе, далее, имеется не только ясное ноты бекар перед ре. Поставленный же в приложении к издании диез *ре*? ля в соответствующем месте репризы свидетельствует об определенном намерении автора (диез, а не бекар!). И Хосе Рекена да Мотта совершенно справедливо предполагает вслед двадцать тактов основу Листу. Тем труднее предположить, что кто-либо мог без авторского согласия внести в текст почти целых семнадцать тактов; ведь в репризе диез почти отсутствует полностью.

Все почему можно и необходимости брать ре с в экспозиции, так и в репризе сонаты *ля-бекар* нам представляется ошибочным. Его нельзя подкрепить никакими ресурсами и тем, что *ля-бекар* — это более плавный звук по сравнению с новой гармонией и т. п.

Почти все ученики Листа — Рекена да Мотта, Зауэр, Стрельбицкий, д'Альбер — без всяких сомнений трактовали *ля-диез*. А весь некоторые из них прямо указывали, что Лист и эти сказала его указания в исполнении сонаты.

Стр. 100, такты 11—12. Аппликатура, указанная в тексте, принадлежит самому Листу, он рекомендовал ее своим ученикам. Этой же аппликатуры он придерживался во всех аналогичных местах. Такая аппликатура действительно целесообразна; она удобна лишь для больших и хорошо растянутых рук и не может быть рекомендована всем без исключения.

Графическое обозначение *стаккато* (—) в аксенте (*р*) условно взято по автографу: оно находится на шестую, седьмую и восьмую шестнадцатые каждого такта, начиная со второй шестнадцатой постепенно исчезает. В оригинальном издании и во многих позднейших изданиях эти обозначения проставлены всегда и иногда вообще отсутствуют.

Стр. 100, такт 13. В оригинальном издании здесь перед последней шестнадцатой бекар, вероятно по недосмотру, отсутствует.

Стр. 101, такты 2—5. В оригинальном издании, как и в рукописи, ноты проставлены Листом в верхних голосах под шестнадцатыми. Для большей ясности мы поместили их под нижним голосом (аккомпанемент).

Стр. 101, такт 6 и след. При исполнении этих нот в аккордах (как и других аналогичных аккордных пассажей у Листа) каждая нота должна звучать с одинаковой силой и длительностью, чем зависит от слабости некоторых пальцев. Подчеркивание нота при этом должно быть, согласно указаниям Листа, достаточно выразительно; играющие пальцы должны не ударять по клавише вверх и сразу, а нажимать всегда и мягко друг другу и не поднимать всех нот. Первый палец всегда находится почти в «согнутом» положении, рука не напряжена, держа все время гибкой и пружинящей. Удар передвижной, точный и в то же время всегда мягкий. Указания Листа даже при самом большом и быстром исполнении помогают сохранить (как бы «инерцией») действие кисти.

Следует также придерживаться за пиццикатного исполнения этого аккорда. К этому в данном случае могут быть отнесены известные слова Листа: «...Каждый аккорд должен иметь разную ценность, а также превосходство тому, кто играет, должен дойти до плоской ноты виртуозного пути, как же удерживает правильную вертикаль».

Стр. 102, такт 1. д'Альбер в своей редакции сонаты предлагает этот аппликатурный р. С этим эффектным отступлением трудно не можно безоговорочно согласиться, так как он явно противоречит авторскому указанию: *каждую ноту играть на своей*. Скорее всего в этом месте мы имеем дело лишь с небольшим ослаблением силы звучания.

Стр. 102, такты 11, 16, 17. Трели оригинального издания Листа. В некоторых позднейших (Шмид-Линднер) трели заменены *mordent*.

Стр. 103, такт 26. В оригинальном издании здесь в аккорде ошибочно поставлен бекар перед нотой *ре*.

Стр. 103, такт 2. Так (поставлено дело) в автографе, в оригинальном издании и в ряде последующих изданий. В некоторых изданиях, в том числе у Зауэра, д'Альбера и Шмид-Линднера этого не дано, дело.

Стр. 103, такт 4. Так (поставлено дело) в автографе и оригинальном издании и в ряде последующих изданий. В некоторых изданиях, в том числе у Зауэра, д'Альбера и Шмид-Линднера, руки не имеют дела.

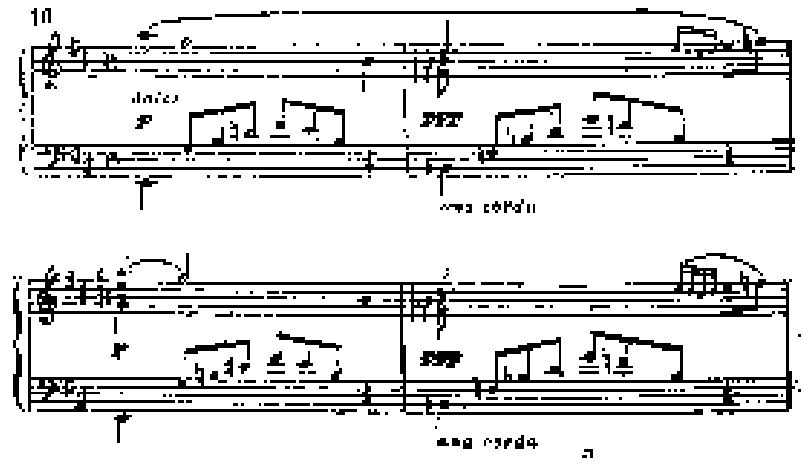
Стр. 104, такт 2. Первоначально в автографе у Листа значилось не *до-бекар*, а *до-бекар* (как и *бекар*). Позднее Лист исправил бекар на диез, что несомненно звучит гораздо лучше.

Стр. 104, такт 11. В оригинальном издании эта четвертая нота отсутствует, хотя она имеется в автографе и в подавляющем большинстве последующих изданий.

Стр. 104, такт 25 и след. В издании д'Альбера совершенно загадочным образом указание о переключении *sempre più espressivo* «Несколько медленнее, чем основной» реже двухтактия, приблизительно *J* =60. Второй такт после ускорения, второй — замедления, затем опять ускорение и третий такт опять темп и сдержаннее. То же самое повторяется в следующих четырех тактах.

Конечно, подобное указание можно считать ужасным часть при соблюдении должной меры *rubato*. В противном случае оно может привести к искажению и неправильности исполнения.

Стр. 105, такты 1—4. Приведенные нотами графы двухтактовые отрезки (*р* и *рр*) и обозначения как *sempre* исходят от самого Листа (первый такт исполняется *р* без левой педали, второй — *рр* на левой педали третий — снова *р* без левой педали, четвертый — *рр* на левой педали):



Страдаль в своих записях и автографах сонаты (см. Liszt-Pädagogium, Serie V) сообщает, что по указанию Листа, на эти аккорды следует обратить особое внимание. «При исполнении сонаты, — вспоминает Страдаль, — которую автор разрешал исполнять только немногим своим ученикам, он всегда указывал на данный звуковой эффект. Листом указано, чтобы это место играли медленно, выдерживая синкопированные звуки почти всегда целую минуту, постепенно ослабевая постепенно, вдруг. Этим они отличаются от вагнеровских ускоренных, исполняемых быстро и строго в темпе».

Аналогичные указания о смене *p* на *fz* и *fz* на *p* на два *forte* имелись также в рукописях д'Альберти и Зауэра: особенность-характерную нарастания должна вступить при этом по словам д'Альберти, «с правильной последовательностью».

Стр. 106, такт 11 и след. Метрономическое обозначение темпа ♩ =104 взято от самого Листа. Д'Альберти в своем издании сонаты подвижность ускоряет темп, предлагая ♩ =72 (т. е. ♩=144). Столь же необозначенных представляется нам ремаркой *leggiero* (легко), встречающейся с такта 39 д'Альберти указывает ♩ =150; Листом же изменение темпа вообще не обозначено.

Предлагаемая в некоторых редакциях *Allegro* по типу фа-диез (строго, четверть), несомненно, имеет известное обоснование, но оно все же вряд ли соответствует авторскому наказанию.

Стр. 105, такт 19. Аппликатура правой руки произвольно в издании Franz Liszt-Stiftung по автографу.

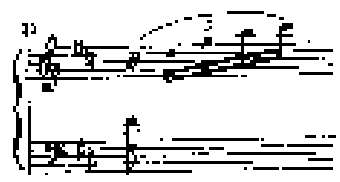
Стр. 106, такт 20. В оригинальном издании и в некоторых последующих изданиях за второй четвертью (в бемоли) перед *fz* отсутствует.

Стр. 106, такты 9—14. Так (с 9-го по 14 такты) в автографе и в издании Franz Liszt-Stiftung. В оригинальном издании и в ряде последующих изданий здесь вставлена опора листа на шесть тактов.

Стр. 107, такты 1 и след. Графическое обозначение *crescendo* уточнено знаком по изданию Franz Liszt-Stiftung, основанном на автографе.

Стр. 107, такты 5—6. Так (острое *staccato*) в автографе и издании Franz Liszt-Stiftung. В оригинальном издании и в большинстве последующих изданий здесь помещено простое *staccato*. Учитывая, что сам Лист иногда «не различал между этими двумя видами *staccato* (см. отзыв его ученика Брассена о манере фортепианных исполнений Шуберта), следует принять первое предложение более острым, приближающимся к аппликатурному стрелкообразному характеру звучания первой левой руки.

Стр. 108, такт 9. В автографе (по свидетельству Зауэра) здесь:



Стр. 108, такт 15. В оригинальном издании и в некоторых последующих изданиях перед предпоследней шестнадцатой паузы точно отсутствует знак.

Стр. 109, такт 1 и след. В некоторых изданиях, например, у д'Альберти, первый такт этого эпизода по характеру исполнения противопоставляется второму: первый такт — *ritenente legato*, второй — *ritenente non legato*.

Стр. 110, такт 1. Так (*diminuendo* на последней четверти) в автографе, в оригинальном издании и в большинстве последующих изданий. В некоторых позднейших редакциях (напр., у д'Альберти) это *diminuendo* произведено от *crescendo* предыдущего по первой четверти следующего такта, где вступает *subito piano*.

Стр. 110, такт 6. В оригинальном издании паузы перед *fz* отсутствуют. Однако он, как указывается в редакционных примечаниях к изданию Franz Liszt-Stiftung, простоявлен карандашом в автографе.

Стр. 110, такт 17. В оригинальном издании и в ряде последующих изданий паузы перед этими двумя *fz* (как и некоторыми такими дальше) ошибочно отсутствуют.

Стр. 111, такт 6 и след. Э расстановка акцентов (в партии правой руки) по оригинальному изданию Franz Liszt-Stiftung. В оригинальном издании и в ряде последующих изданий акценты здесь расставлены в начале каждого такта. В автографе многие из этих акцентов не выписаны, а обозначены лишь знаками повторения. Однако знаки повторения, как справедливо замечает Эмилия де Мотта в редакционных примечаниях к изданию Franz Liszt-Stiftung, относятся только к нотам, а не к аккордам, которые здесь подчеркивают вступление каждой новой гармонии.

Стр. 111, такт 15. Зауэр ставит здесь свое обозначение *ritenuto* (немного, крепленько).

Стр. 112, такт 7. В автографе (см. указанное примечание к изданию Franz Liszt-Stiftung) вслед репетиции, как и репетиции четырьмя тактами дальше, имеет помета: *ein grosses Notenbuch* (большая нотная). По-видимому, эта, однако, указания Листа при гравировке не были выполнены.

В третьем аккорде (партия левой руки) как в автографе, так и в оригинальном издании отсутствует (очевидно по недосмотру) бекар перед *as*.

Стр. 112, такт 12. В автографе и в оригинальном издании здесь отсутствует беколь перед *ля*.

Стр. 113, такт 10. Авторское обозначение темпа дано выше *Andante sostenuto* ♩ =88, без ограничивающего значительного последующего ускорения движения при модуляции в ля мажор. Д'Альберти предписывает в начале эпизода более подвижный темп ♩ =72, затем полюс не считаясь с авторскими указаниями *Quasi adagio*, рекомендует метрономическое обозначение ♩=80, переходящее в ♩ =84 и в конце концов достигающее ♩ =92. Этот темп вразрез с авторскими ремарками, обе Лист предполагал эпизод *Andantino con sentimento* исполнять несколько медленнее, чем начало *Andante sostenuto*.

Трудно также вполне признать обоснованным предложенный в издании Franz Liszt-Stiftung под редакцией В. Белова (Музгиз, 1952) темп для *dolcissimo con sentimento* ♩ = ♩ среднего умеренного темпа. Такое *troppo lentamente* у Листа противоречит ремаркам Листа.

О характере эпизода *Andante sostenuto* в записях Страдаля (см. *Liszt-Pädagogium, Serie V*) содержится следующее замечание:

«Этот раздел, обозначенный буквой, должен быть обозначен *Andante religioso*: он представляет собой одно из тех восторженных мест, которые стоят особняком в творчестве Листа. В середине борьбы, которую ведет с окружающими внешним миром отшельник-брат в пылающих красках описаний сценах, вставлено раздумье. Легкое, звуковая комета, как луч небесного света, падающая во круг, в сферу человеческого существования. Кто не получил бы при этом и симфоническую поэму «Ночь» взамен горя».

Если попытаться реализовать-мистическую сторону замечания Страдаля, то можно вполне согласиться с его общей оценкой сонаты (впрочем, принадлежащую, по самому Листу), как вещи, стремящейся к идеалам творческого человека за пределы будущего.

Стр. 115, такты 3—4. Графическое обозначение *crescendo* уточнено по изданию Franz Liszt-Stiftung, основанному на автографе. В оригинальном издании и в большинстве последующих изданий это обозначение протянуто только в четвертом такте под последними тремя восьмыми.

Стр. 115, такт 5. Полная фразировка автографа. В ори-

отдельной педалью и в большинстве последующих изданий здесь ошибочно напечатан лишь один такт.

Стр. 115, такт 2. Двое ими точно поставлено Листом в автографе. В оригинальном издании и в ряде последующих изданий он отсутствует.

Стр. 115, такт 11. Указание ритмики Листом, вероятно по автографу, не обозначено; оно отсутствует как в оригинале, так и в большинстве изданий.

Стр. 116, такт 19. Лига отсутствует по автографу; в оригинальном издании и в большинстве последующих изданий она отсутствует.

Стр. 116, такты 2—5, 3—7, 10—14. Лиги проставлены по автографу; в оригинальном издании и в большинстве последующих изданий они имеют только вид трех коротких.

Стр. 116, такт 14 и след. В редакции В. Ивановского по поводу написания этого места содержится следующее замечание:

«Указание на исполнение этого места *FFF* сделано самим Листом в первой редакции сольной, но уже самое и в многочисленных (кроме — в виду малых тактов указать *Orchidee* *M. M.* Калашниковой, Бетховеной. (Ивановской) Лист разрешил однако, сделать тут внезапный динамический эффект, в данном случае *FFF* взять *pp* и затем сделать crescendo уже небольшое пространство, с условием дать такой эффект один лишь раз на всей сонате — либо в кульминации, либо в заключительном месте разработки. Приходя в 1878 году эту сонату с пианисткой Ивановской, Лист по поводу этого случая сказал, что рекомендует вышеуказанный эффект».

Трудно, однако, проверить приведенные слова Ивановского по соответствующим источникам. Однако это и каких случаях источниках, в том числе и в Liszt-Pädagogium, подобных высказываний Листа не содержится; рекомендовать предложенный Ивановским динамический план исполнения поэтому нет основания.

Стр. 117, такт 12. Так в автографе и в некоторых позднейших изданиях. В оригинальном издании и в ряде последующих изданий нота в партии левой руки является четвертной; вероятно она падает на вторую четверть, где возможно интерпретироваться как трель, что исполнение ошибочно.

Стр. 117, такты 16—22. В автографе здесь отсутствует лига. В оригинальном издании и в ряде последующих изданий ставится две лиги.

Стр. 117, такт 19 и след. Аппликатура: пальцы, применяемые в разных позициях, часто восходят на пальцевание типа «палец (Zeige-, d'Albert и др.); всегда ли нужно в данном случае в правой третьего пальца на четвертой ноте на каждой ноте.

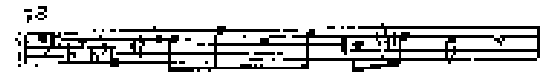
Все пассажи должны исполняться легко, свободно, без всякой жесткости, именно *leicht*. По случайно указаниям Пугно—д'Альбером и Заурером—сделаны следующие дополнительные указания: *voller Empfindung* (вся чувствуй), *ausdrucksvoller Ton* (выразительно тонко), *recht zart* (очень розово).

Стр. 118, такт 28. Авторское обозначение темпа $\frac{1}{2}$=80. Однако, по замечанию Серадзки (см. Liszt. Pädagogium. Serie V), следует избегать слишком быстрого темпа «фуги». У d'Альберта: $\frac{1}{2}$=76.

Стр. 119. Аппликатура этой страницы сохраняется в автографе, где она отчетливо написана (см. редакционное примечание к издании Franz Liszt-Stiftung).

Стр. 119, такт 11 и след. Так в оригинальном издании и во всех последующих изданиях. В автографе партия левой руки написана следующим образом:

Другая редакция дана:



Стр. 119, такт 20. Так в автографе и в изданиях Franz Liszt-Stiftung, Breitkopf и др. В оригинальном издании и в ряде последующих изданий здесь ошибочно дан несколько иначе текст партии левой руки:

Стр. 119, такт 28. В автографе здесь значится *ad-libitum*.

Стр. 120, такты 11, 12. Восходящие гаммы восьмыми должны исполняться легко и остро. Именно так обозначено и в автографе. Указание же в оригинальном издании и в ряде последующих изданий (*ganz* восьмыми) едва ли обычно.

Стр. 120, такты 30—32. Динамическое оттенки указаны по изданию Franz Liszt-Stiftung, основанному на автографе. Идея Листа не требует сомнений: каждый такт содержит *crescendo* в кульминационной вершине, на которой обязательно должен быть акцент. Почти во всех изданиях этот акцент (>) по недосмотру был повторен в *diminuendo* (—).

Стр. 121, такт 7. Это место Лист в позднюю пору рекомендовал играть осторожно. Указание Листа (играть всю партию левой руки октавами) экспериментировали Заурером, Серадзки и др.

Стр. 122, такт 17. Так в автографе (см. редакционные примечания к изданию Franz Liszt-Stiftung). В оригинальном издании и в ряде последующих изданий указанное обозначение *diminuendo* написано не в автографе, а с третьей четверти.

Стр. 124, такт 14. Авторское обозначение *mf* (вместо *ff* в соответствующем месте экспозиции) имеет глубокий смысл. Это как бы воспоминание о начале и затушевание грозных образов (*Erinnerung*). Характерно, что в автографе (см. редакционные примечания к изданию Franz Liszt-Stiftung) первоначально динамический диапазон был еще более ограничен (не от *mf* к *f*, а от *p* до *mF*). Лист и тут избегал в репризе повышенной экспрессивности и преувеличенной звучности.

Вместо *ped* Лист в указанных выше примечаниях предписывает легкое педализование. Листом первая левой руки, против указываемого, что над этим пунктом, в автографе изображенном стоит еще неправильный знак:

Стр. 124, такт 32. На акцент, в обозначение *diminuendo*.

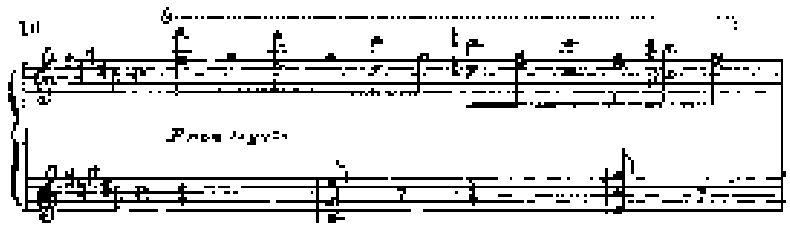
Стр. 125, такты 9—12. Смены гармоний (*Fis-Dur* минор — *dis-moll* минор) исполняются по указанию Листа, как и в экспозиции *p tre corde* — три раза сразу.

Стр. 125, такт 18. В оригинальном издании и в ряде последующих изданий бекар перед *as* ошибочно отсутствует.

Стр. 126, такт 3. В хроматической гамме в некоторых изданиях содержатся неточности. Наиболее показательной в этом отношении является фальшивая нота (предпоследняя пятидесятьчетвертная).

Стр. 126, такт 7. В оригинальном издании, видимо по недосмотру, отсутствуют две первые фа.

Стр. 125, такт 6 и след. В автографе написание этого эпизода первоначально было изложено так:



Затем и гравюре последующие сонаты и начата в корректуре Лист заменил его вторым, равносильным по оригинальному написанию.

Стр. 125, такт 16. В оригинальном издании и в некоторых последующих изданиях конец четвертого *ре* стоит *ре-бекаром* (♮).

Стр. 127, такт 20. В оригинальном издании и в ряде последующих изданий здесь ошибочно отсутствует диезы.

Стр. 128, такты 11, 15. Ренцу сообщается с замечания В. Тарнов относительно необычности этих тактов. Не заметив ваши опечатки в примечаниях Бюлова да Мотта к изданию Franz Liszt-Stiftung, он пишет:

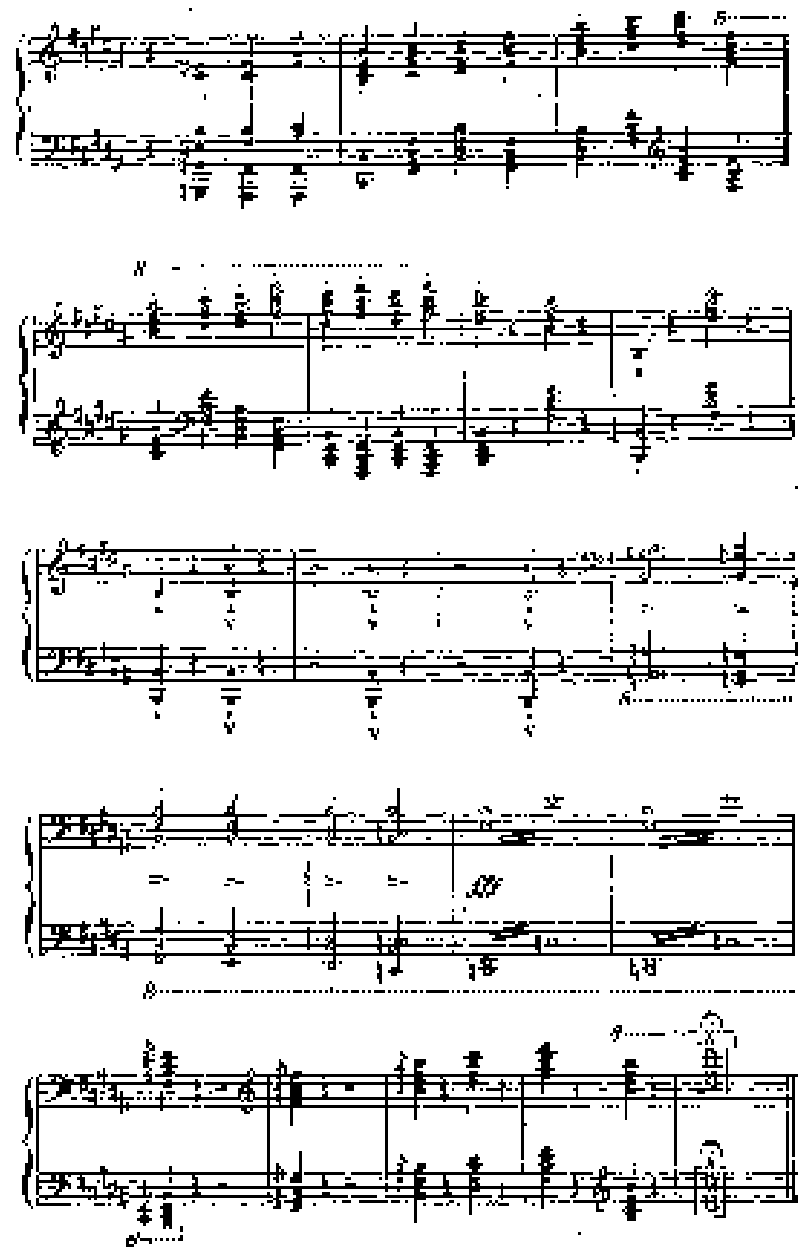
«Непосредственно перед смертью Лист, желая преподать мне указания по поводу исполнения первых и третьих тактов *Presto*, любезно не привел к единому и уверенному решению спорного вопроса; следует ли исполнять в первом правой руки *ре* диезный или *ре*-бекарный...»

В действительности никаких подобных споров относительно *Prestissimo* не было. Расхождения, правда, среди учеников Листа имелись, но не по поводу *Presto*, а по поводу *Adagio assai*. (См. примечание к стр. 140, т. 10, 12).

В некоторых изданиях (например, Шмидт-Бакенер) неправильно подчеркивается спокойный характер *Presto*, который сравнивается с вышеописанным эпизодом бетховенской увертюры «Кориолан» № 3.

Стр. 129, такт 18. В оригинальном издании и в некоторых последующих изданиях обозначение *cresc.* отсутствует. Так же дуэт к четырем тактам далее.

Стр. 130, такт 12 и след. Первоначально в автографе, начиная с этого места, заключение сонаты было написано следующим образом:



Затем это изложение было Листом переработано и заменено другой, простой так по оригинальному изданию.

Стр. 129, такт 19 и след. В Liszt-Pädagogium, имеется следующее замечание:

«*Andante sostenuto*. После внезапного вскрика, с которым обрывается галопский вопрос, *Andante* следует исполнять очень спокойно, как бы свободную фантазию».

Стр. 130, такту 1. Авторское обозначение темпа ♩ =108 (или 𝅗𝅥 =54). У д'Альбера ♩=76, с чем вряд ли можно согласиться.

По поводу изучения этого эпизода в Liszt-Pädagogium имеется следующее характерное для Листа замечание:

«Нота (левая рука) проходит как отдаленное эхо прежнего мотива, под которым (правой рукой) происходила жаркая ругань укрощенного зверя».

Стр. 130, такты 10, 12. В редакционных примечаниях к изданию Franz Liszt-Stiftung Бюлов да Мотта читаем:

«Относительно этих тактов между учениками Листа имеются расхождения: должны ли оканчивать первую ноту *dis* или *d*. Автограф и первое издание имеют *dis*. В Liszt-Pädagogium Рамзау положительно утверждает (но без достаточных оснований): *dis* не следует превращать в *d*». Напротив, Клиндворт говорил редактору, что он в присутствии композитора (в то его указании) играл *d*. Клиндворт к тому

вое обратное движение на двенадцатый ход аркадии (последний такт строки):

где *dis* хроматически опущенное предшествующее *d*, в то время как взятое вслед звук *dis* с идущим за ним мелодическим аккордом является конца красивым. Аккорд с минором *d* (восходящее в первом проведении главной темы) как бы отрывает прогрессию баса; с *dis* же он звучит значительно спокойнее, хотя, как видно, что композитор после опубликования сонаты хотел переменить *dis* на *d*. Однако относительного документа об этом я не был в состоянии найти.

К этим справедливым замечаниям Ноттебома де Мотта следует лишь добавить, что «достоверного документа» не нашли исследователи и до его времени. А тот факт, что другие ученики Листа, в частности и Лауэр и Кальберг, без колебания оставляют *dis*, говорит за то, что текст аутографа и оригинального издания правильнее и обоснованнее копии и свидетельств Кюхлера.

Стр. 120, такт 25. В полном издании и в некоторых поздних изданиях пьесы ее отдельно значится как целая кода.

Стр. 130, такт 26. По указанию Листа, бас (*do*) следует держать на педали до вступления аккорда *H dur*.

6. Фантазия и фуга на тему B—A—C—H (Fantasie und Fuge über das Thema B—A—C—H). Сочинено в первоначальном виде для органа в 1855 году, затем переработано (также для органа) в 1870 году. Переработано для фортепьяно в 187. году. Издано в 1871 году у Зитера; в 1872 году — «Новое издание» («Neuvelle édition»). Посвящено (в органной версии) Александру Зилоторгеру, ученику Листа.

Печатается по тексту пражданного оригинального издания с гармоническими исправлениями и уточнениями (по автографу), сделанными в издании Franz Liszt Stiftung.

Стр. 151, такт 5. В оригинальном издании этот аккорд имеет бемоль перед *fis*.

Стр. 152, такт 15. Тон (целая нота) в автографе. В оригинальном издании ля-бемоль отсутствует и значится ключевой нотой.

Стр. 156, такт 2. Так в автографе и в некоторых поздних изданиях. В оригинальном издании здесь стоит аккорд *fis—ais—dis*—*his*—*fis*.

Стр. 145, такт 16 и след. В автографе (см. редакционные примечания к изданию Franz Liszt Stiftung) обозначения педали пятью нотами на фортепиано, а на ни стоящие за ними аккорды (как в оригинальном издании).

7. «Плач, Жалобы. Заботы. Сомнения». Прелюдии по Иоганну Себастьяну Баху («Weinen. Klagen. Sorgen. Zagen». Präludien nach Joh Seb. Bach.) Сочинено в 1850-х годах. Издано в 1863 году у Шлезингера. Посвящено Антону Рубинштейну.

Печатается по тексту пражданного оригинального издания

8. Вариации на тему Баха (Variationen über das Motiv von Bach). Сочинено в 1862 году. Издано в 1864 году у Шлезингера. Посвящено Антону Рубинштейну.

Полное заглавие (в оригинальном издании): «Вариации на тему Баха»

Баха» взяты из первой части его кантаты «Плач, Жалобы, Заботы, Сомнения» («Weinen, Klagen, Sorgen, Zagen») и «Крестинской» («Crucifixus») мессы си минор.

Поэтический текст произведения (в нотном издании написан): «Антону Рубинштейну — в знак почтительнейшей дружбы».

На титульном листе автографа (см. редакционные примечания к изданию Franz Liszt-Stiftung) имеется позднейшее добавление, сделанное рукой Листа: «Исполнено композитором в концерте для Баховского памятника. 28 апреля 1875. Ганновер». В начале автографа тема почти в таком виде, в каком она вошла в издание. С № Первое изложение этих вариаций для органа и педали Гопшталлу в Эйфурте. Эта надпись, по-видимому, сделана Листом ошибочно. Издание вариаций для органа появилось позднее, чем для фортепьяно (в 1863 году) и, естественно, не может считаться «первой версией». Первоначальной версией является изложение для фортепиано, а наш графе которого на первой странице поставлена дата: «19 октября 62».

Также исправлено обозначение *Basso continuo*, содержащееся в оригинале автографа и большинства прижизненных изданий. Вместо *Basso continuo* (обычное генерал-басовое обозначение партии в оркестровых и камерных произведениях, исполнявшихся во времена Баха на органе или клавесине), в *Basso obbligato* (к помощи которого Бах часто прибегал для передачи тех или иных образов).

Пражданное по тексту пражданного оригинального издания с уточнениями и исправлениями (по автографу), принятыми в издании Franz Liszt-Stiftung.

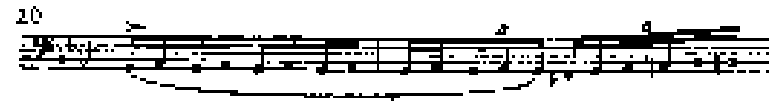
Стр. 153. Метрономическое обозначение темпа (♩=80) принадлежит Ф. Листу, но и оно лишь приблизительно определяет скорость основного движения — *Andante*. В органовой версии «Вариаций» этот темп Листом не обозначен. Однако *Andante* определяет самый характер движения, как бы непрерывно текущего, равномерного, плавного. *Meno mosso* предполагает не другое, против первого ускоренное темпо; *Andante* — по-прежнему, ровно, спокойно, медленно и расплывчатое.

Вступление по содержанию и характеру изложения приближается к прелюдии. Тема *Andante* комбинируется в строгих контрастах с литературными темами (*Weinen. Klagen. Sorgen. Zagen*), т. е. как активный термин (предыдущая тема, по-видимому, на двух звуках: первого — долгого, под ударением, второго — краткого).

Все аккорды, имеющие обозначение *arpeggio*, играют исполнительно, по свидетельству учеников, «снизу». «Сверху на двенадцатой руки» (см. Haas-Präludien, Berlin I). Обозначенные *ff*, поставленные во втором, четвертом, шестом и восьмом тактах, означают акцент в партии левой руки (акцентируется октавный задний звук), как и в партии правой руки (где они падают на слабый и короткий синкопированный).

По свидетельству учеников, Лист рекомендовал в тактах восемь—двенадцать усиливать партию левой руки, в тактах девятнадцать—двадцать, наоборот, подчеркивать верхний голос — партию правой руки. Обозначения педали в тактах двадцать—тридцать в автографе отсутствуют.

Стр. 163, такты 15—15. 17. Расшифровал трель правильно Лист, исполнявший эту трель тяжело и отчетливо (в духе органной педали), в точном темпе (по указанию самого Листа) двумя акцентированными нижними нотами (соль):



Секунды (шестнадцатые), в которые позднейшие переходят трель, исполнялись тяжело, как бы с «вибрирующей басовой»

(*Kniebeugenähnlicher Schwung* — указание Листа). Они растягиваются не на две группы , а на три группы . Шестнадцатые в синкопированной группе должны звучать глухо, как бы постепенно затихая.

Стр. 154, такт 1 и след. В оригинальной версии вместо *a tempo* стоит *Andante (moderato)*. При таких обозначениях темпа вступление *Lento* — это вполне понятно и закономерно.

Трели (*cadenza finale*), предписанные в партии левой руки, должны быть исполнены одновременно, но «без нарочитого подчеркивания» (*sobre Unterstützung* — указание Листа). *Dolente* относится прежде всего к партии правой руки, которая артикулируется независимо от аккордов левой руки: сильная часть в партии правой руки падает на синкопу в партии левой руки.

Весьма важна (также для игры трио и квартетов) использующаяся сложная аппликатура пальцев и клавиш; точность ее, как и последующей восьмой, не следует упрощать.

Исполнение должно быть простым, искренним, свободным от малейшей доли манерности, напыщенности и чувствительности.

Оно развертывается по слабым ритмическим периодам «с постепенно определенных акцентов и своеобразным округлением мелодических и ритмических эпизодов» (так называемое «органическое исполнение»). Строение основано на основных художественных требованиях Листа: «Фразировать каждую мелодию по периодам, подчиняя счет тактовых частей счету ритмических тактов, подобно тому, как поэт читает стихи, а строфы» («Комментарии к «Этюдам» Листа». Музгиз, 1960, стр. 307).

Стр. 154, такт 12. В автографе сперва шло и партия левой руки не *re-бемоль*, а *бе*. Изменение произошло, по-видимому, в процессе авторской корректуры при издании произведения.

Имеющееся в оригинальном издании обозначение педали в автографе отсутствует.

Стр. 154, такт 19. Обозначение *diminuendo* отсутствует в оригинальном издании и в большинстве последующих изданий. В настоящем издании оно приводится по изданию Franz Liszt-Stiftung.

Стр. 154, такты 22—27 и 30—31. Так в автографе, в оригинальном издании и в большинстве последующих изданий. В академическом издании артикуляция в партии левой руки дана: .

Это сделано, очевидно, по аналогии с предшествующими тактами.

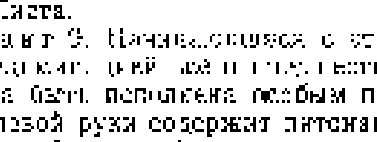
Стр. 155, такт 1. После первой восьмой необходима небольшая цезура. (*Mässigkeit!* — указание Листа). *Quasi forte sempre espress.* следует понимать как заглушенное, сохраняющее *f* при «вынужденной артикуляции» (*mit erhöhter Artikulation* — указание Листа).

Фразировка (указания Листа):

Лист категорически отвергал «сухое» нарочитое исполнение, как принято у некоторых пианистических школах), которое, по его мнению, легко может привести к дробному кукольному звуку.

Он рекомендовал все время дышать и «никогда не исполнять последовательно все ноты, связанные лигой, при помощи *staccato*, если на то нет специального указания композитора, а исполнять их лишь при помощи уменьшения силы звука». «Не поднимать руки и не тереть по дорогу *ledger* (*Nicht die Hand aufheben — Die Bindung untereinander verlieren*) — так гласят его требования к данному месту.

Стр. 155, такты 1—2. Последняя четверть (в партии левой руки) должна быть «хорошо выдержана» (*gute aushalten* — указание Листа). В оригинальной версии фразировка несколько иная.



Стр. 156, такт 13. В оригинальной версии здесь имеется указание: *Zartflöte* ?.

Стр. 156, такт 21. Аккорды (в партии левой руки) исполняются выразительно, близко к клавишам; октавы в партии правой руки — отчетливо, рельефно (*scharfmarkirt* — указание Листа).

Стр. 156, такты 25—26. Четверти в партиях обеих рук исполняются широко и тяжело; величина различения равно как по длительности, так и по силе звука. Потребное время, по наблюдениям автору учеников Листа, исполняет каждый по-своему, как он в себе ощущает ритм (очень близко к клавишам), характерными движениями от одного звука к другому, с помощью так называемого «баховского удержания руки», свойственному, обычно, органистам.

Стр. 156, такт 7. Переходящиеся из руки в руку аккорды исполняются *legatissimo*, едва заметно меняя клавишей пальцами.

Стр. 156, такты 16—17. Обозначение *ritenuto* (четвертями) в партии правой руки имеется в автографе.

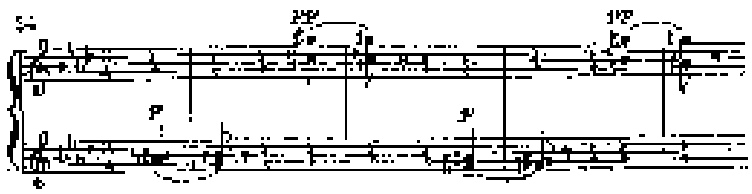
Стр. 156, такт 19. Неожиданно и удивительно звучит по звуку аккорды в партии правой руки, оставшиеся трели в партии левой руки следует писать в характере грациозно-шутливой игривости. *Accelerando* нарастает постепенно, шаг за шагом, и сопровождается непрерывным усилением звучности.

Стр. 157, такт 8. Так (четвертной аккорд в партии левой руки) в оригинальном издании и в большинстве последующих изданий. В соответствии же автографу академическое издание здесь имеет аккорд длительностью в $\frac{1}{2}$, который отличается от последующего аккорда паузой:

Это, однако, вряд ли справедливо, так как никакое аккордовое в $\frac{1}{8}$ сокращение четвертных произошло в процессе корректуры четвертого издания, по-видимому, вопреки желанию самого Листа.

Стр. 157, такт 9. Начинающаяся с этого такта вариация является красивой, но не столь выигрышной пианистически; она должна быть исполнена легким приемом — *Vivace*. Тема в партии левой руки содержит интонации грозного стона, в партии правой руки (шестнадцатые — *scherzando* — «игривые» «обманчивые звуки» (*täuschende Laute* — указание Листа). *Poco rallent.*, имеющееся в четырнадцатом такте, заканчивается на паузе ($\frac{1}{4}$) в начале следующего такта, начинающаяся затем вариация (*poco vivo*) исполняется «несколько более медленно, текучо» (*noch etwas langsamer, fließender* — указание Листа), чем предшествующая вариация.

Стр. 157, такты 15—21. Противоположные в партии левой руки динамические обозначения (*p* и *pp*) зафиксированы учениками Листа и просто забыты под «пианистами». Они свидетельствуют о желании Листа интерпретировать «звучащие терции и сексты как две различные инструментальные группы (в разных динамических и колористических планах):



Стр. 147, такт 23. Исполнение арпеджиато с последующим нарастанием *ritenuto* должно быть очень резким, почти жестоким (*crudelissimo* — указание Листа).

Стр. 158, такт 5. *Diminuendo* (=—) в оригинальном издании и в большинстве последующих изданий. В автографе и академическом издании — *crescendo* (—=). Исправление, по-видимому, было сделано Листом в процессе авторской корректуры.

Стр. 158, такт 8. Трель (*pp*) в оригинальном издании и во всех последующих изданиях. В автографе начало ее стоит на *h*. Исправление, по-видимому, было сделано Листом в процессе авторской корректуры. О значении, придаваемом Листом исполнению этой вариации именно *pianissimo*, свидетельствуют также его указания, сделанные в процессе работы с учениками: «*dasselbst pianissimo und legatissimo*».

Стр. 158, такт 14. В оригинальной партии вариация записана с этого места в размере не $\frac{3}{4}$, а $\frac{2}{4}$ (до утверждения Листа).

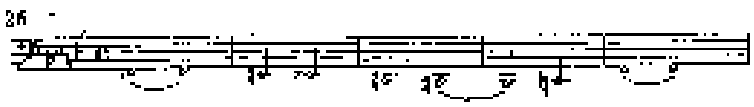
Стр. 158, такты 19—20. Повторение *diminuendo* (указание Листа).

Стр. 159, такты 2—3. Звуки *fis*—*as*-бемоль—*as*-бемоль—*re*-бемоль—*re*-бемоль—*c* (в партии левой руки) должны звучать акцентированно.

Стр. 159, такт 10. Вставленная, записанная все пластинки «Книгой откровений» (*«Liebesbuchlein des Schumanns»* — указание Листа) определяет характер исполнения всего эпизода *Andante*.

Стр. 159, такт 20, стр. 10, такты 1—2. Обозначения *crescendo* отсутствуют в оригинальном издании и в большинстве последующих изданий. В настоящем издании они проставлены по автографу.

Стр. 159, такт 20. Начинающаяся с этого такта пианистическая (*Liebesbuchlein*) носит характер импровизационный. Ритмическая основа вариации:



должна быть четко выдержана при исполнении.

По указанию Листа, и этой вариации не должно быть синкопой маркированной акцентировки (*lebhaft hervorhebender Accentirung*); аккорды исполняются мягко, плавно, без ритмической точности.

Стр. 160, такт 4. Лист предпочитал основную форму, как более мощную в звуковом отношении.

Стр. 161, такт 1 и след. Тему, проходящую в басу. Лист исполнял, по свидетельству учеников, не высоты падающим вторым пальцем.

Стр. 161, такт 4. Аппликатура проставлена по автографу.

Стр. 161, такт 5 и след. Октавы (в партии левой руки). Лист, по свидетельству его учеников, исполнял их плоско поставленной кистью и почти строгим ритмом пальцев. Исполнение октав с помощью легкого кистевого взмаха не соответствует возвышенному характеру эпизода.

Стр. 161, такт 9. Начинающийся со второй четверти этого такта вариация должна исполняться мощно, полнозвучно, быстро, со стрелковым *détaché*, максимально оттенив *«kleine sterbliche Menschenbrüder»* — указание Листа). Следует избегать «мягких» оттенков этого *«kleine sterbliche Menschenbrüder»* — указание Листа).

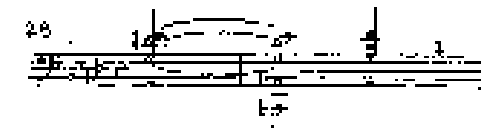
Стр. 162, такт 8. Начинающаяся с последней четверти этого такта, вариация (*ben sostenuto*) является кульминацией почти непрерывного нарастания (от *Allegro*); она исполняется в быстром ритме; паузы — словно *soli fratres*.

Стр. 163, такт 1. Эти паузы исполняются без замедления и без ускорения в указанном темпе.

Стр. 164, такт 2. Переходный пункт (секстаккорд на третьей четверти) от второй части Вариаций к третьей, ритмически основанной на *«Sorgen—Kügeln»* (*«Заботы—Огорчения»*).

Автор указывает в сдержанном темпе; восьмые паузы несколько удлинены.

В органной версии эпизод дан в иной редакции:



Начинающаяся с последней четверти такта вся аккордовая конструкция также в сдержанном темпе. «Итальянская полонезная в манере» (*«mehr italienisch polonesk»*). Ритм дан иной: «*e ritmo*»). В органной версии значится: «*Sempre forte, giusto*».

Стр. 164, такт 5. Фраза:

исполняется весьма сдержанно и «*dolcissimo*» по выражению «*mit Ausdruck*» (указание Листа).

Стр. 164, такты 8 и 11. *Es*-бемоль и *as*-бемоль (в партии левой руки) должны прозвучать словно тремоло у органа.

Стр. 164, такт 17. Ритмически исполняется неравно, просто, пренебрежительно.

В органной версии имеется указание: *B. w. Salicional 8'*.

Стр. 166, такт 5 и след. Исполнение этой вариации аналогично вышеописанной второй вариации (см. примечание к стр. 155, такт 1). Встречающиеся технические затруднения надлежит преодолевать спокойными пальцами, сама же суть, характер и промежуточные паузы должны быть выдержаны, «как одна мысль».

Стр. 166, такт 3. Начиная с этого такта эпизод *Quasi Allegro* должен исполняться ровно, без *rubato* (*«soll bewegt»* — указание Листа).

Стр. 166, такты 10—11 и такты 15—16. Обозначения *crescendo* в автографе отсутствуют.

Стр. 166, такт 17 и след. *Poco a poco stringendo* начинается с *dolce*, которое особенно должно быть противопоставлено с двадцать первого такта.

Повышающаяся в басу тема в обрамлении движения (от двадцать первый и следующие) должна быть особенно подчеркнута. В органной версии эта тема написана следующим образом:

При исполнении этого эпизода следует обратить особое внимание на точный расчет звуковых градаций. Здесь, как и во всех аналогичных случаях, конструктивно ясно и осмысленно художественный разум Листа: «Сила направляет на верность чувства; все остальное — знаком искусства, бессодержательный блеск».

Стр. 167, такт 11. *FF* проставлено согласно автографу.

Стр. 167, такт 24. *Sempre FF* проставлено согласно автографу.

Стр. 168, такт 17. Так (вместо as второй четверти) в оригинальном издании и во всех последующих изданиях. Это — явная описка. Исправление, вероятно, было внесено Листом в процессе авторской корректуры и должно быть принято во внимание каждым исполнителем.

Стр. 169. Мелодические ходы должно быть строги к простым контурам, как бы в себя вслушивая (ср. примечание к стр. 165, такты 25 – 26).

Стр. 169, такт 2. Последовательность формулы зависит от степени звуковой насыщенности.

Стр. 169, такт 4. Трель исполнять очень широко, как на органе (ср. примечание к стр. 153, такты 15 – 16).

Стр. 169, такты 5 – 6. Ложные октавы (двойные форшлаги в партии левой руки), согласно указанию Листа, следует брать ранее аккордов в партии правой руки; в исполнении Листа они звучали, по свидетельству его учеников, «как на каком-нибудь органе».

Стр. 168, такт 15. Подписанное *poco a poco* следует исполнить только в размеренном аккорде — более.

Стр. 169, такт 19 и след. Аккорды выделить как «*cantabile voce*» (указание Листа).

Стр. 170, такт 7. Трель исполнять очень широко, как на органе (ср. примечание к стр. 153, такты 15 – 16).

Стр. 170, такт 8 и след. Начиная с этого места очень исполнителя торжественно; аккорды должно звучать ярко и мощно.

9. Легенда № 1. Св. Франциск Ассизский. Проповедь птицам. (Légende № 1. St François d'Assise, La prédication aux oiseaux). Сочинена не позже 1863 года по шестнадцатой главе «Фиоретти св. Франциска Ассизского», с использованием глав из «Солнечного гимна св. Франциска Ассизского». Издана в 1866 году у Рихтера (Лейпциг). Посвящена Листом 29 августа 1865 года в Будапеште баронессе Кларе фон Боллес, урожденной Лист.

Оригинальному изданию предпослано следующее предисловие, в котором автор не только описывает избранный сюжет, но также раскрывает свое отношение к нему.

«Кто, кто хорошо бывает обогащен духовными плодами (*de mobi spiritibi*), следующего книге сочинения, взято из одного прелестнейшего эпизода жизни св. Франциска Ассизского, рассказанного с неподражаемой простотой и наивностью в «Fioretti di San Francesco», знаменитой книжке, ставшей классической в итальянской литературе. Отсутствие у меня достаточной сноровки, а, может быть, также чистое противление музыкальному выражению в сочинении небольшого объема, написанного для инструмента, столь ограниченного разнообразия звучаний, как фортепиано, заставляли меня неоднократно и сокрушаться в творческой стадии данного пьесы «Проповедь *к* пернатым птицам».

Печатается по тексту пересмотренного оригинального издания с незначительными исправлениями и уточнениями, принятыми в издании Franz Liszt-Stiftung.

Стр. 170, такт 6. В оригинальном издании содержатся некоторые указания Листа в отношении регистровки (для воспроизведения органа по органу), Клавиру место, в частности, отведено замечание: «*2-me clavier 8 pieds (pp)*».

Стр. 174, такт 5. В оригинальном издании имеется указание: «*2-me clavier*». Ср. предыдущее замечание.

Стр. 175, такт 2. Обозначение *diminuendo* добавлено Листом в экземпляре, принадлежавшем Келлермаю (см. редакционные примечания к изданию Franz Liszt-Stiftung).

Стр. 178, такт 3. В оригинальном издании имеется указание (для исполнения на органе): «*4-er ou 2 me clavier, Voix celeste (8 p.)*».

Стр. 181, такт 1. Обозначение *tenuto* добавлены Листом в экземпляре, принадлежавшем Келлермаю.

Стр. 184, такт 10. Добавление Листа содержится в экземпляре, принадлежавшем Келлермаю.

10. Легенда № 2. Св. Франциск из Паолы, идущий по волнам. (Légende № 2 St. François de Paule marchant sur les flots). Сочинена не ранее 1863 года по третьей главе жизнеописания св. Франциска из Паолы («Vita di San Francesco di Paola, descritta da Giovanni Marignatta») и по рисунку Э. Шеффера, изображающего Франциска из Паолы, с приспособлением (к ходу) мелодии хорала «К св. Франциску из Паолы». Издана в 1866 году у Ченчи (Неаполь). Исполнено впервые Листом 29 августа 1865 года в Будапеште. Посвящена Кларе фон Боллес, урожденной Лист.

Оригинальному изданию предпосланы специальные предисловие и репродукция рисунка Э. Шеффера. В предисловии Лист, между прочим, пишет:

«Среди многочисленных чудес св. Франциска из Паолы легенда приписывает его плащу, которым он отталкивался, переправляясь через Мессинский пролив, способность взять на свою борту человека такого исполинского веса, что он не обрушил бы всю ладью, несущую этого человека.

Один из наиболее известных художников современной школы, Ученик господин Шеффер, изобразил этот момент и изображает на живописной картине, обладающей которого с объемом добрых ее 1½ футов, следующее:

Св. Франциск стоит на бурных волнах, они несут его в дали по велению воли, которая управляет природой. Его плащ распят над волнами, он поднял одну руку, как бы указывая спасение; в другой руке он держит посох, выражение крепкой внутренней воли, а его взгляд спокойно обращен в небеса, где живет в непорочной и вечной славе имя св. Франциска: «Miserere!» («Сжалься!»)».

Печатается по тексту пересмотренного оригинального издания с незначительными исправлениями и уточнениями, по инструктивному указанию в издании Franz Liszt-Stiftung.

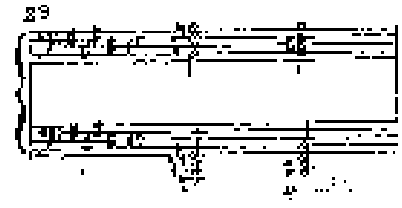
Стр. 194, такты 5, 6. Приведенные в скобках динамические обозначения внесены собственноручно Листом в экземпляр, принадлежавший Келлермаю.

Стр. 194, такт 7, стр. 198, такт 7. См. предыдущее примечание.

Стр. 195, такт 4. Лист, по свидетельству учеников, разрешал играть это место и левой рукой.

Стр. 198, такт 7. Обозначение *arpeggiando* принадлежит Листу.

Стр. 199, такт 14. В экземпляре, принадлежавшем Келлермаю, Лист внес в 1875 году следующий дополнительный такт:



Существует еще целый ряд вариантов (ритмические вариации, облегчения и т. п.), записанных учениками Листа. Но, как справедливо отмечает Келлермайт (см. редакционные примечания к изданию Franz Liszt-Stiftung), эти варианты часто имели субъективной причиной техническую слабость ученика, с которым Лист проходил легенду, и не имеют художественного значения.

Б. Мильштейн

Москва, 1937

---

* См. также Franz Liszt's Briefe, изд. под ред. Ла Мары, стр. 366.

СОДЕРЖАНИЕ

От редактора 3
Баллада № 1 5
Баллада № 2 15
Большой концерт-соло 37
Скерцо и марш 66
Соната *ва минор* 98
Фантазия и фуга на тему B-A C-H 131
Прелюдия по И. С. Баху 145
Вариации на тему Баха 153
Легенда № 1 171
Легенда № 2 180
Комментарии 201