Ф. ЛИСТ

СОЧИНЕНИЯ ДЛЯ ФОРТЕПЬЯНО

ТОМ II

ГОСУДАРСТВЕННОЕ
МУЗЫКАЛЬНОЕ ИЗДАТЕЛЬСТВО
МОСКВА · 1962

Редакция и комментарии

Я. И. МИЛЬШТЕЙНА

ОТ РЕДАКТОРА

В настоящий том вошли три цикла оригинальных фортепьянных сочинений Листа: «Поэтические и религиозные гармонии», «Утешения» и «Рождественская елка». Первый из них написан в основном между 1845 и 1852 гг., второй — около 1849 г., третий — в 1874—1876 гг. Текст каждого цикла заново проверен по прижизненным оригинальным публикациям и академическому изданию музыкальных сочинений Листа (Франц Лист-Штифтунг), 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 исполнению произведений, собранных в томе. Поэтому при редактировании текста были приняты во внимание не только авторские обозначения, содержащиеся в оригинальных изданиях, но и пометки, сделанные автором в рукописях, а также те исполнительские указания, дополнения и исправления, которые автор рекомендовал в позднейшие годы своим ученикам.

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

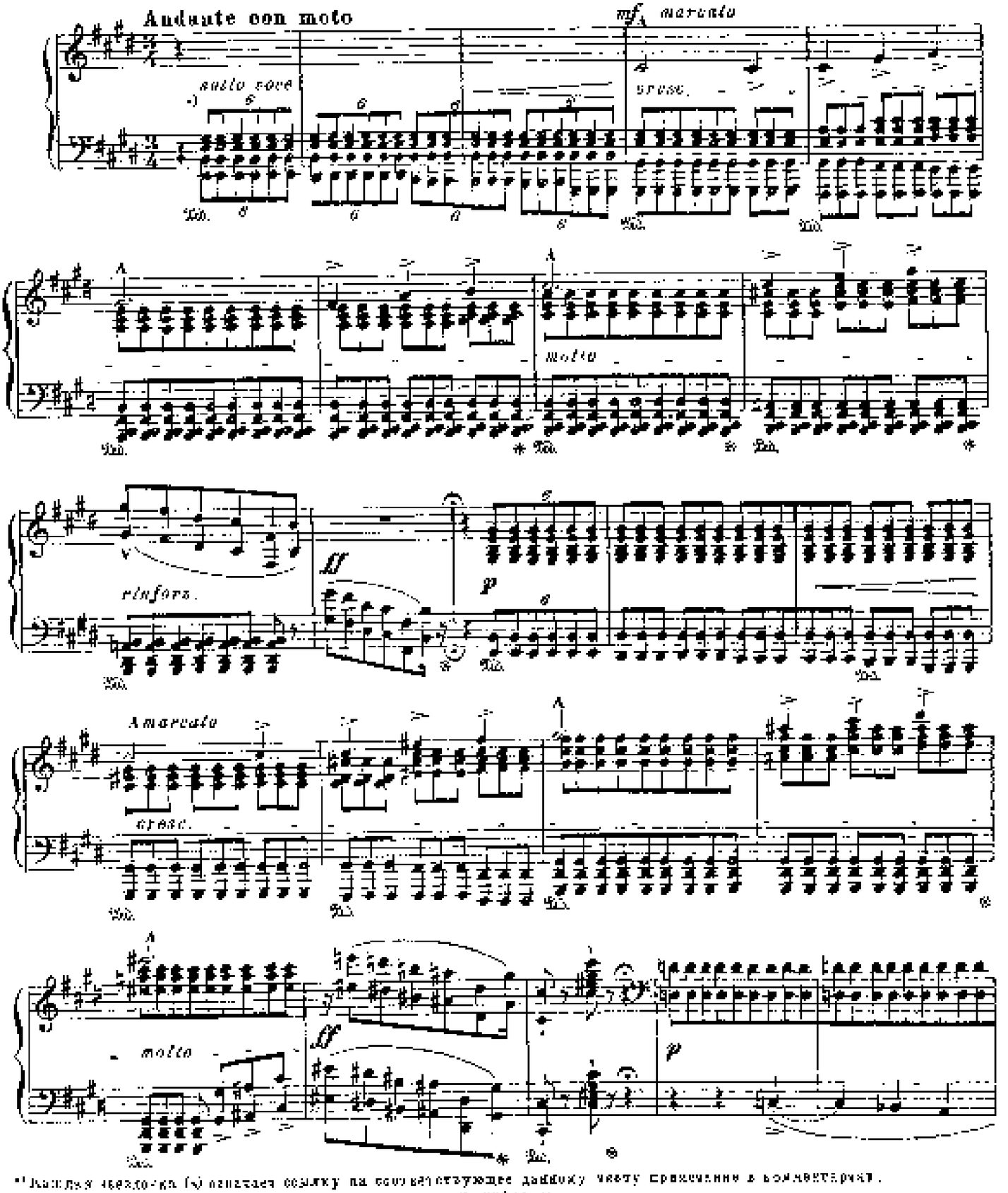
Таким образом авторский текст сохранен в этой издании полностью и напечатан, включая исполнительские указания, нормальным крупным шрифтом. Все же дополнения набраны более мелким и тонким шрифтом. Причем те из них, которые несомненно принадлежат самому Листу, напечатаны без каких-либо существенных оговорок (они только доставлены 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.

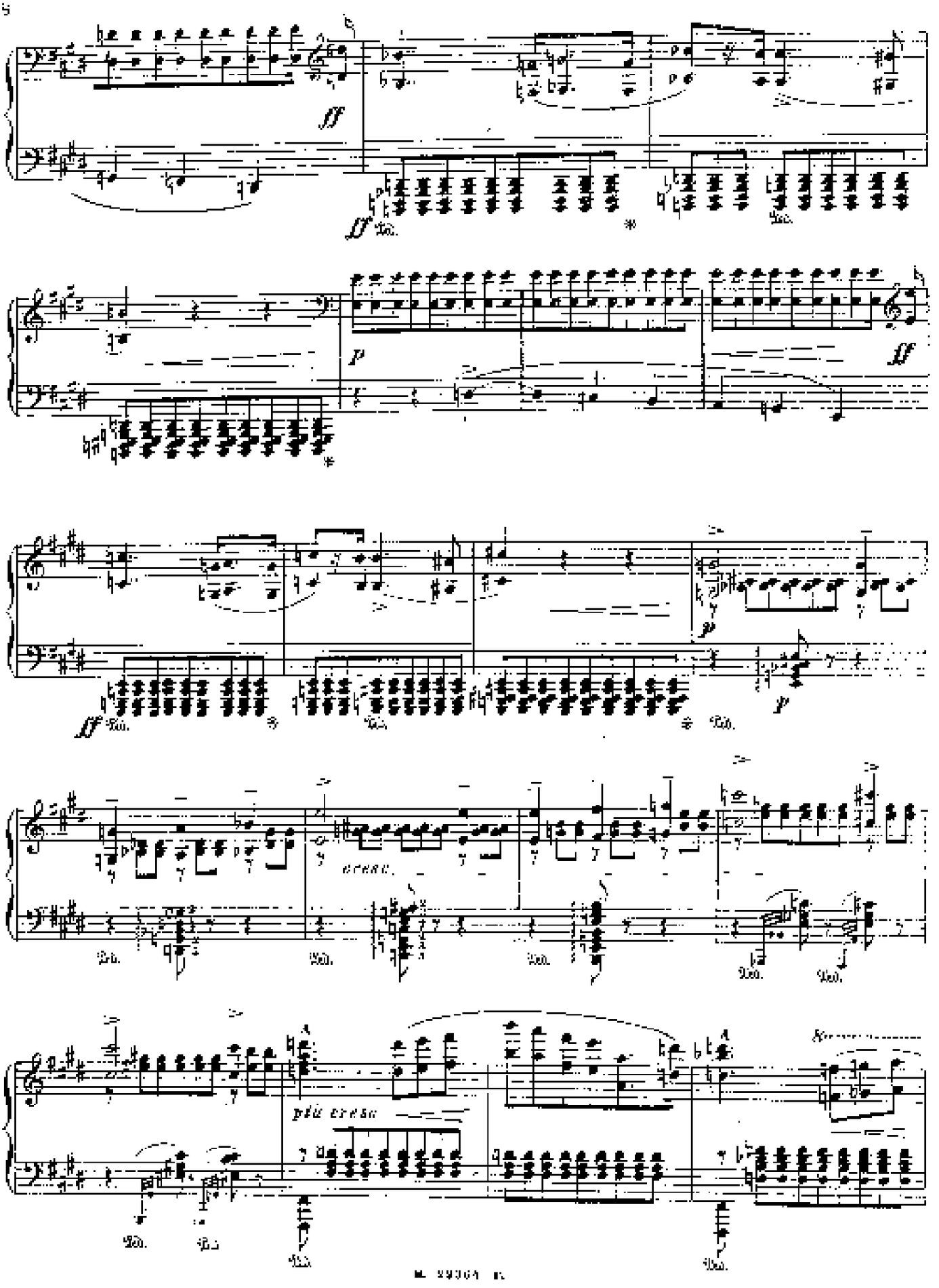
Москва, 1961 *Я. МИЛЬШТЕЙН*

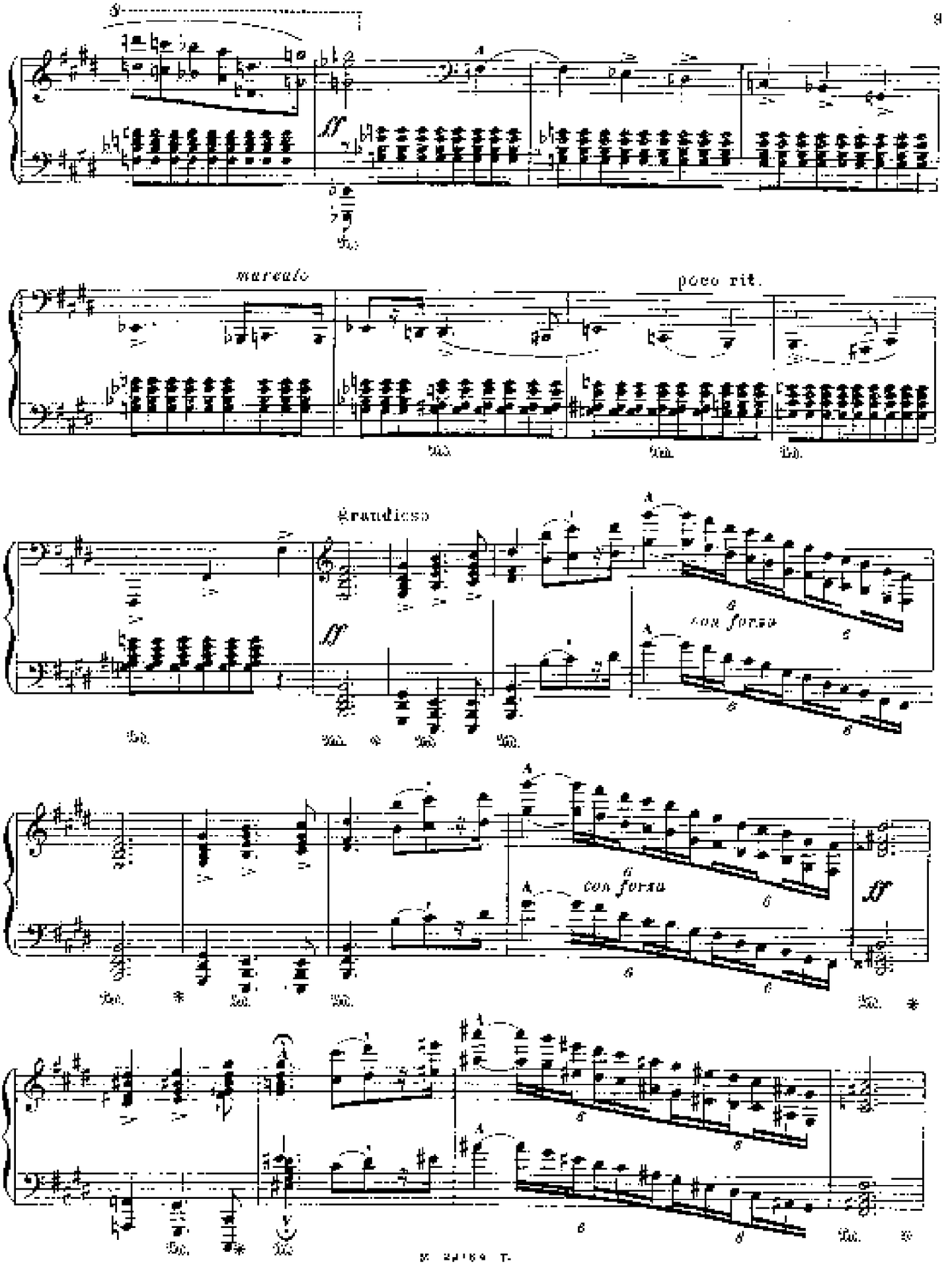
HARMONIES
POÉTIQUES ET RELIGIEUSES

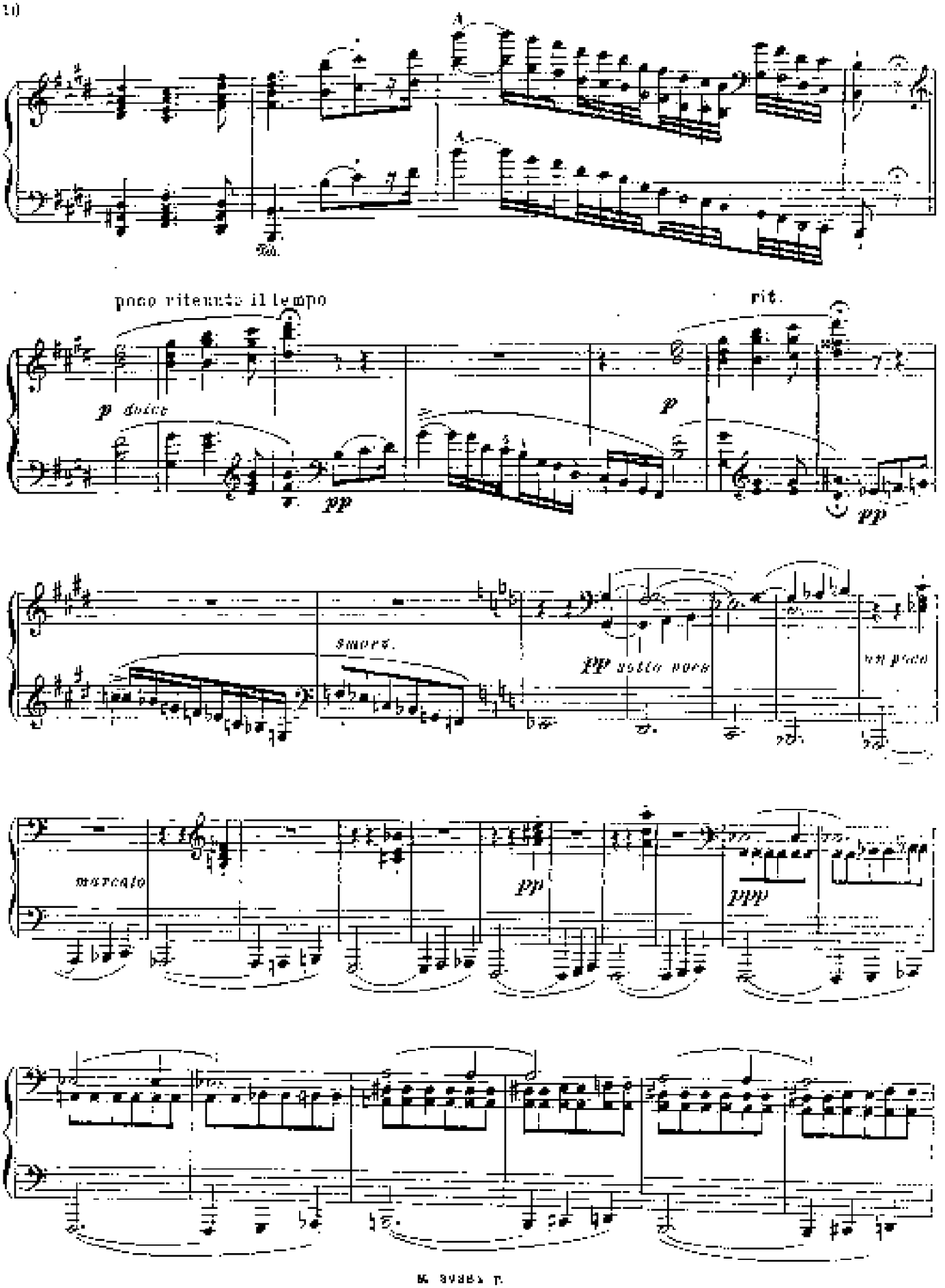
1. INVOCATION

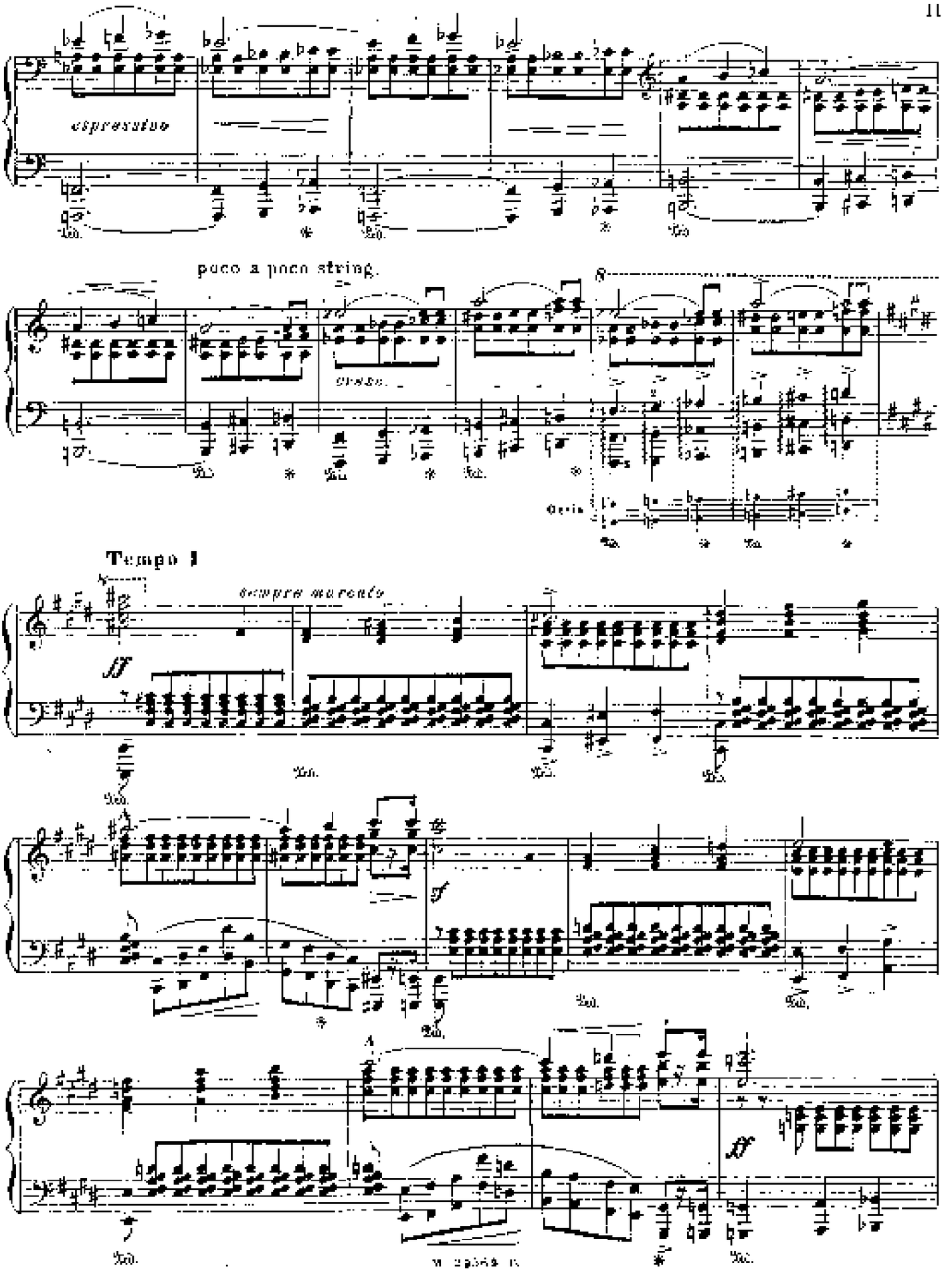


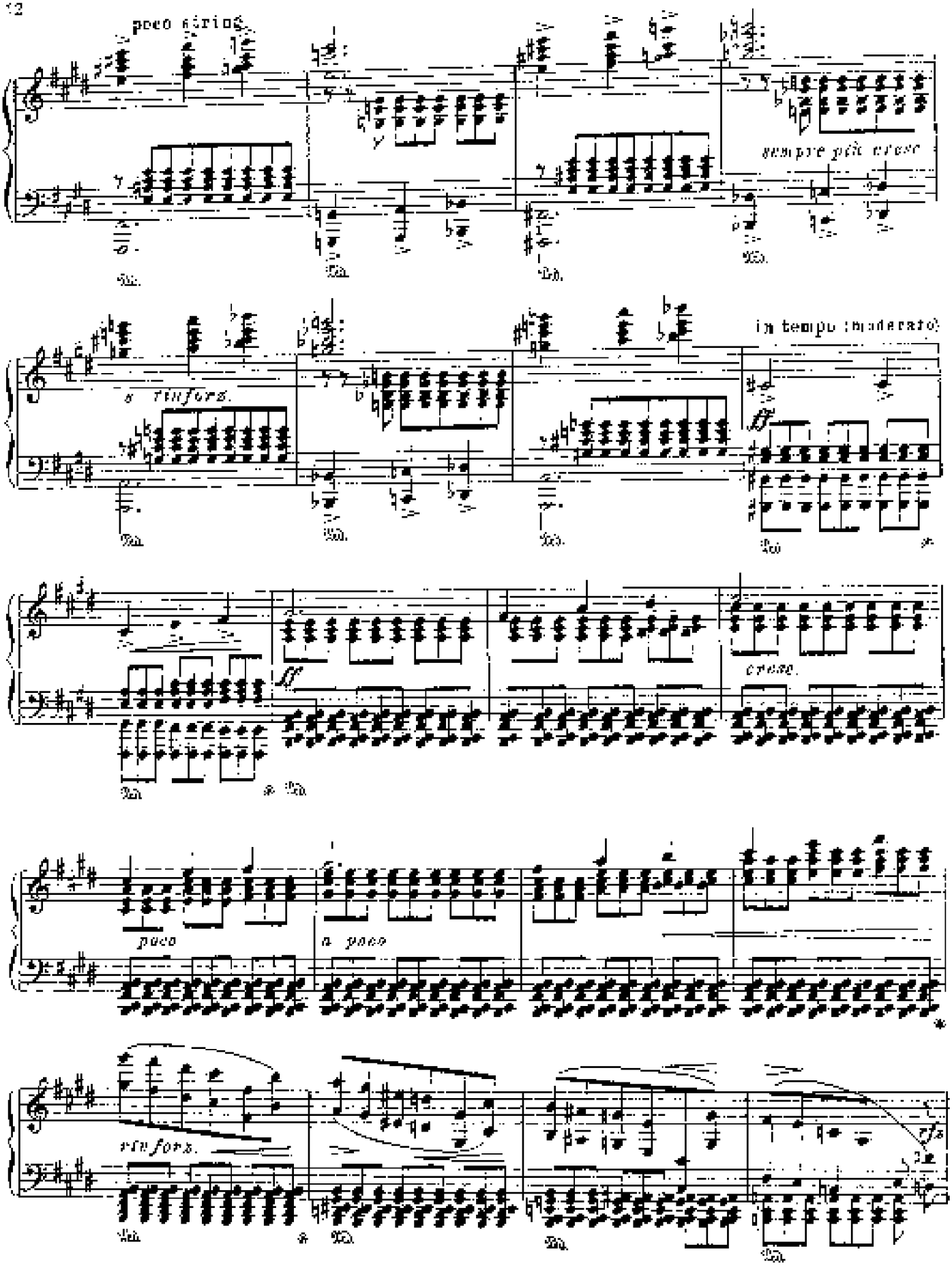
*) Каждая звездочка (*) означает ссылку на соответствующее данному месту примечание в комментариях.

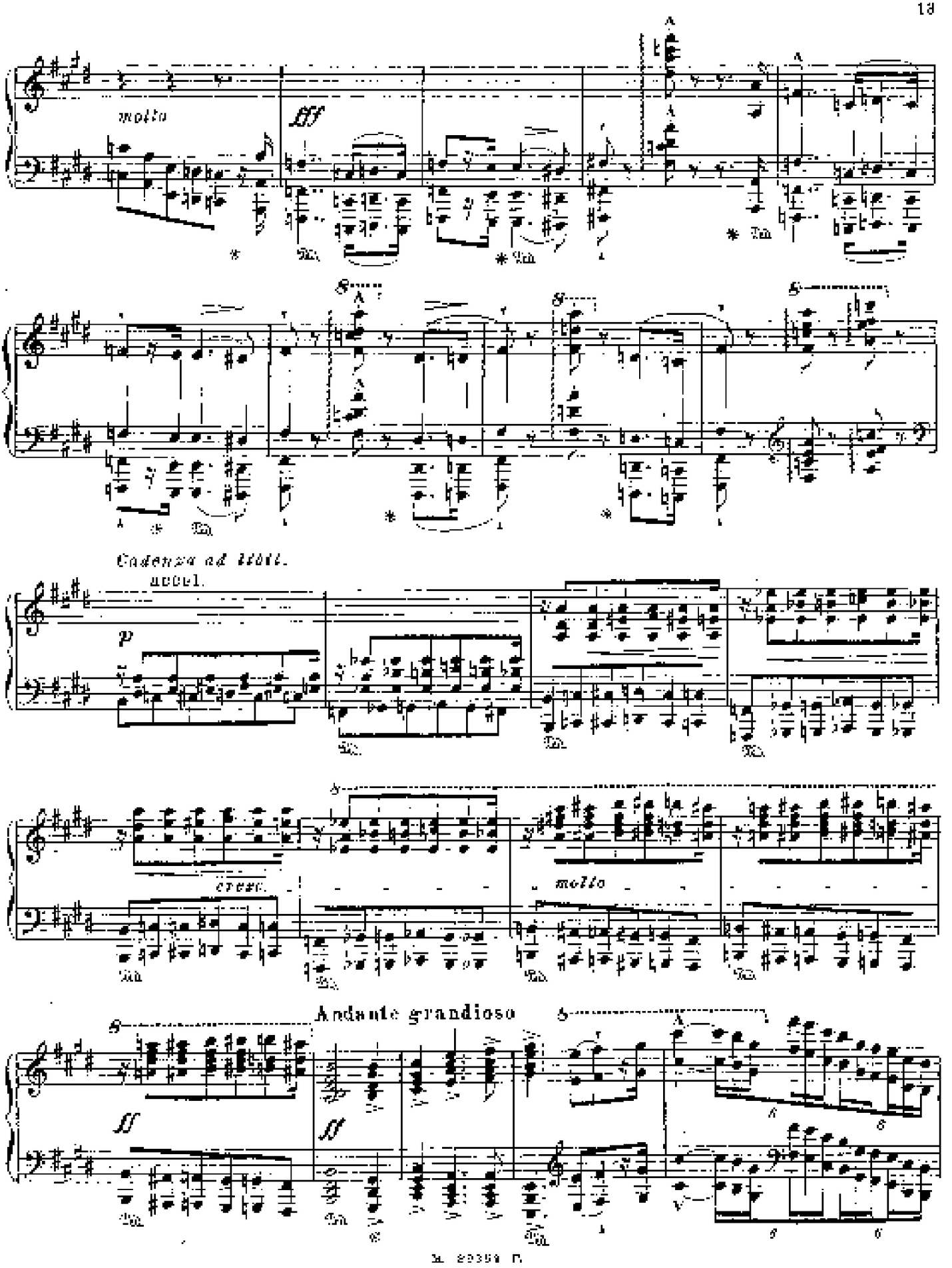

ff
p
cresc.
più cresc.

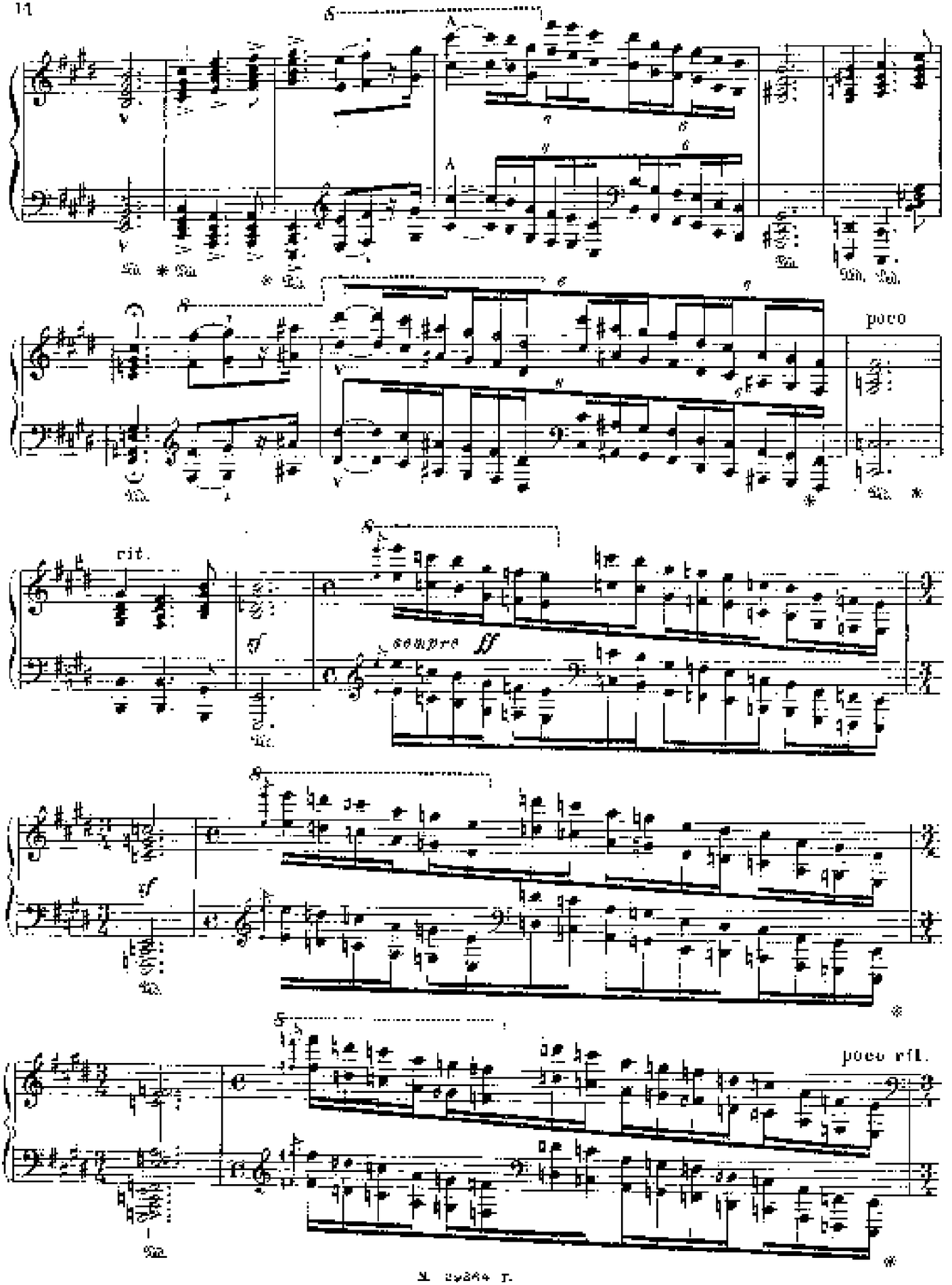

marcato
poco rit.
Grandioso
con forza
ff

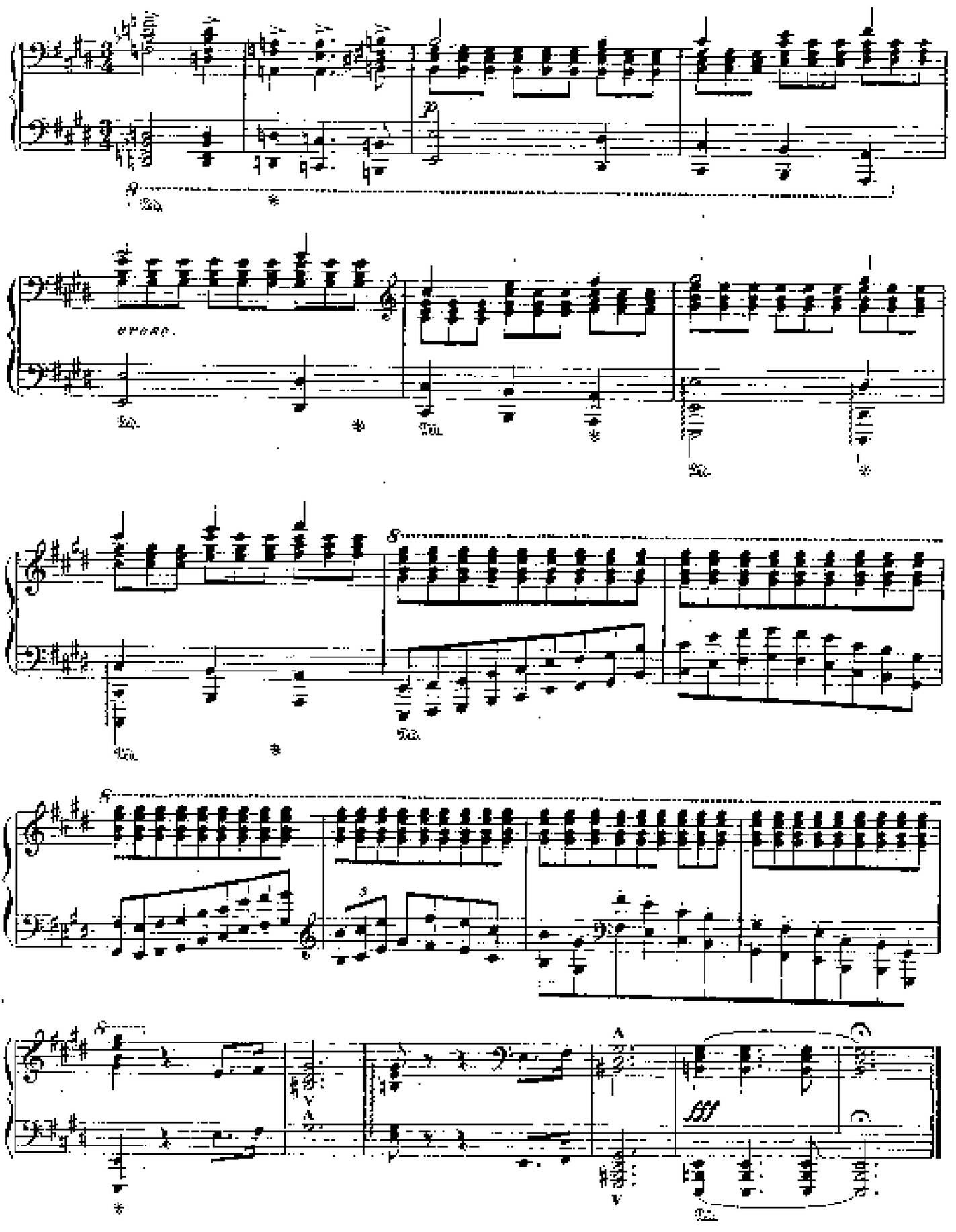

poco ritenuto il tempo
rit.
p dolce
pp
p
pp
smorz.
pp sotto voce
un poco
marcato
pp
ppp


espressivo
poco a poco string.
Tempo I
sempre marcato
ff
f
A
ff


poco stringe
sempre più cresc.
s. rinforz.
in tempo (moderato)
ff
ff
cresc.
poco
a poco
rinforz.
rfz

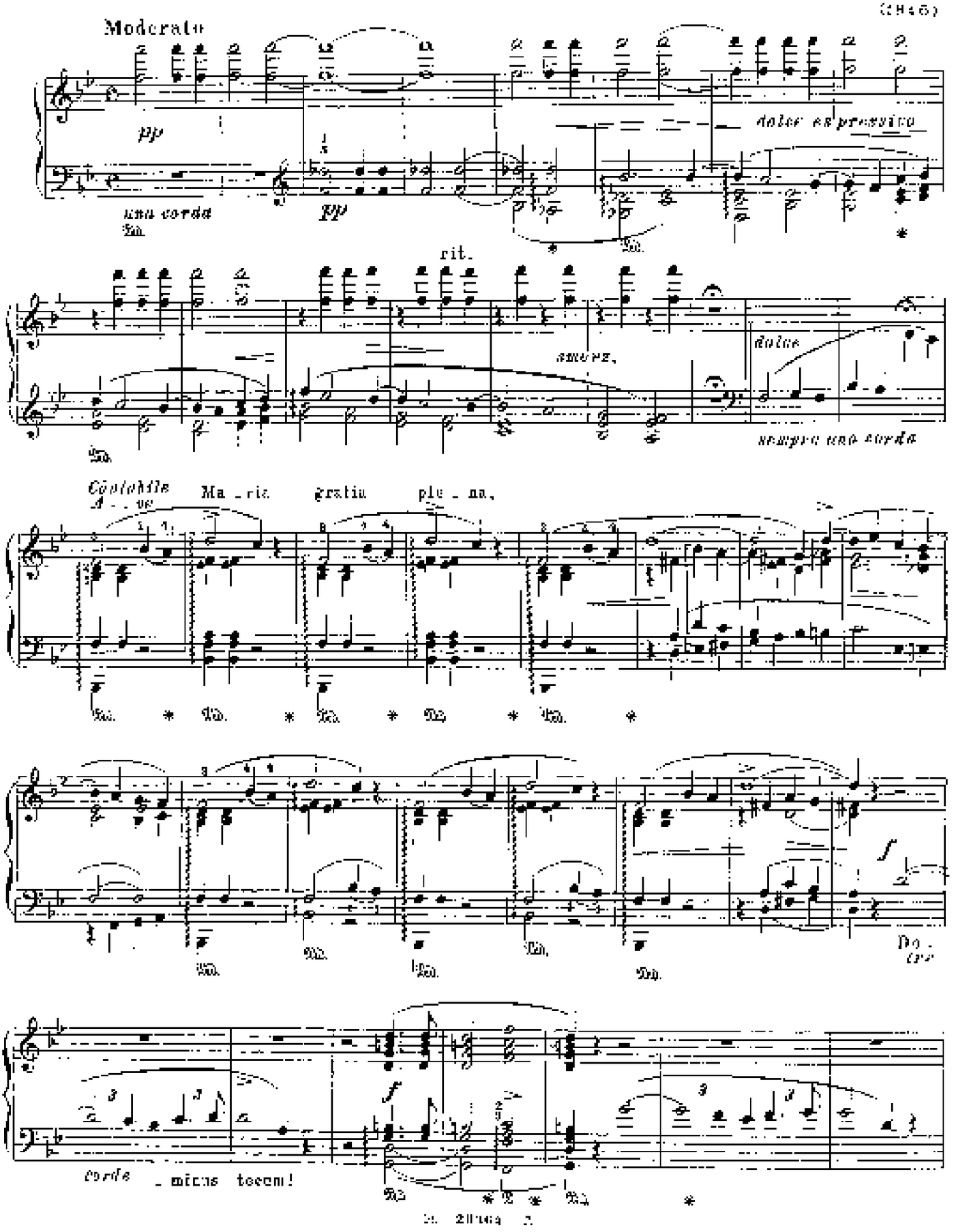

molto
fff
Cadenza ad libit.
accel.
p
cresc.
molto
Andante grandioso

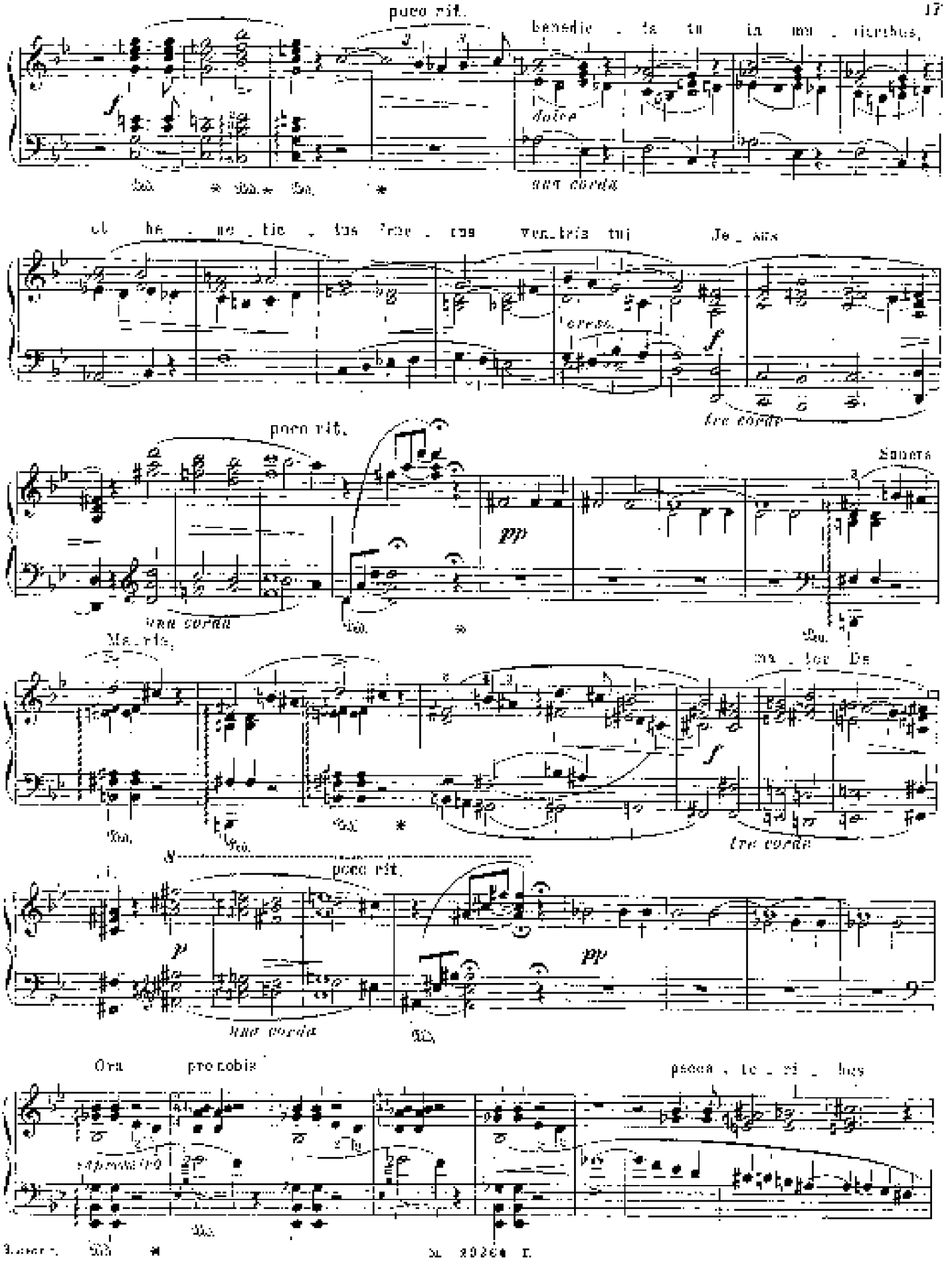

poco
rit.
sempre ff
poco rit.

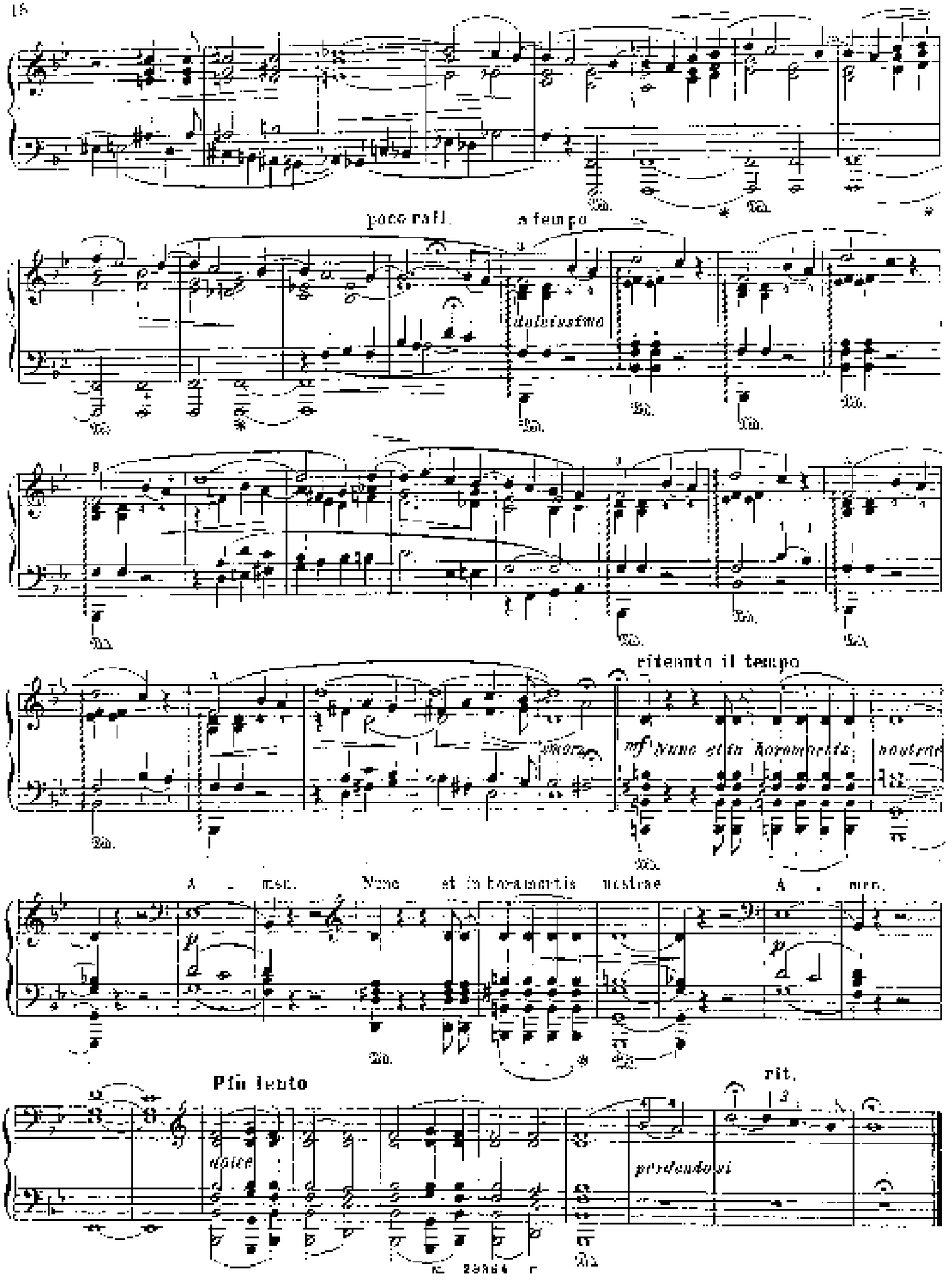

p
cresc.
fff

2. AVE MARIA

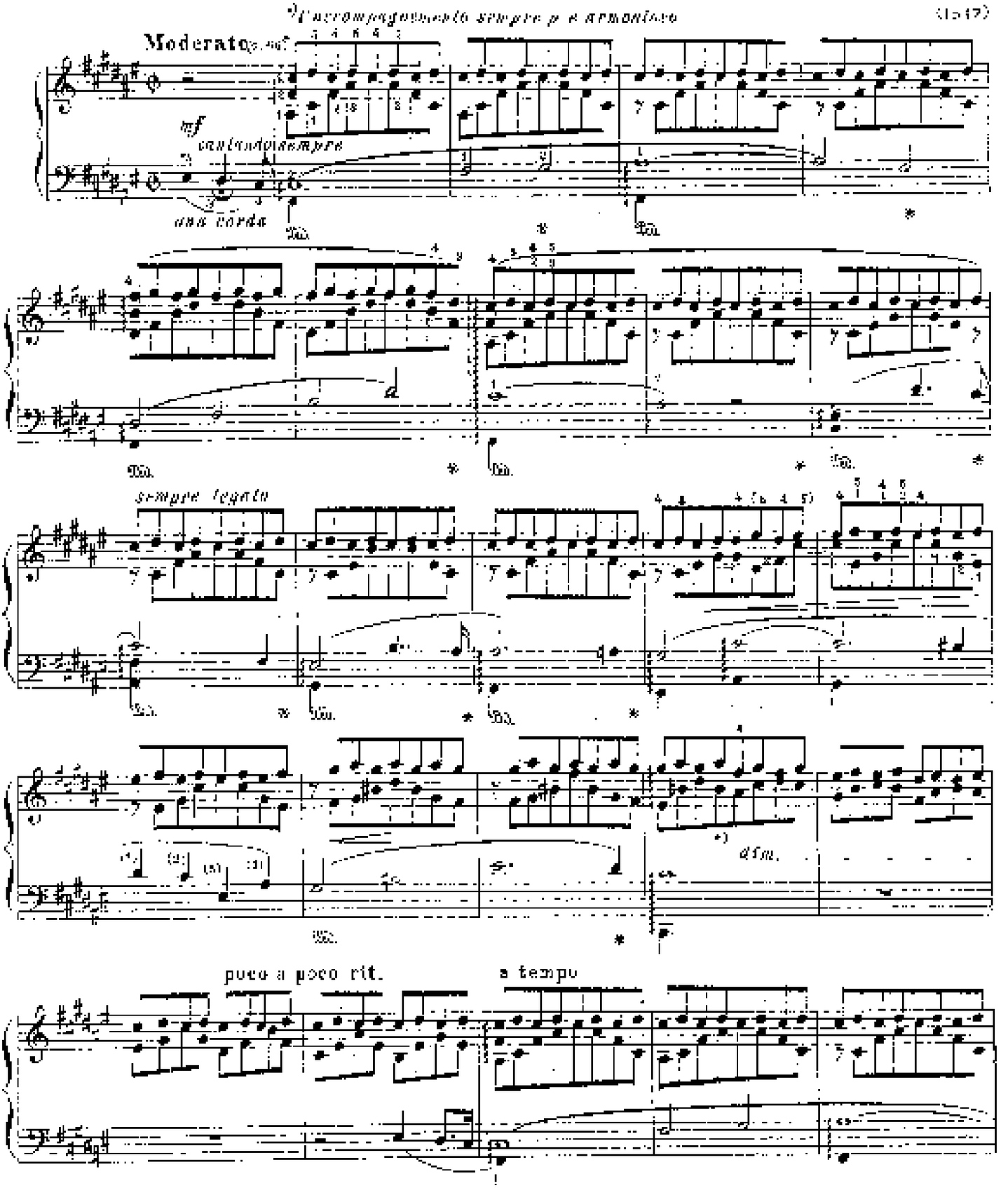
(1846)

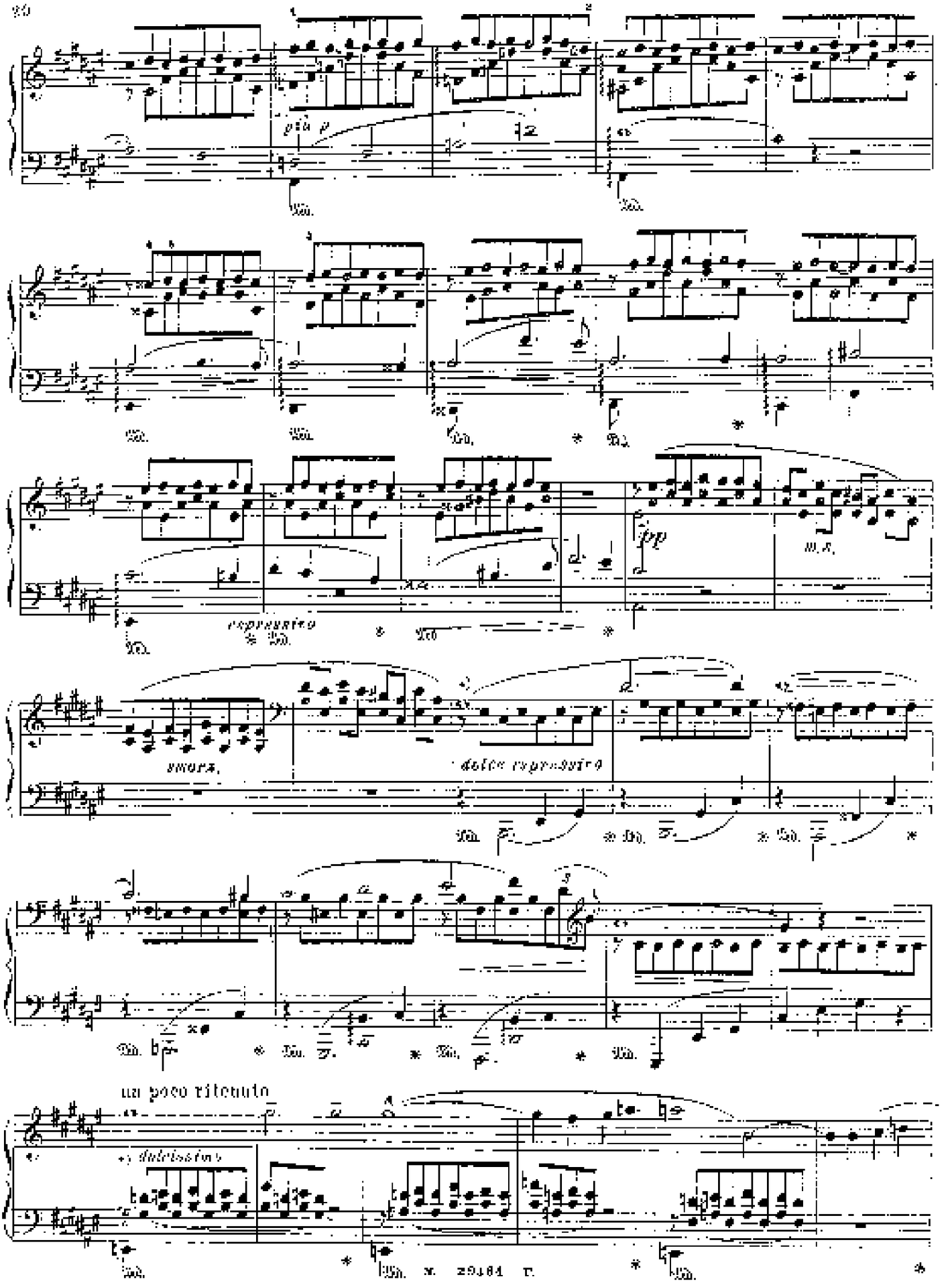


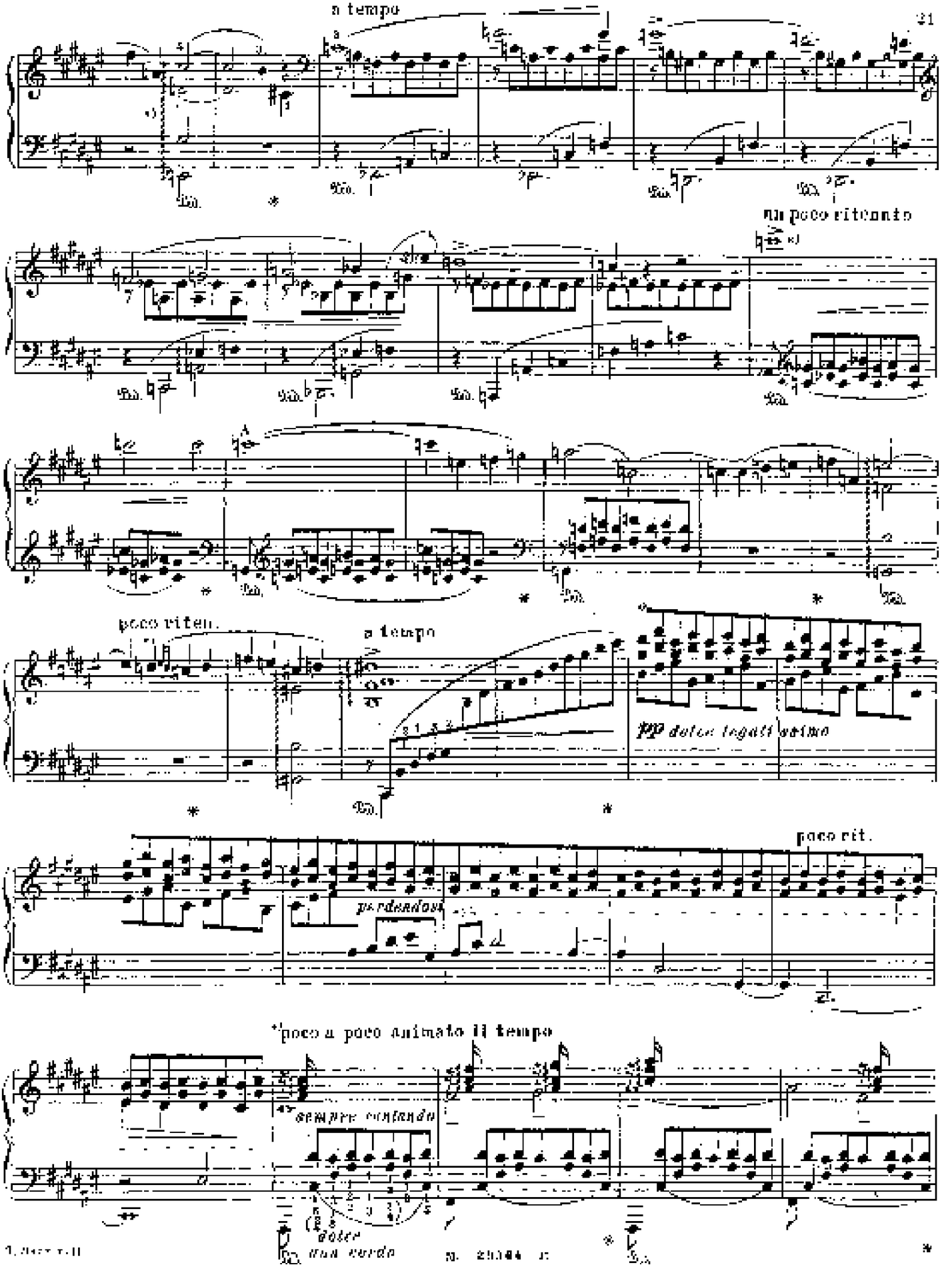

poco rit.
benedic - ta tu in mu - lieribus,
dolce
una corda
et be - ne - dic - tus fruc - tus ven - tris tui Je - sus
cresc.
tre corde
poco rit.
una corda
Sancta
Ma - ria,
ma - tor De -
tre corde
poco rit.
una corda
Ora pro nobis
pecca - to - ri - bus

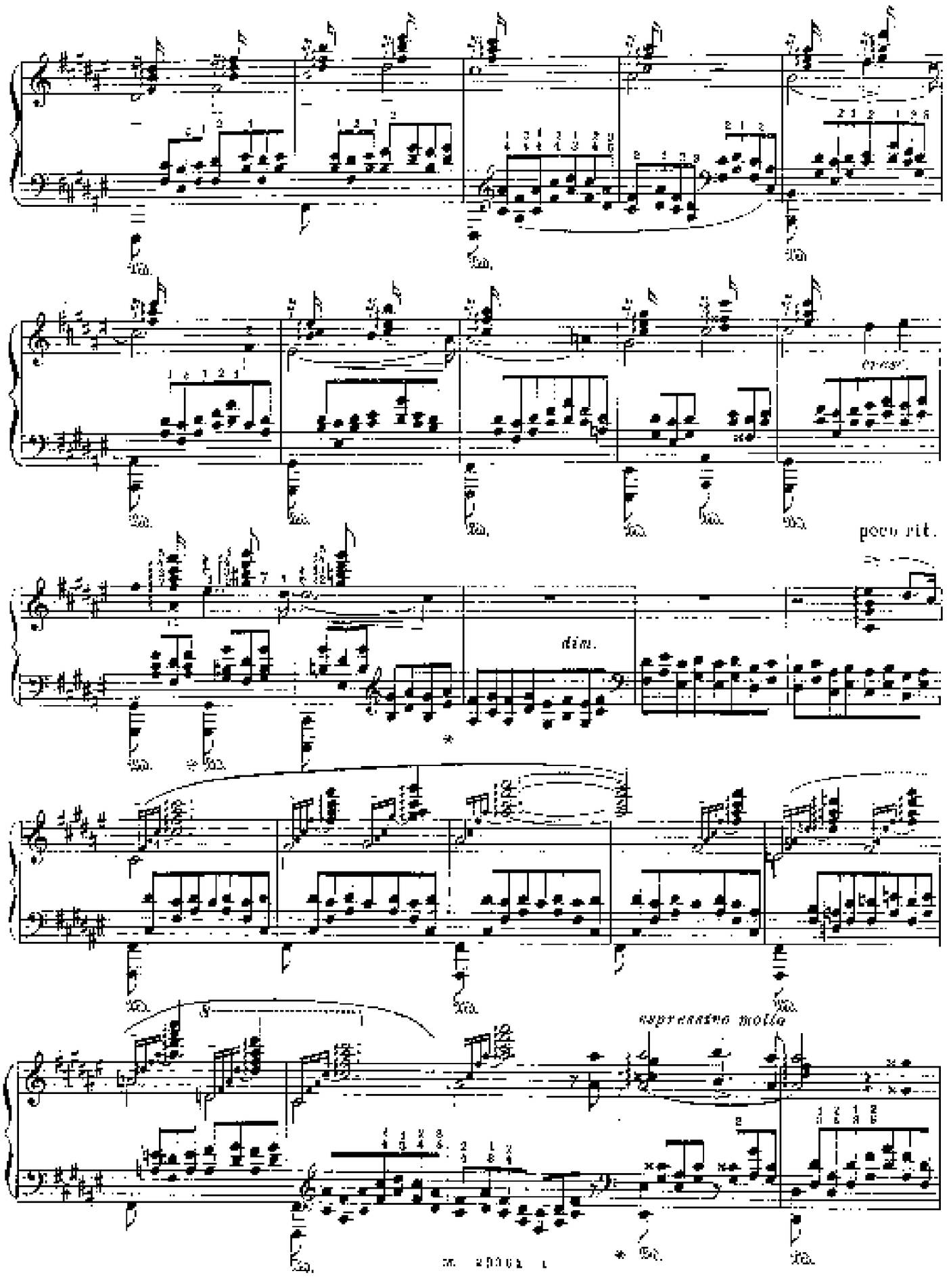

poco rall.
a tempo
dolcissimo
ritenuto il tempo
mf Nunc et in horamortis
nostrae
A - men.
Più lento
dolce
ritardando
rit.

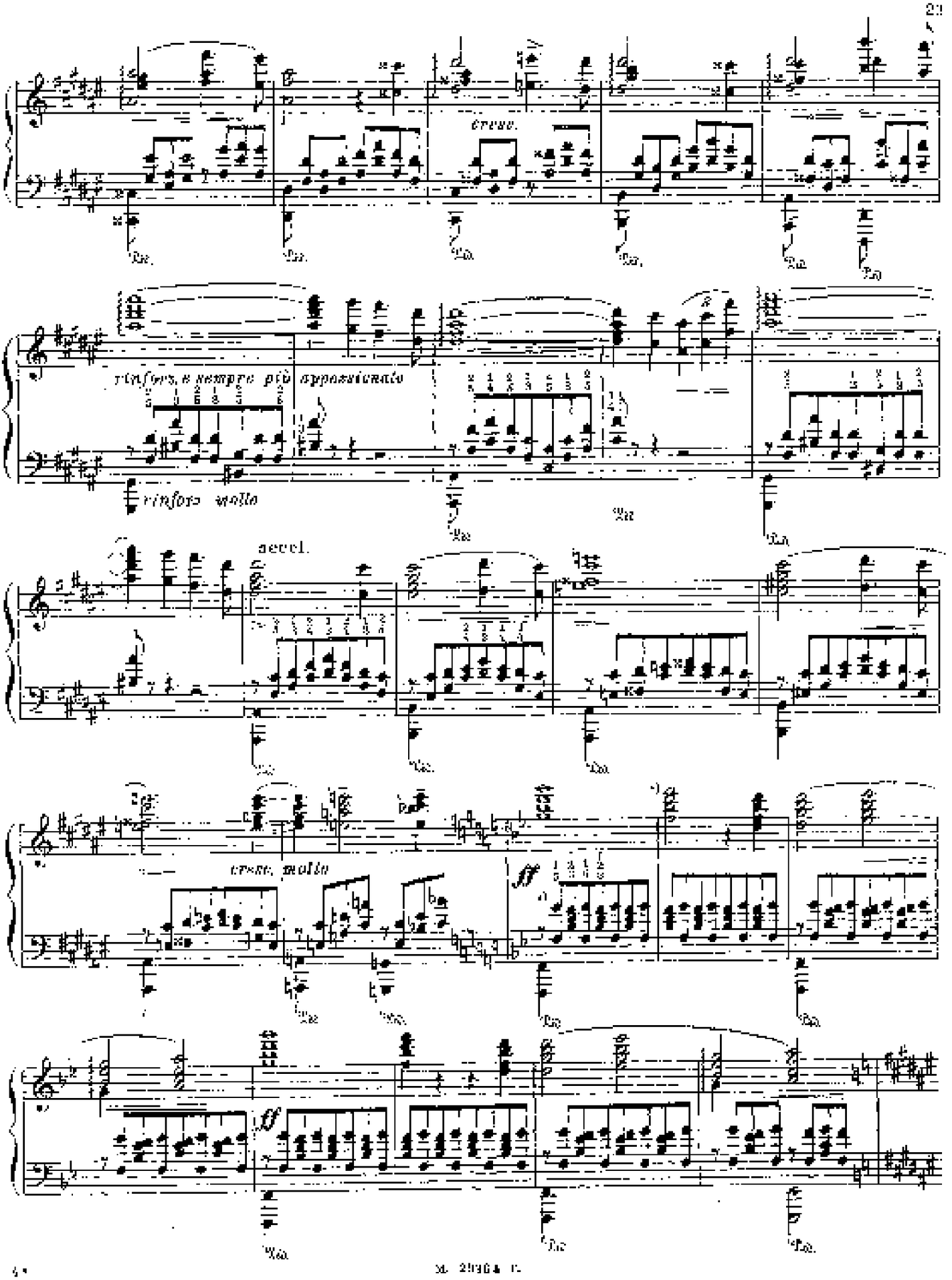
3. BÈNÈDICTION DE DIEU DANS LA SOLITUDE

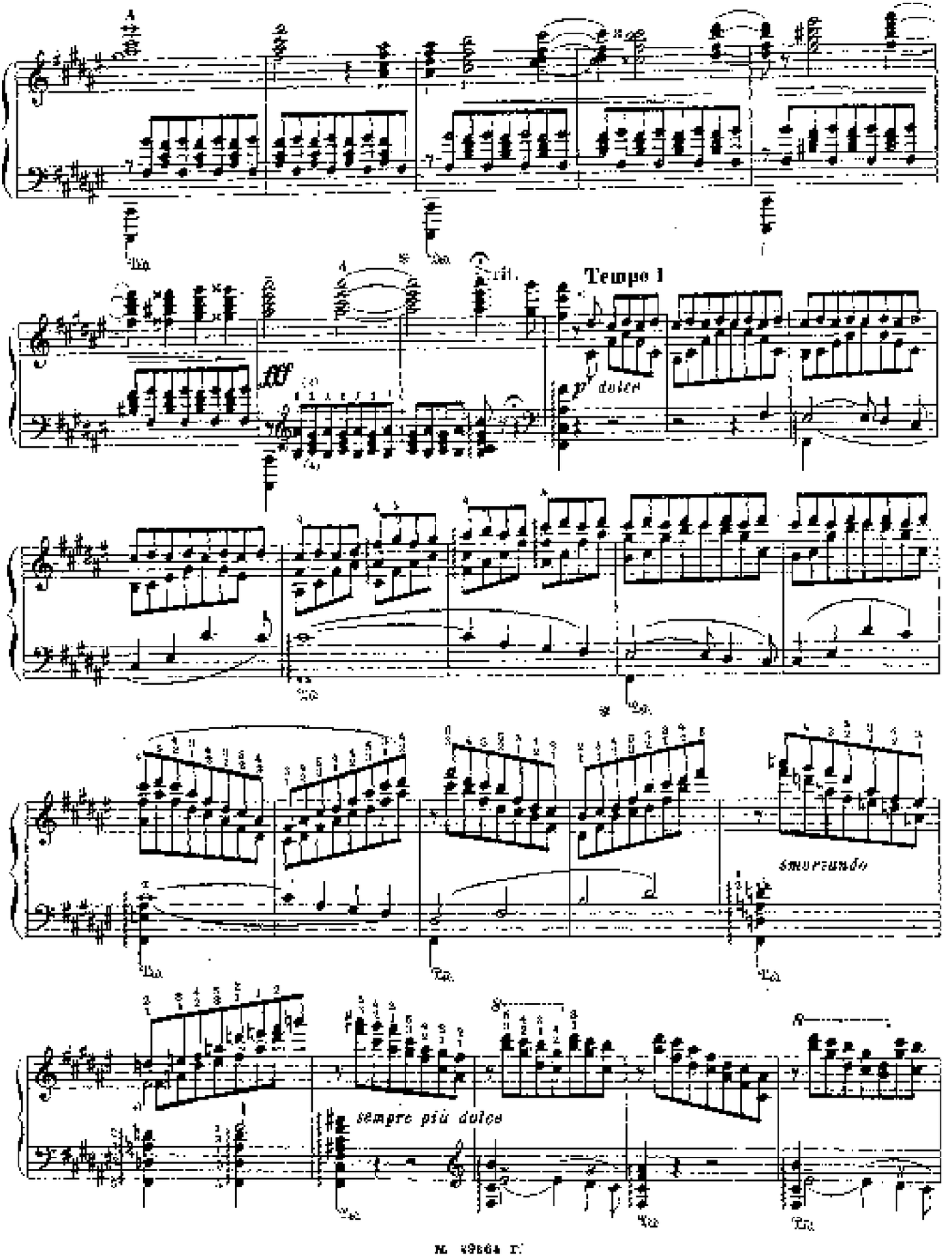


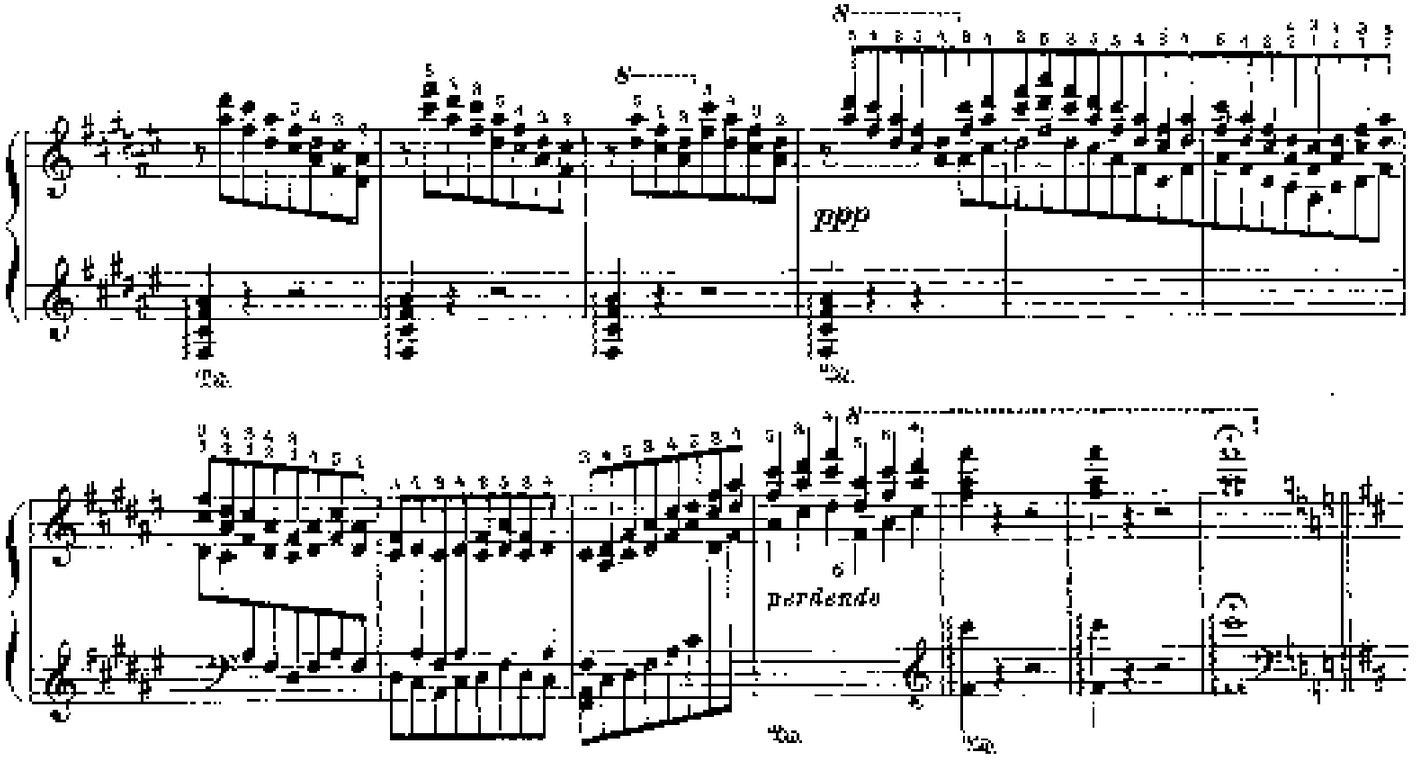

più p
espressivo
pp
m.s.
smorz.
dolce espressivo
un poco ritenuto
dolcissimo

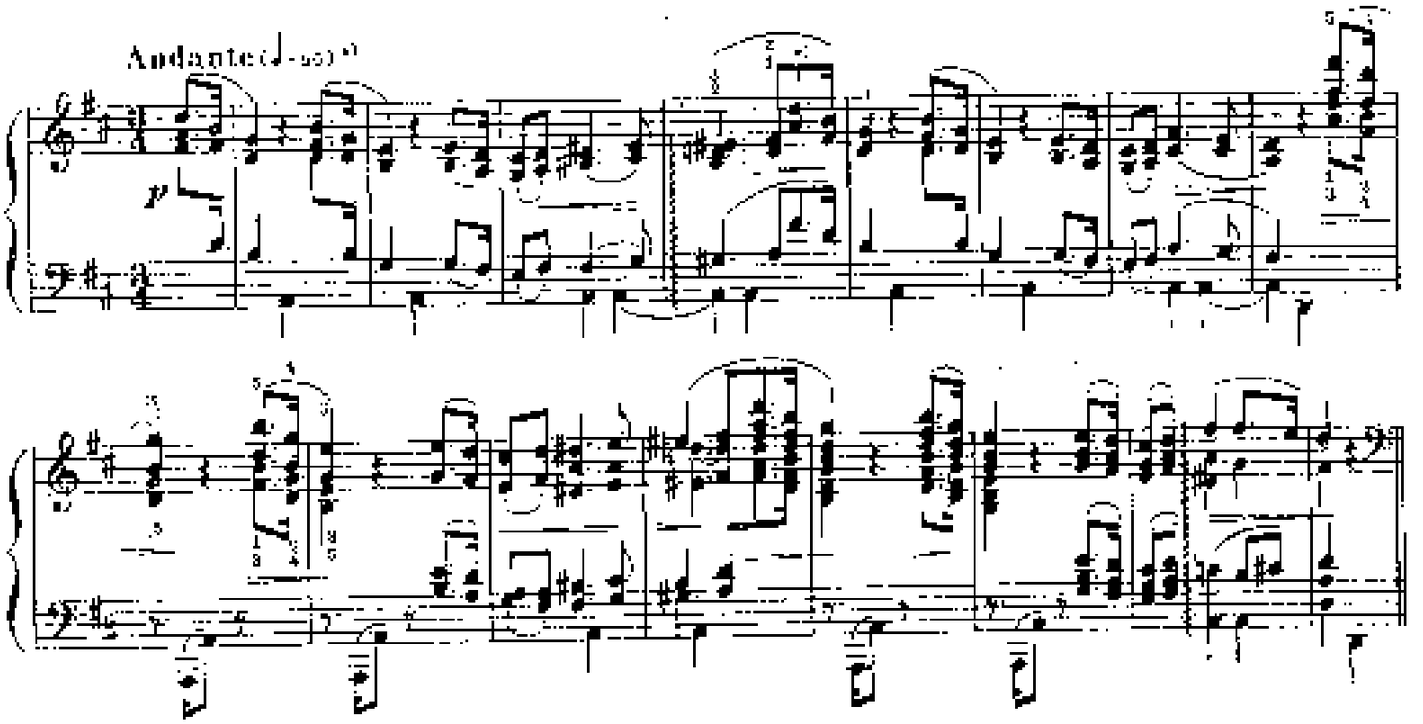

a tempo
un poco ritenuto
poco riten.
a tempo
pp dolce legatissimo
perdendosi
poco rit.
poco a poco animato il tempo
sempre cantando
dolce
una corda

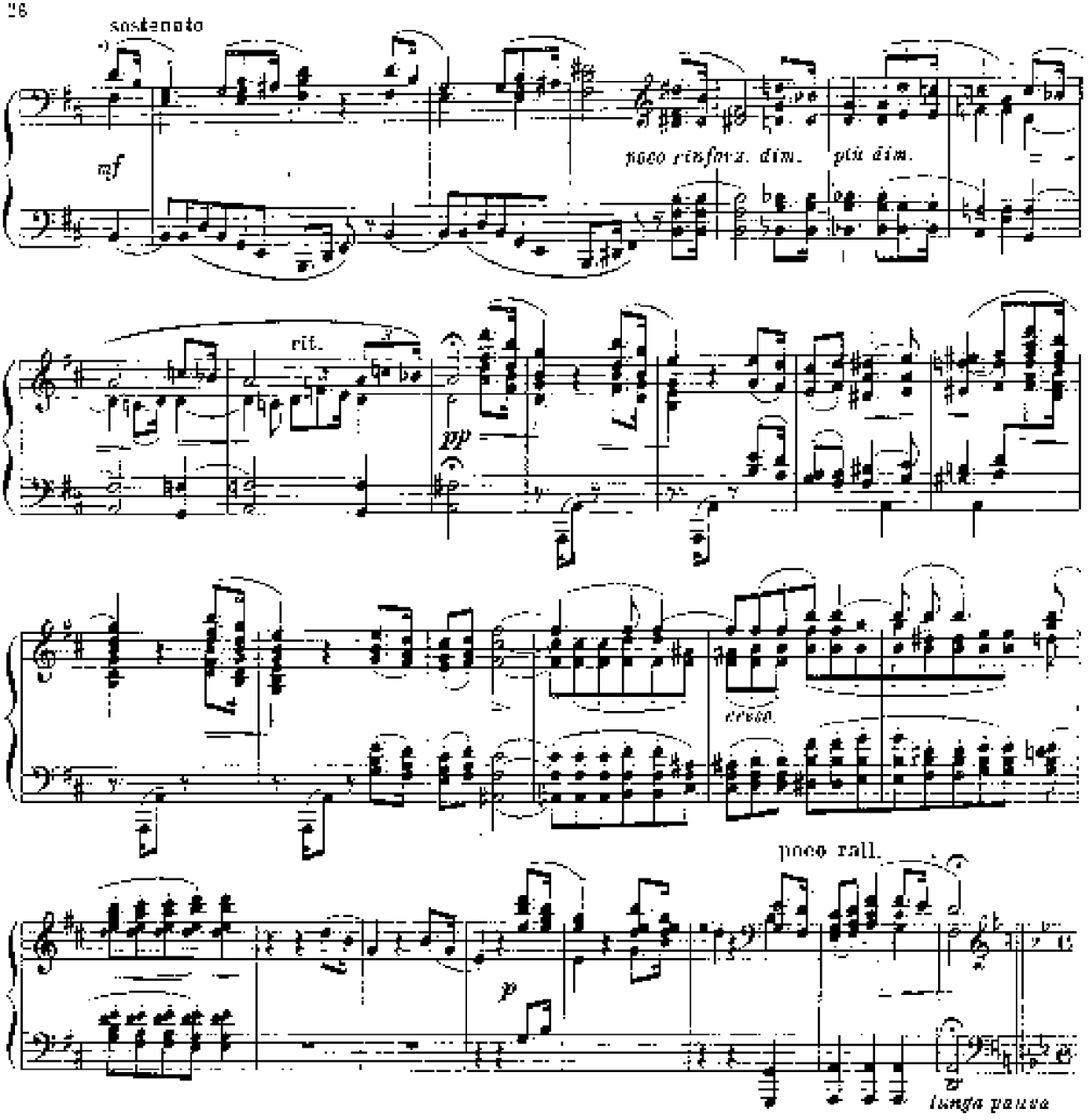

cresc.
poco rit.
dim.
espressivo molto

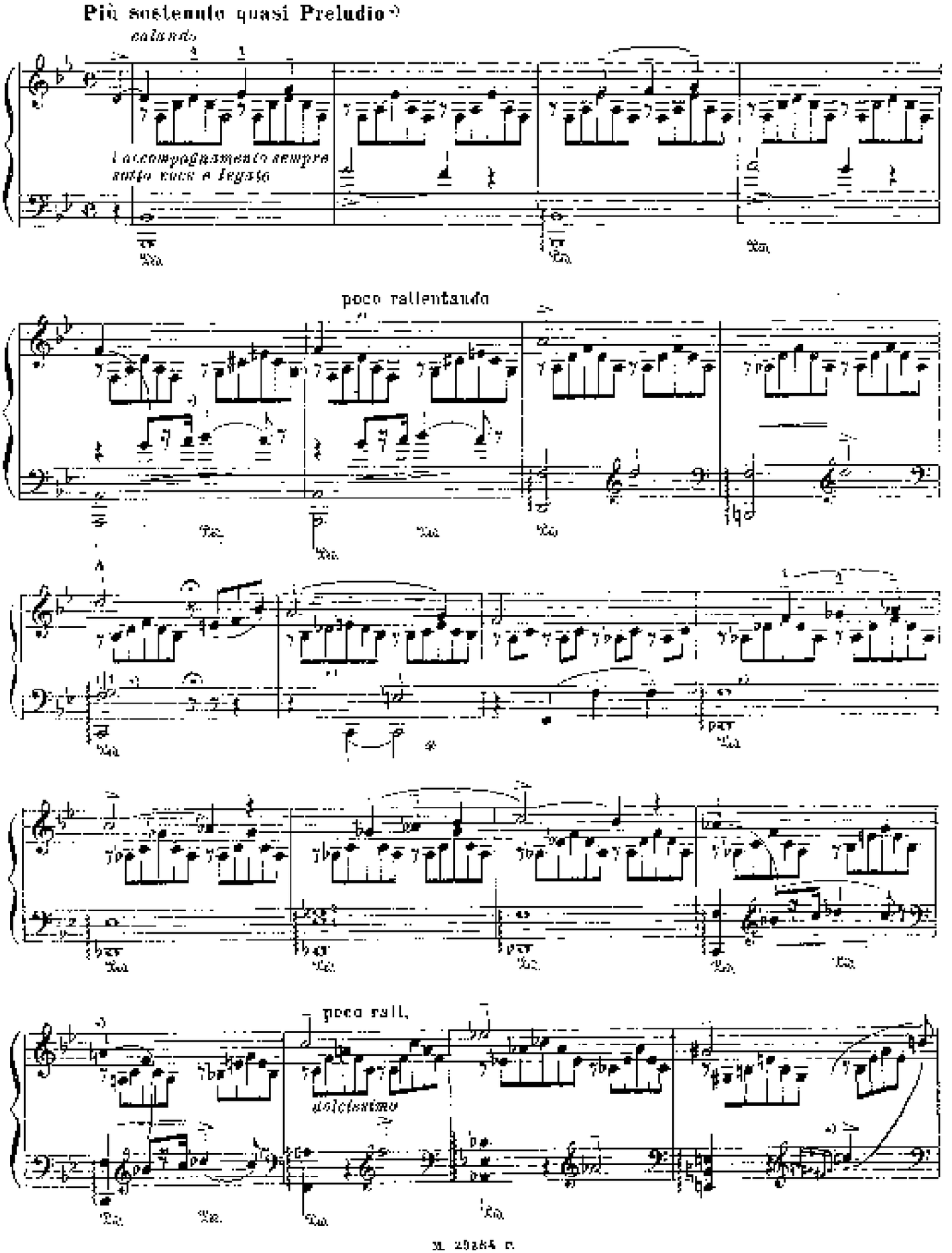

cresc.
rinforz. e sempre più appassionato
rinforz. molto
accel.
cresc. molto
ff
ff

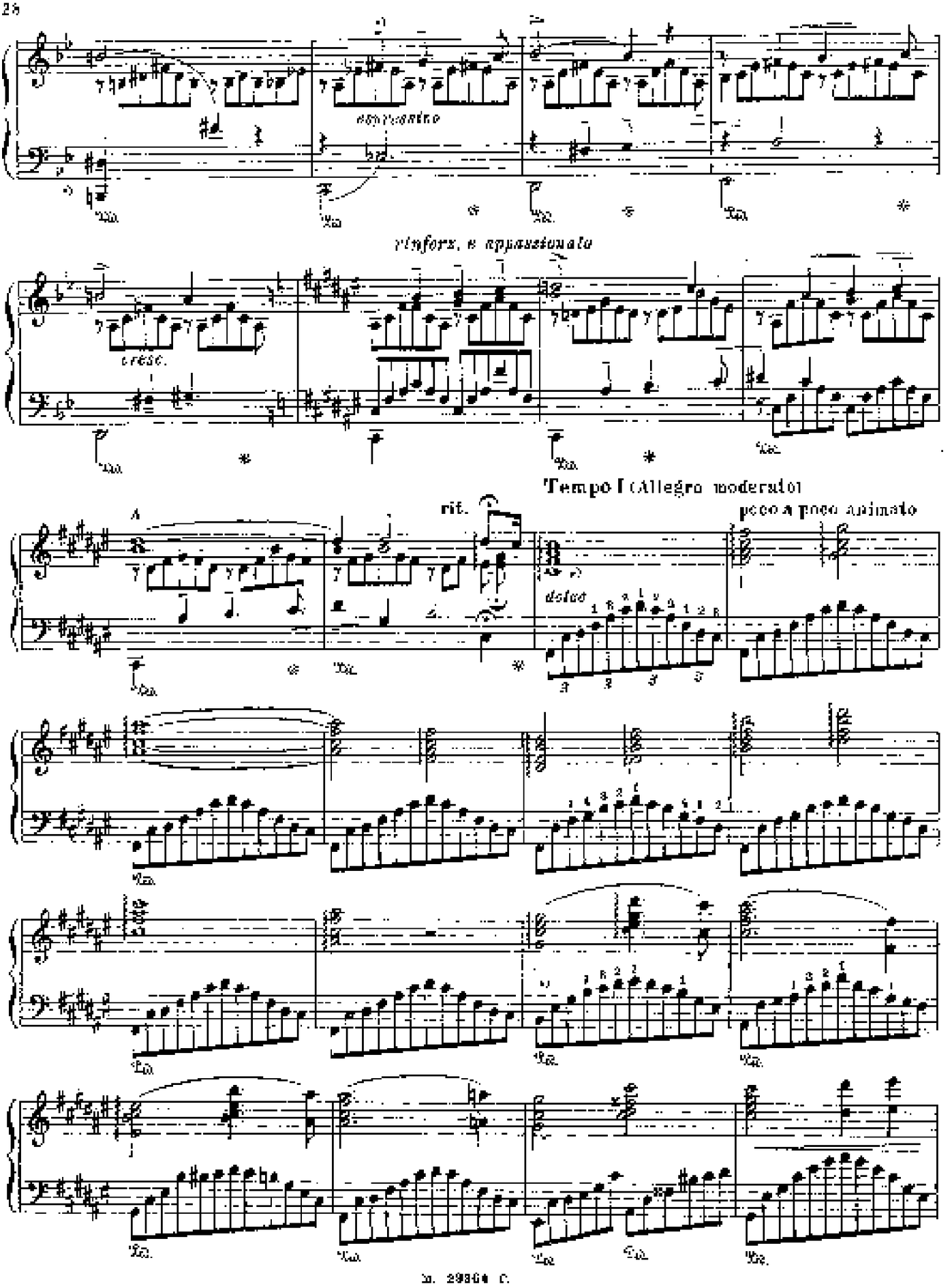

Tempo I
dolce
smorzando
sempre più dolce

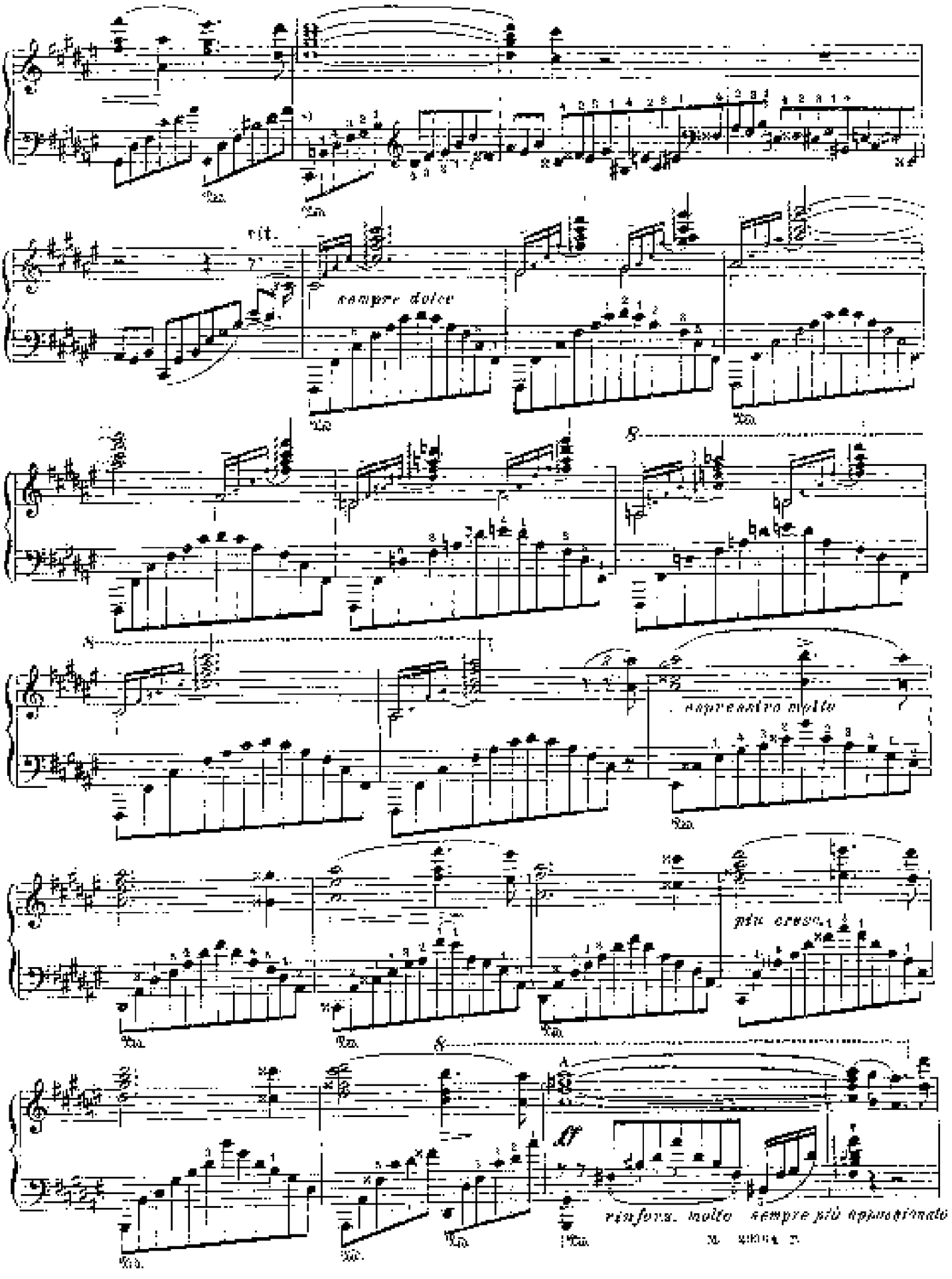

ppp
perdendo

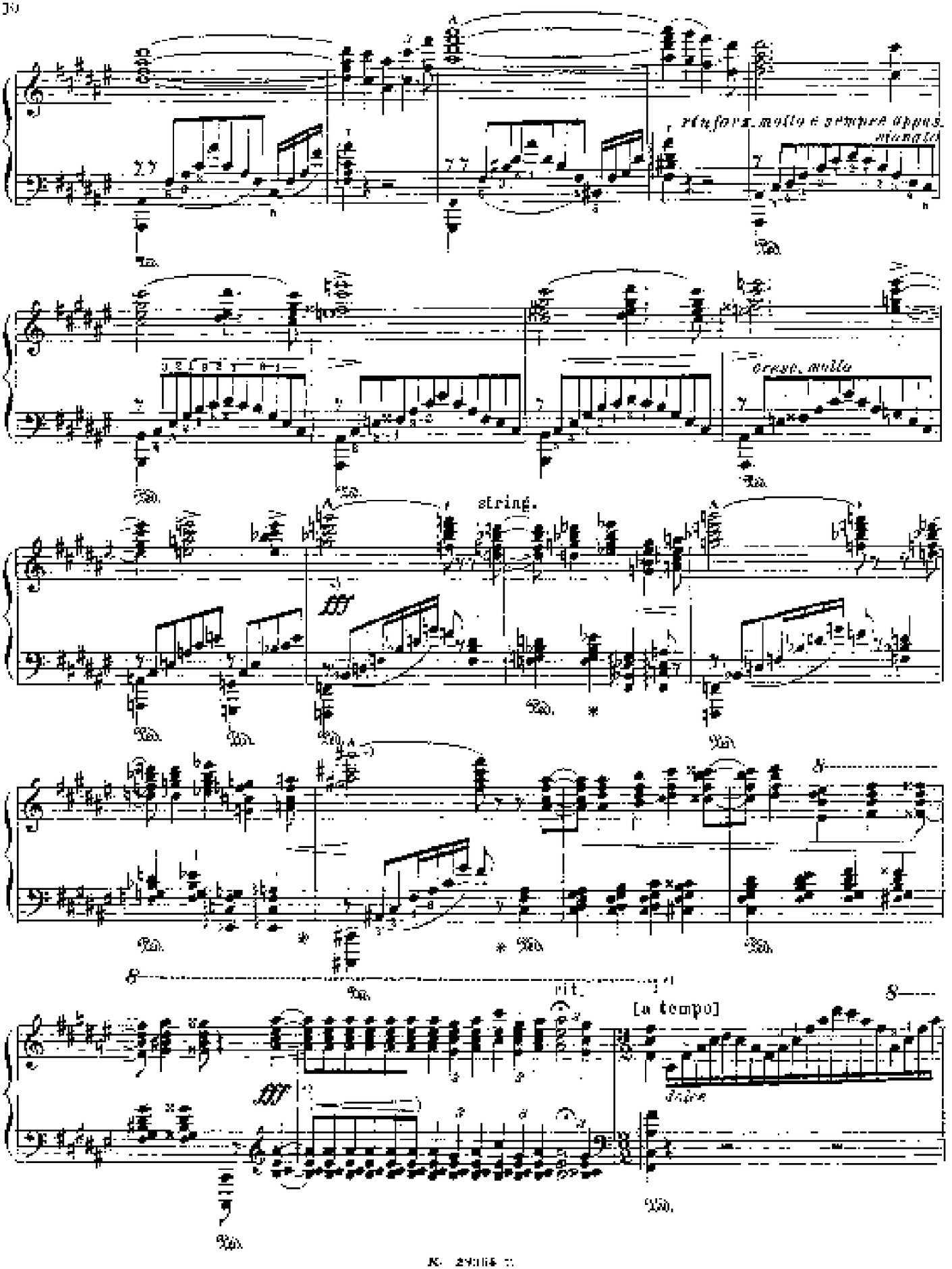

Andante
p

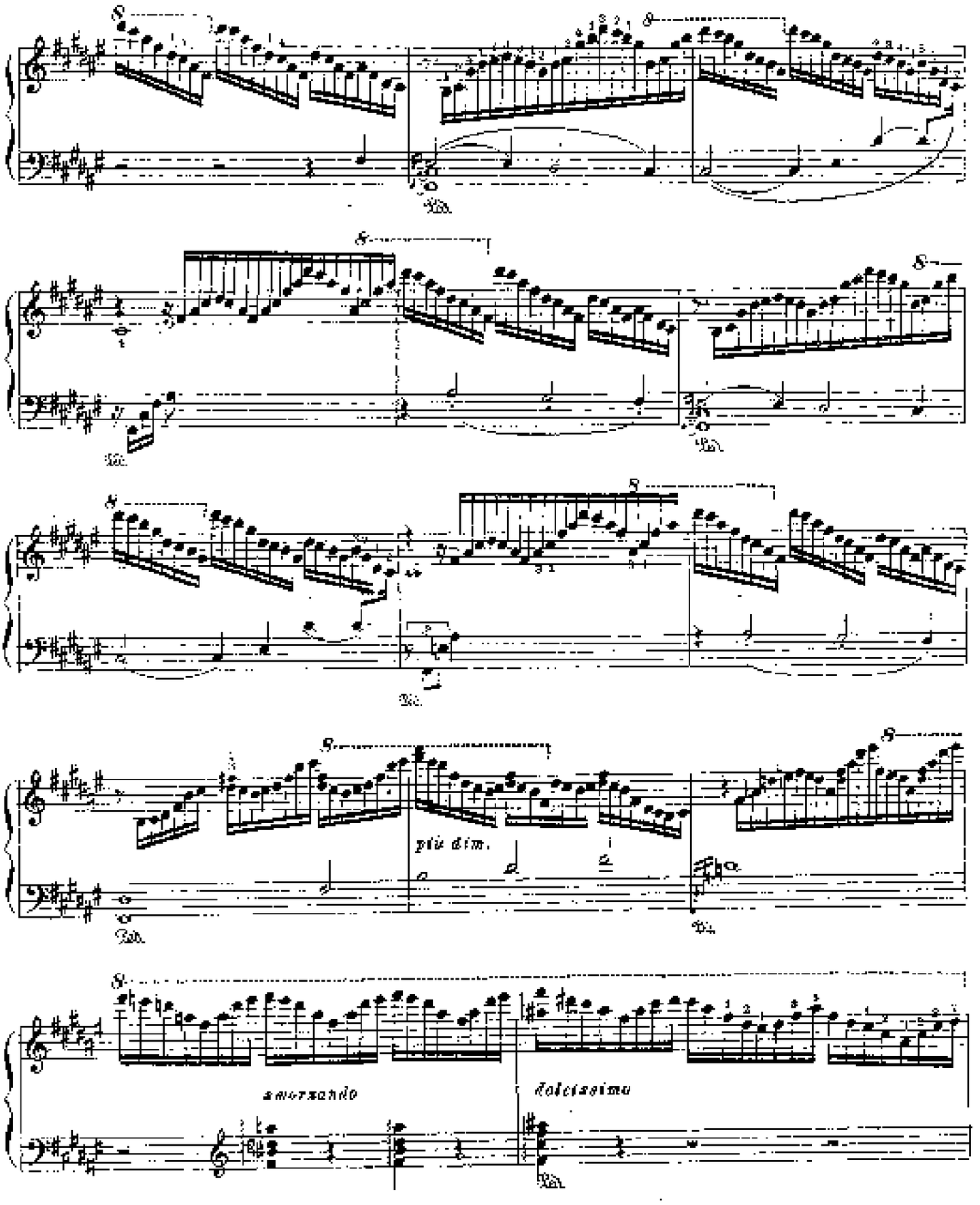

sostenuto
mf
poco ritenuto
dim.
più dim.
rit.
pp
cresc.
poco rall.
p
lunga pausa

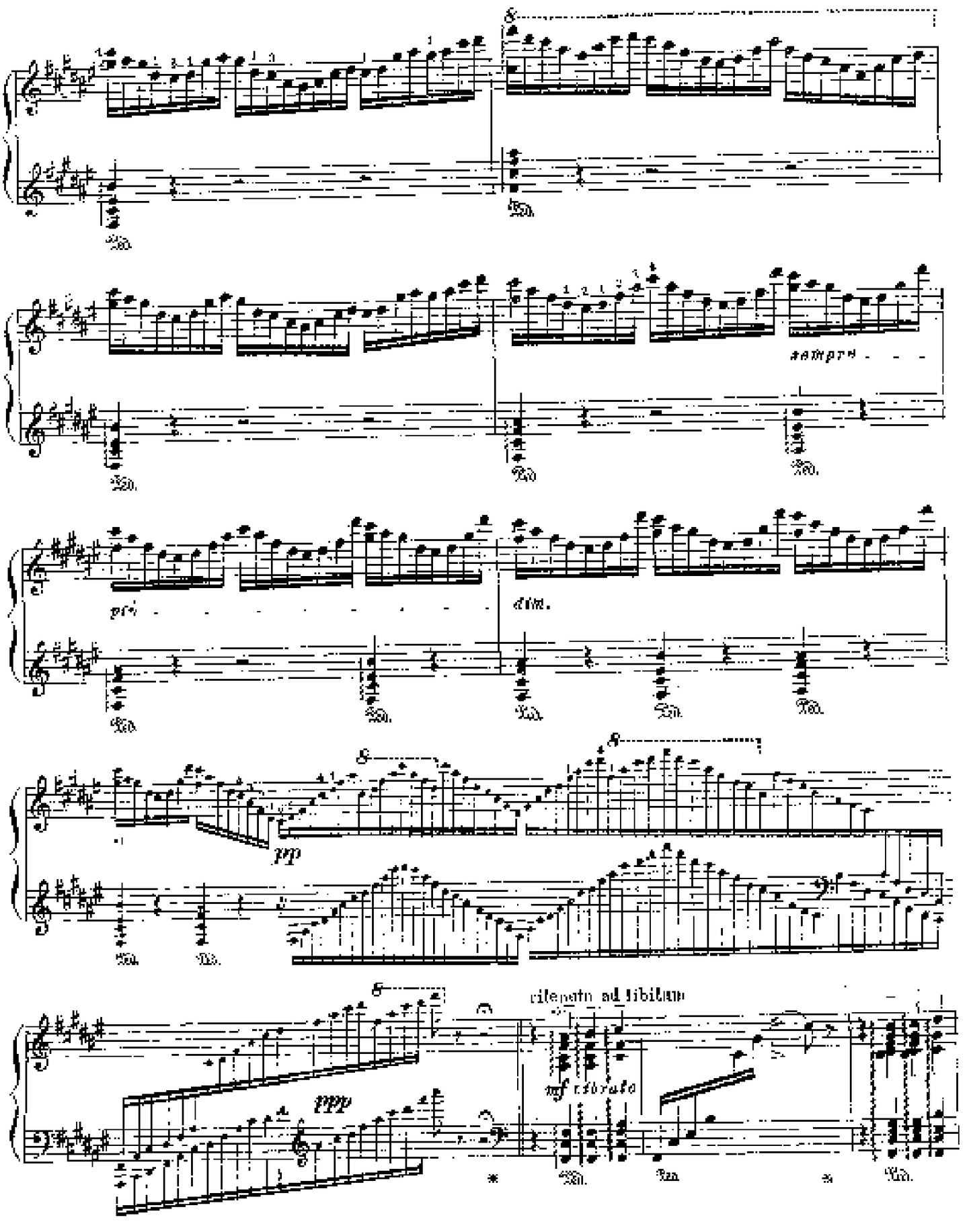

Più sostenuto quasi Preludio
calando
l'accompagnamento sempre sotto voce e legato
poco rallentando
poco rall.
delicatissimo

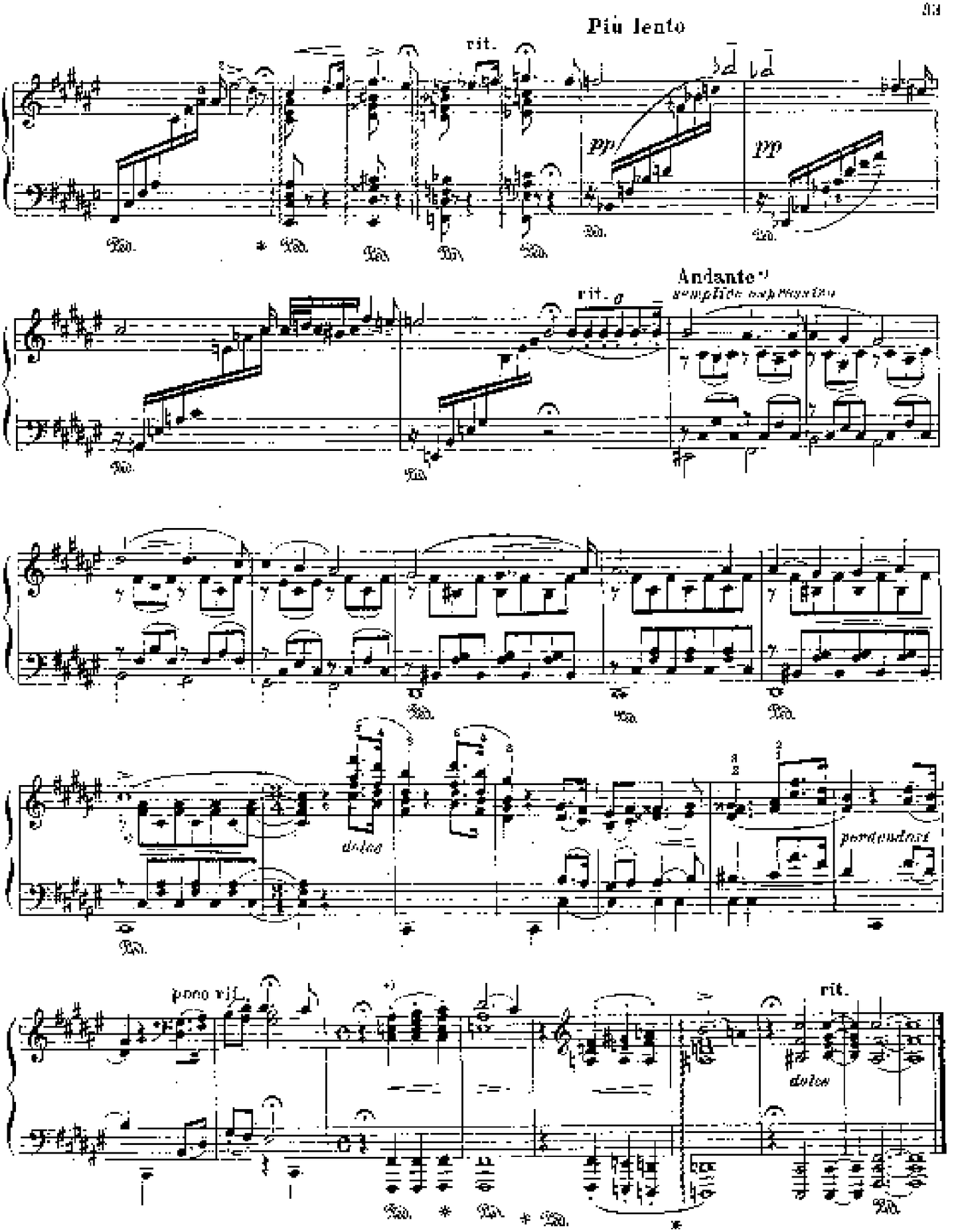

sempre cresc.
rinforz. e appassionato
cresc.
Tempo I (Allegro moderato)
A
rit.
poco a poco animato
dolce


rit.
sempre dolce
espressivo molto
più cresc.
ff
rinforza. molto sempre più appassionato

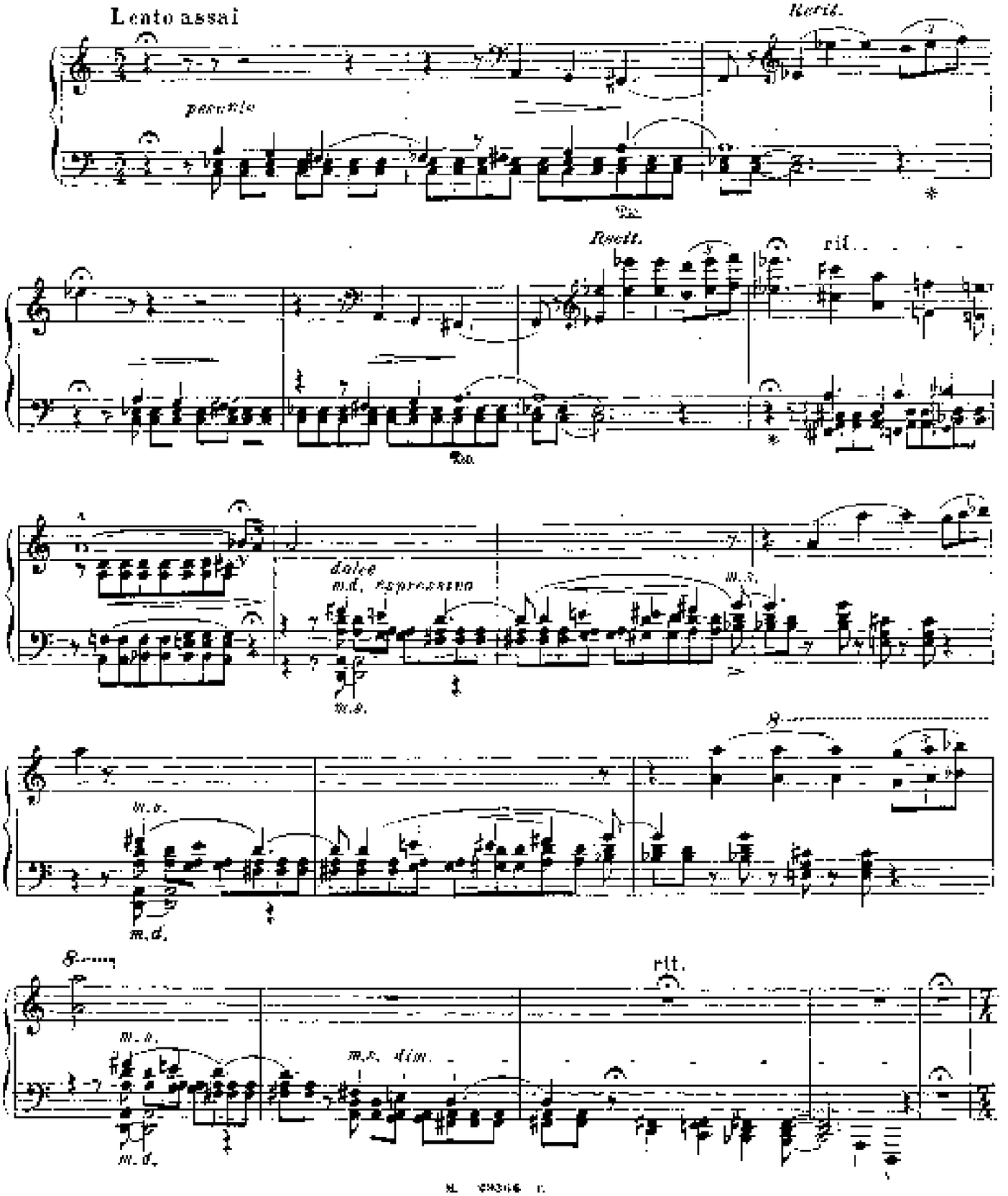

rinforz. molto e sempre appas.
cresc. molto
string.
fff
rit.
[a tempo]
dolce

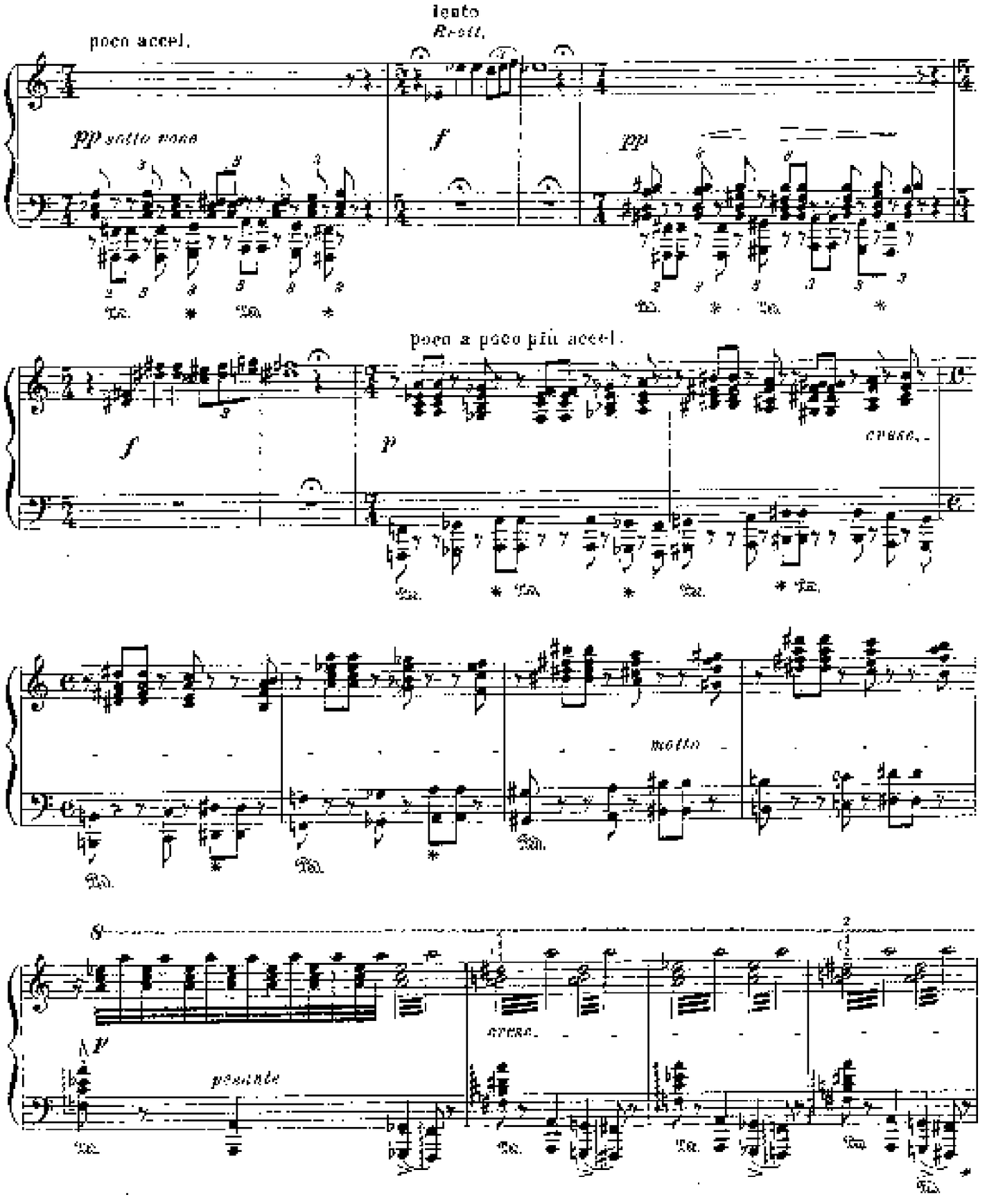

più dim.
smorzando
dolcissimo

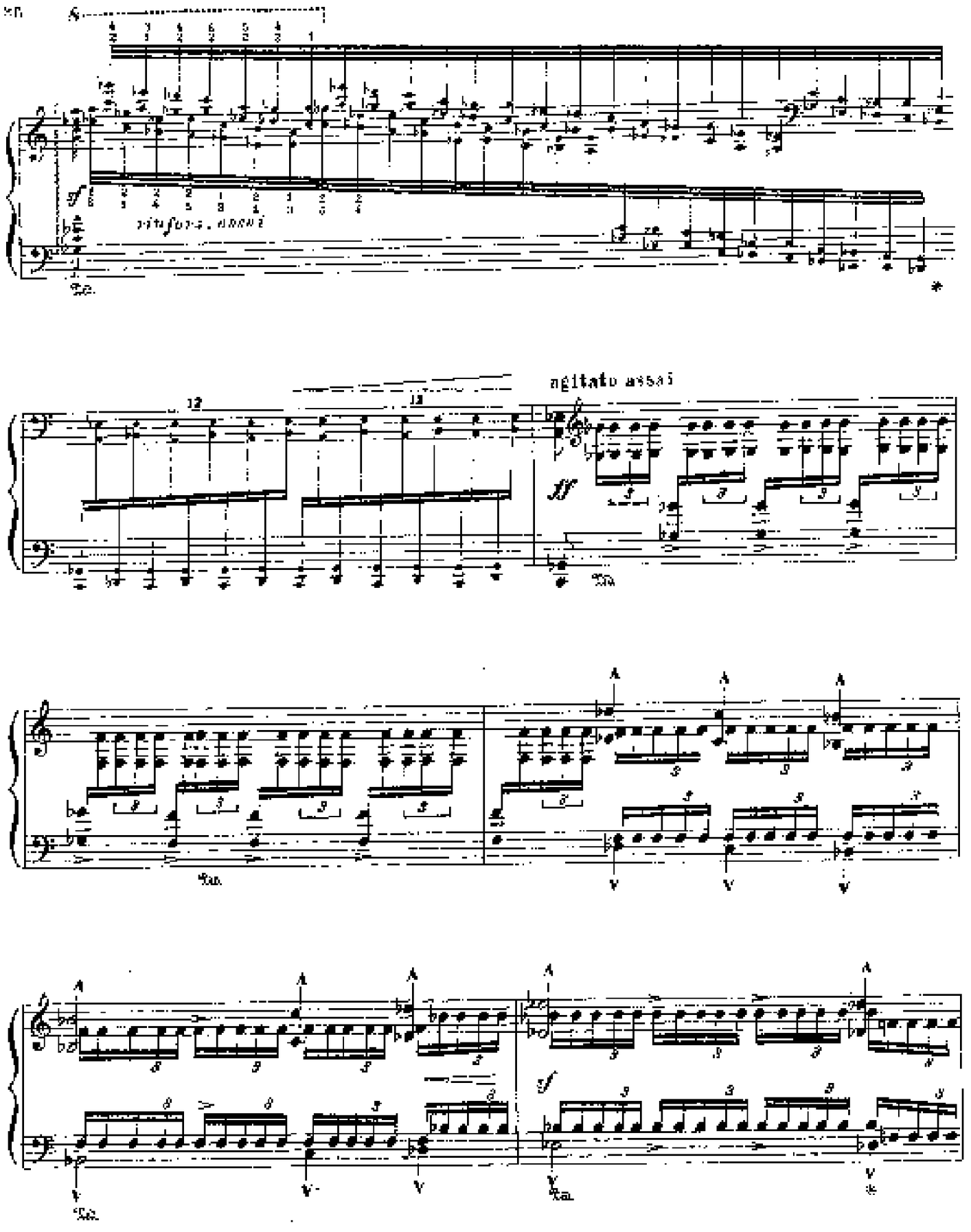

sempre
più
dim.
pp
ppp
ritenuto ad libitum
mf vibrato

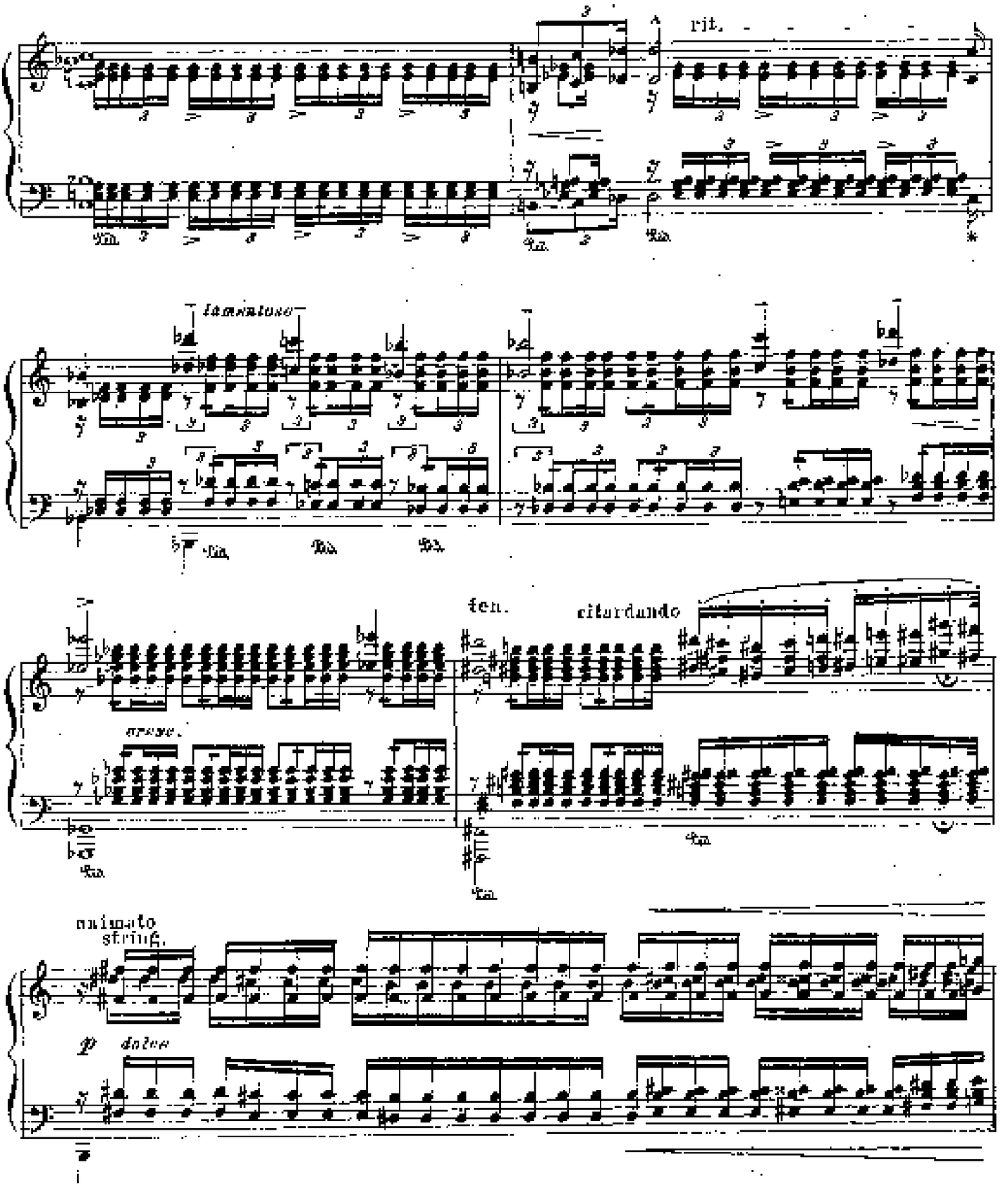

Più lento
rit.
pp
pp
Andante
rit.
dolce
perdendosi
poco rit.
rit.
dolce

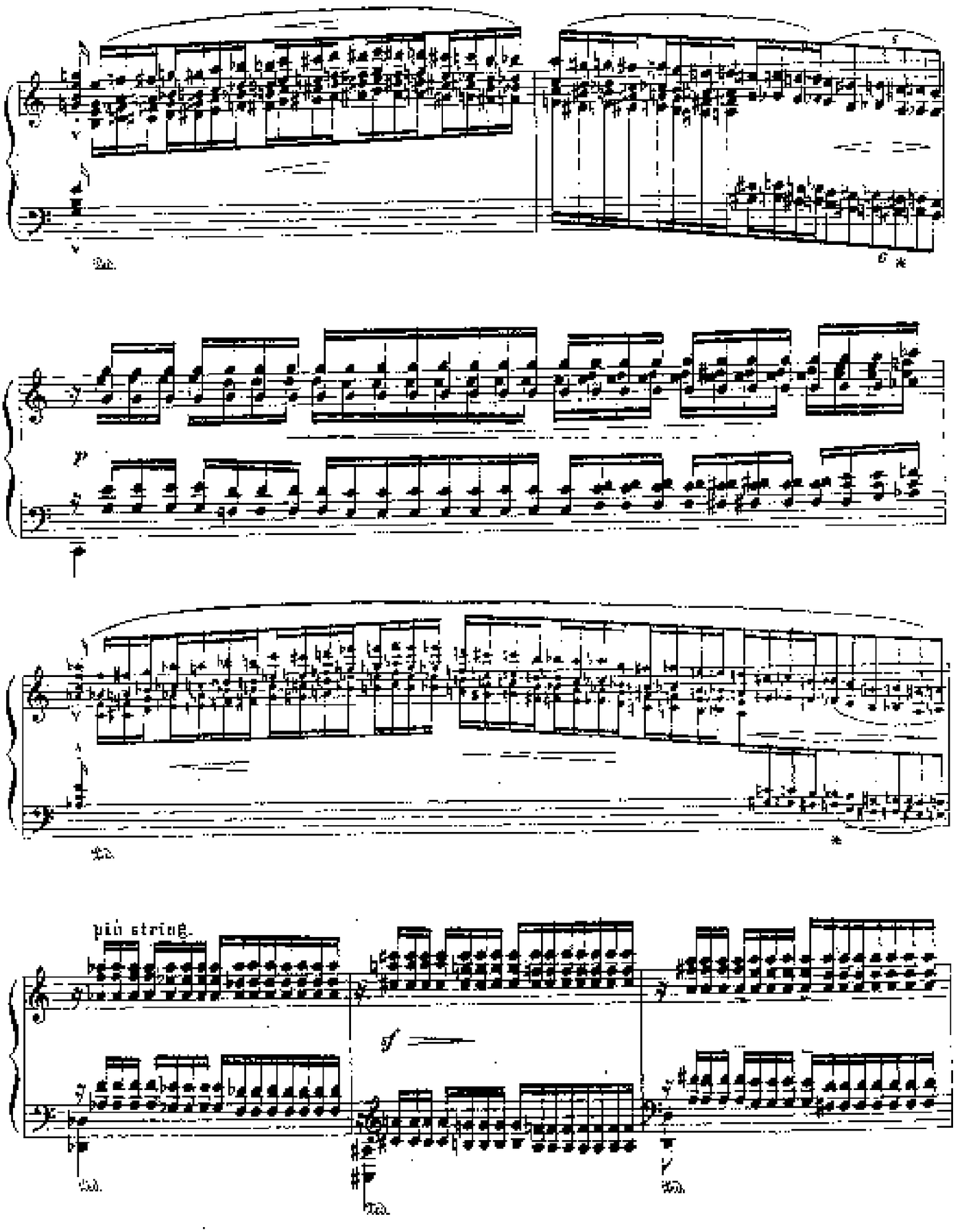
4. PENSÉE DES MORTS

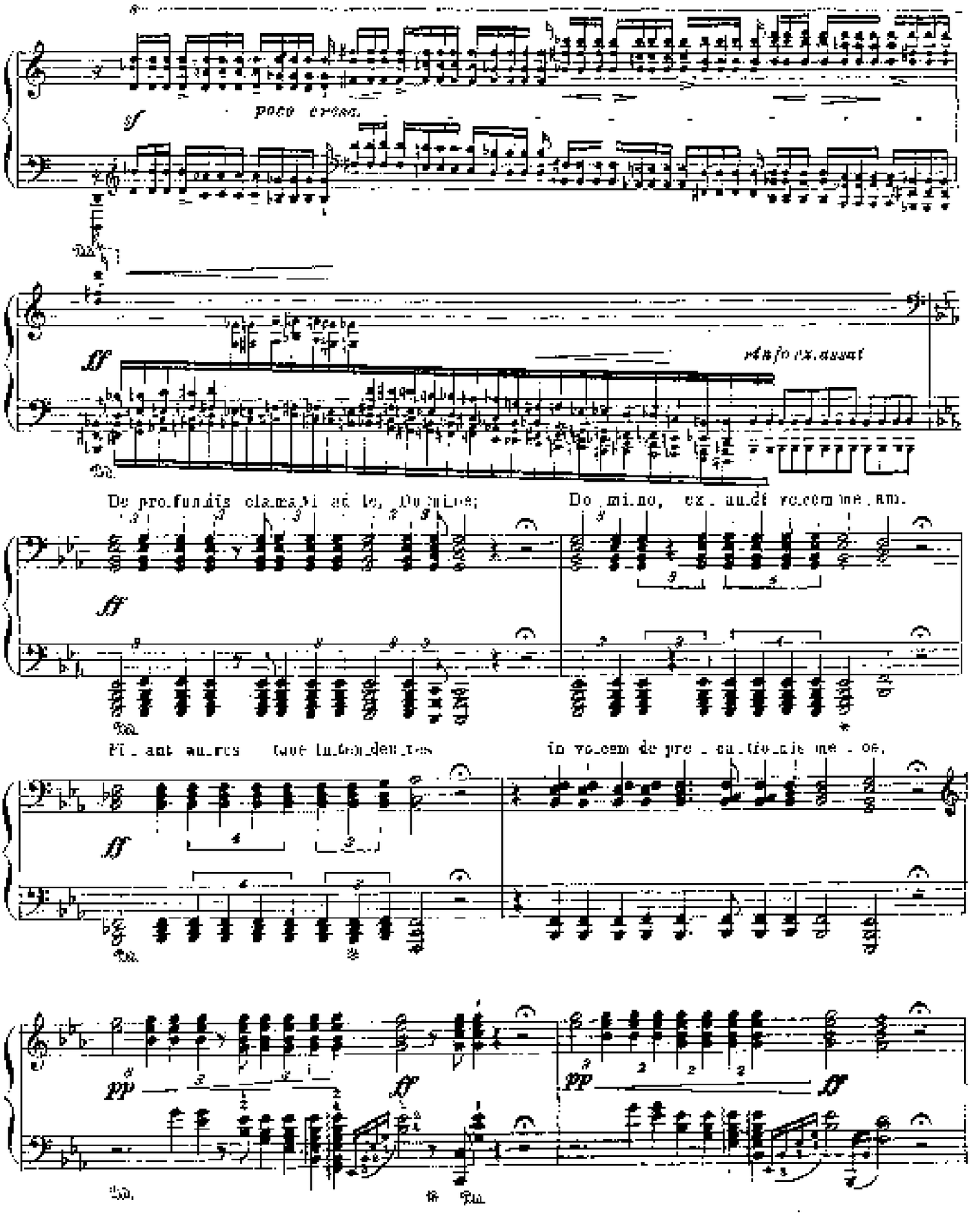


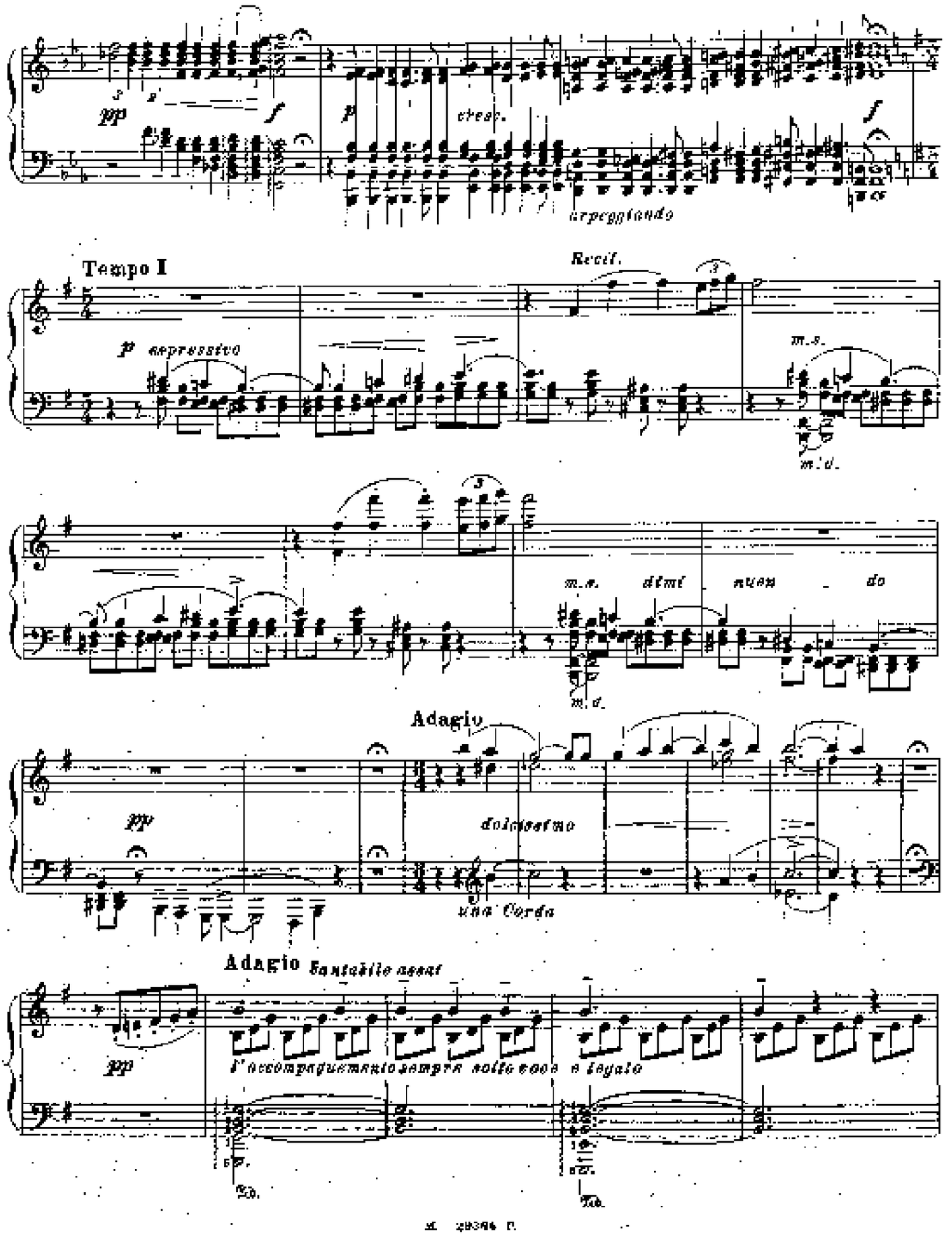

poco accel.
lento
Recit.
pp sotto voce
f
pp
poco a poco più accel.
f
p
cresc.
molto
8
p
pesante
cresc.

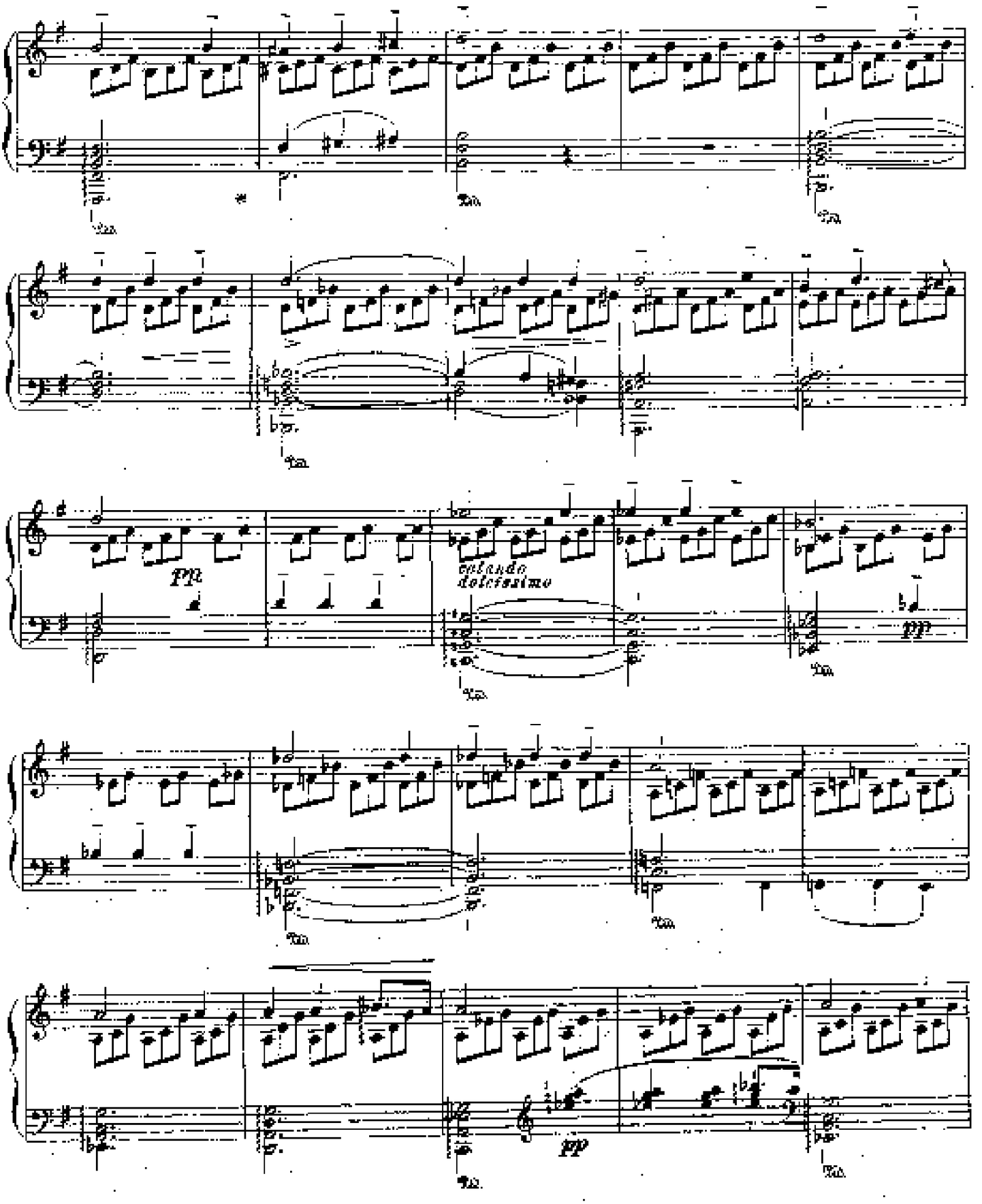

agitato assai
ff
Ped.
*

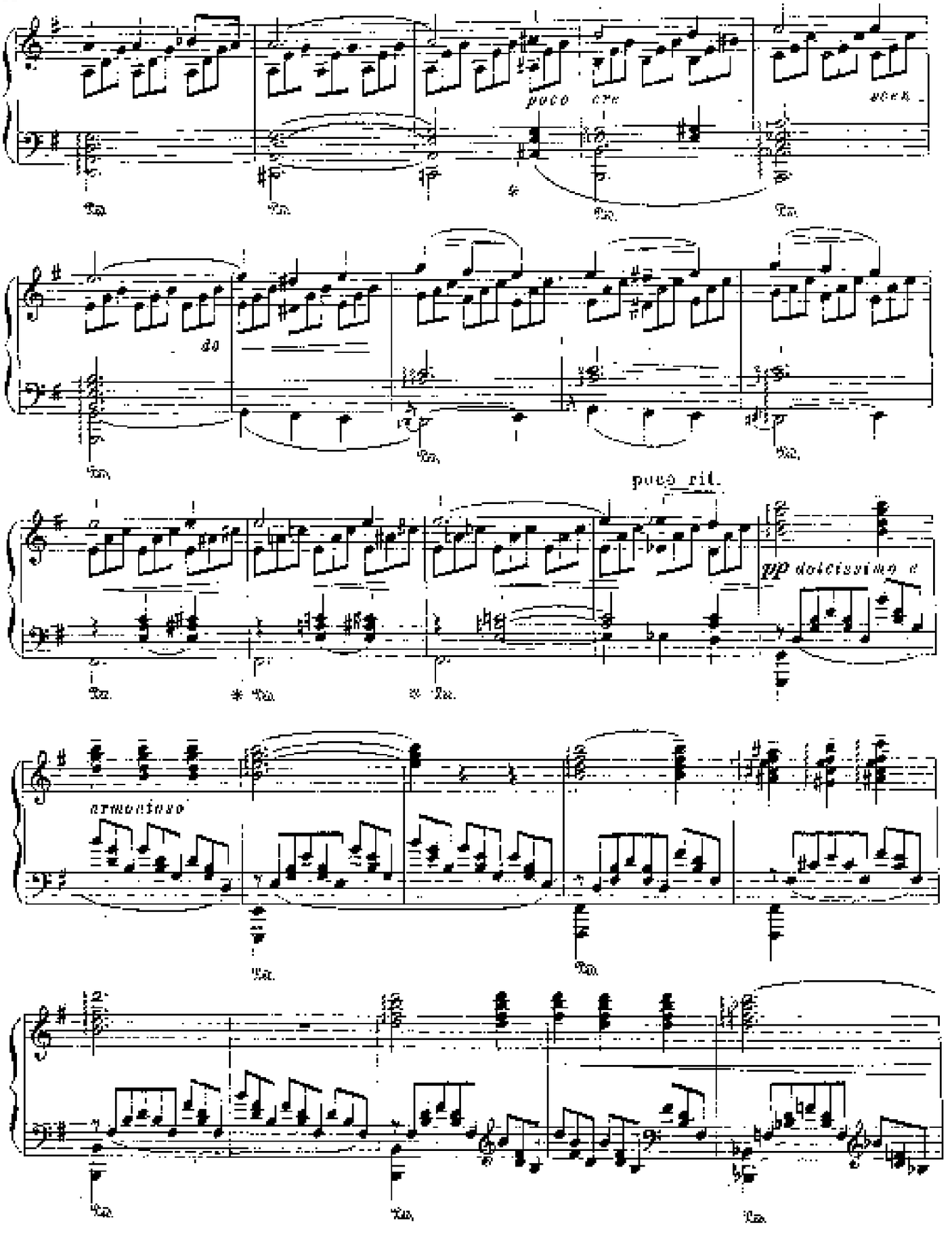

rit.
lamentoso
cresc.
ten.
ritardando
animato
string.
p dolce

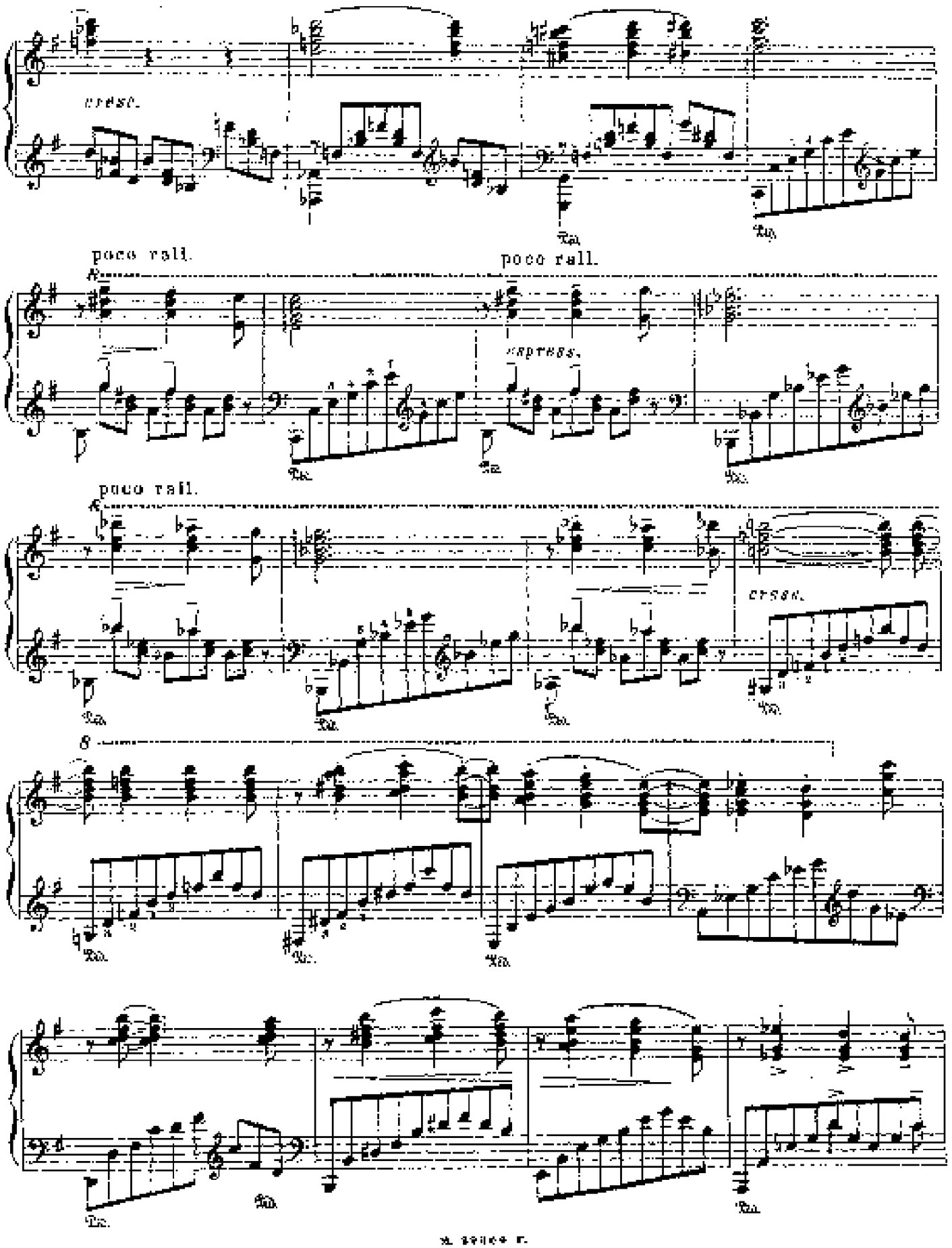

più string.

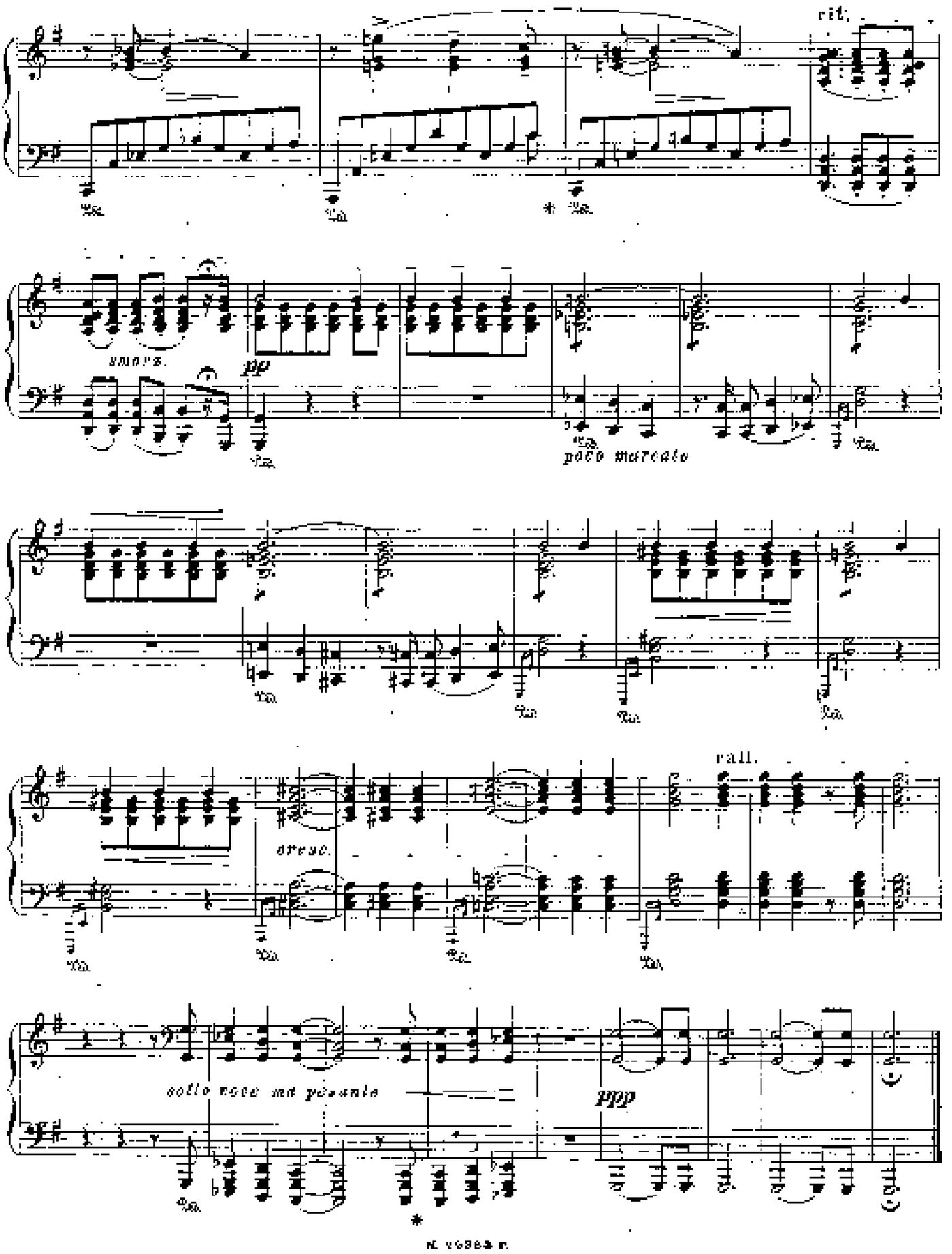

poco cresc.
De profundis clamavi ad te, Domine;
Domine, exaudi vocem meam.
Fiant aures tuae intendentes
in vocem deprecationis meae.


pp
f
p
cresc.
f
arpeggiando
Tempo I
Recit.
p espressivo
m.s.
m.d.
m.s.
dimi
nuen
do
m.d.
Adagio
pp
dolcissimo
una Corda
Adagio Cantabile assai
pp
l'accompagnamento sempre molto sotto e legato
Ped.
Ped.


ppp
calando
dolcissimo
pp

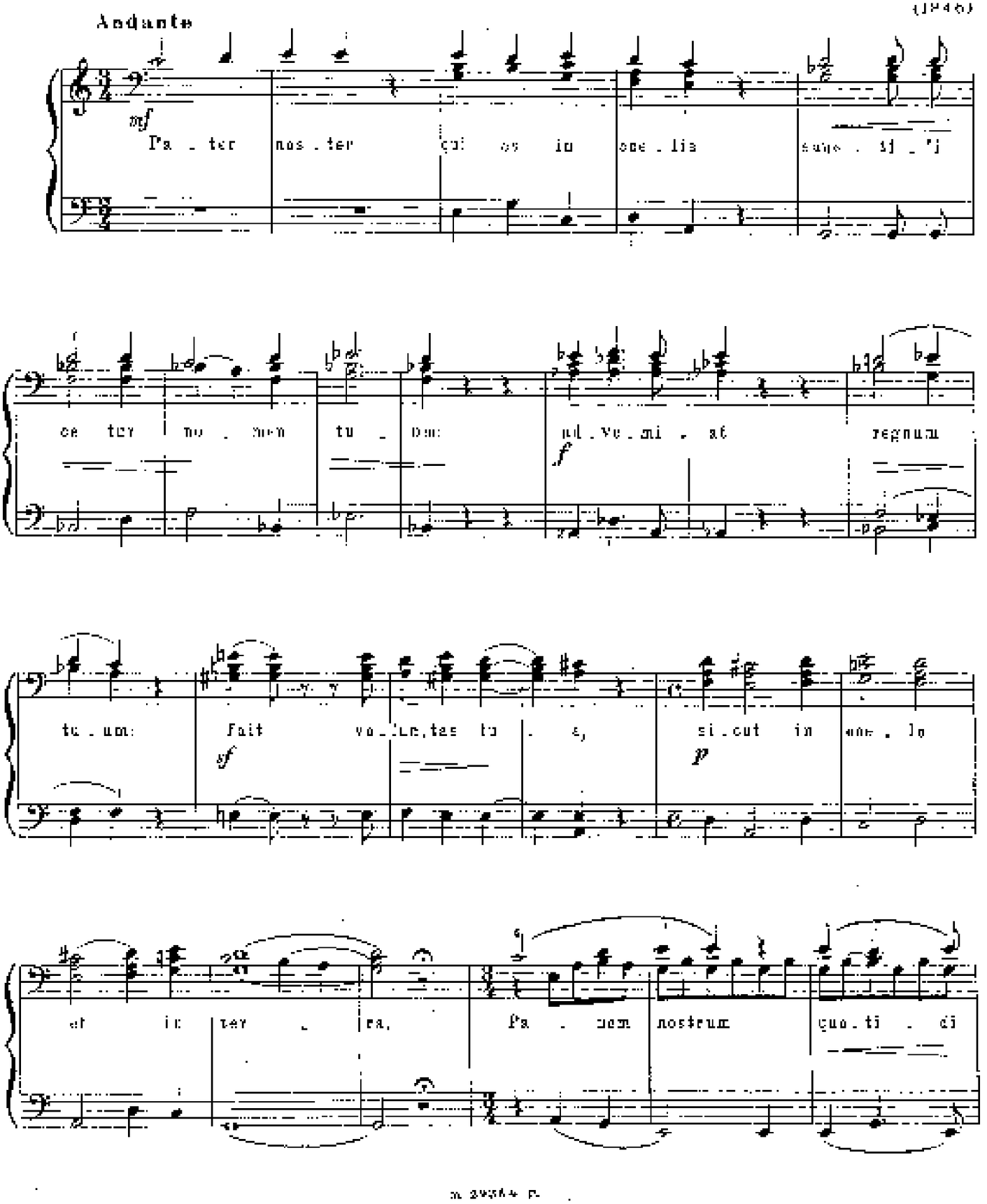

poco cre
scen.
do
poco rit.
pp dolcissimo e
armonioso

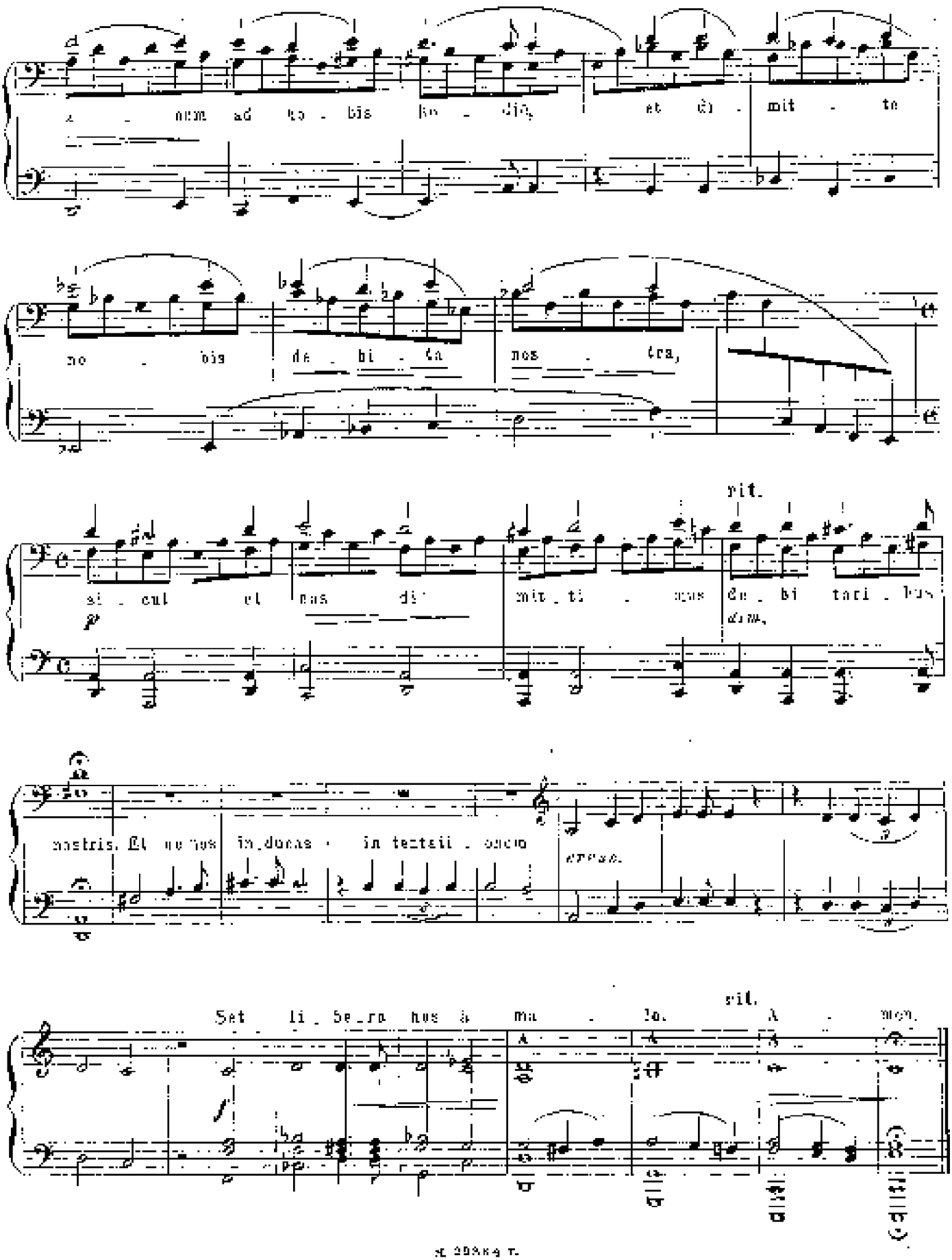

cresc.
poco rall.
poco rall.
espress.
poco rall.
cresc.
8


rit.
smorz.
pp
poco marcato
stretto.
rall.
sotto voce ma pesante
ppp

5. PATER NOSTER

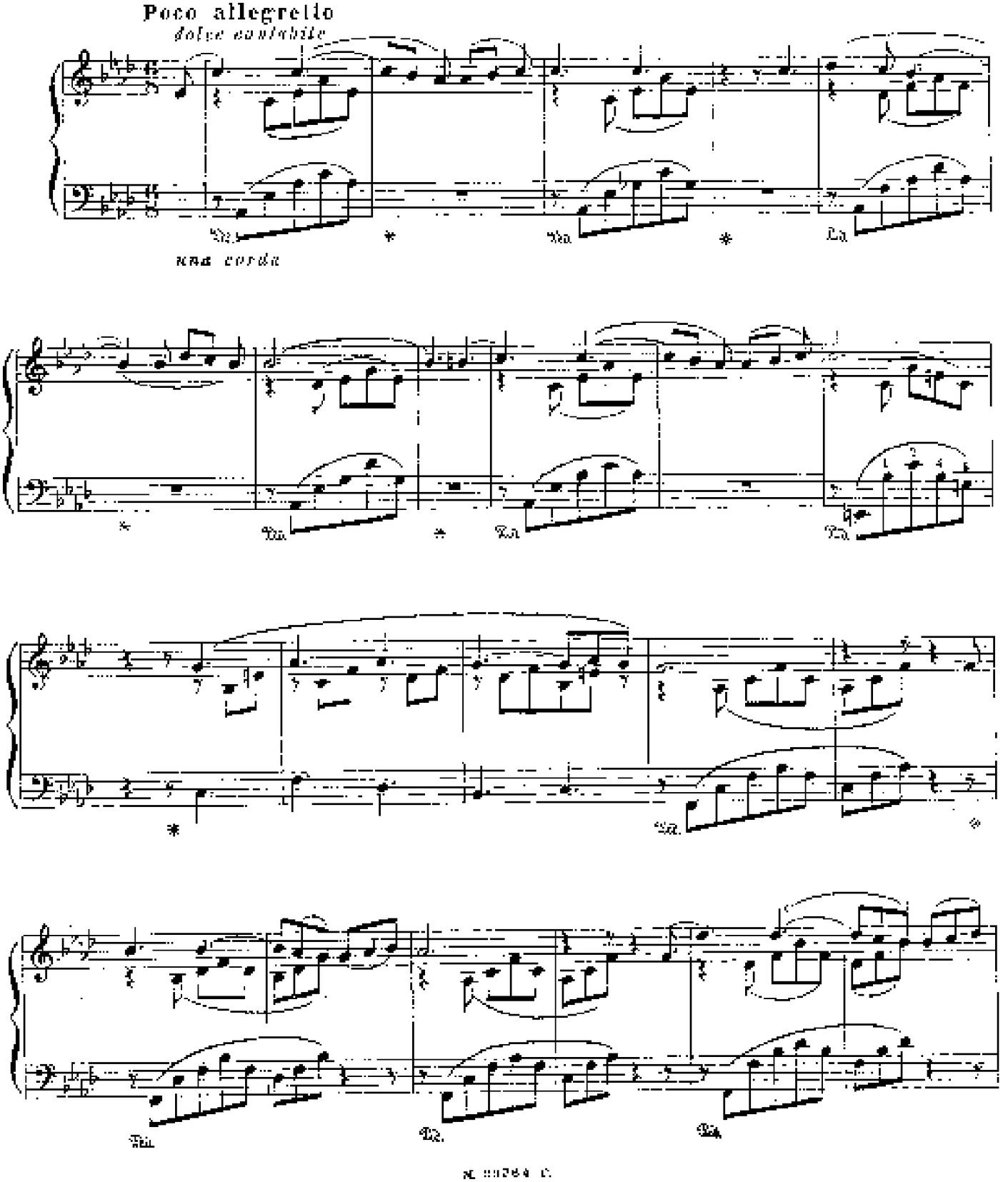
(JP46)

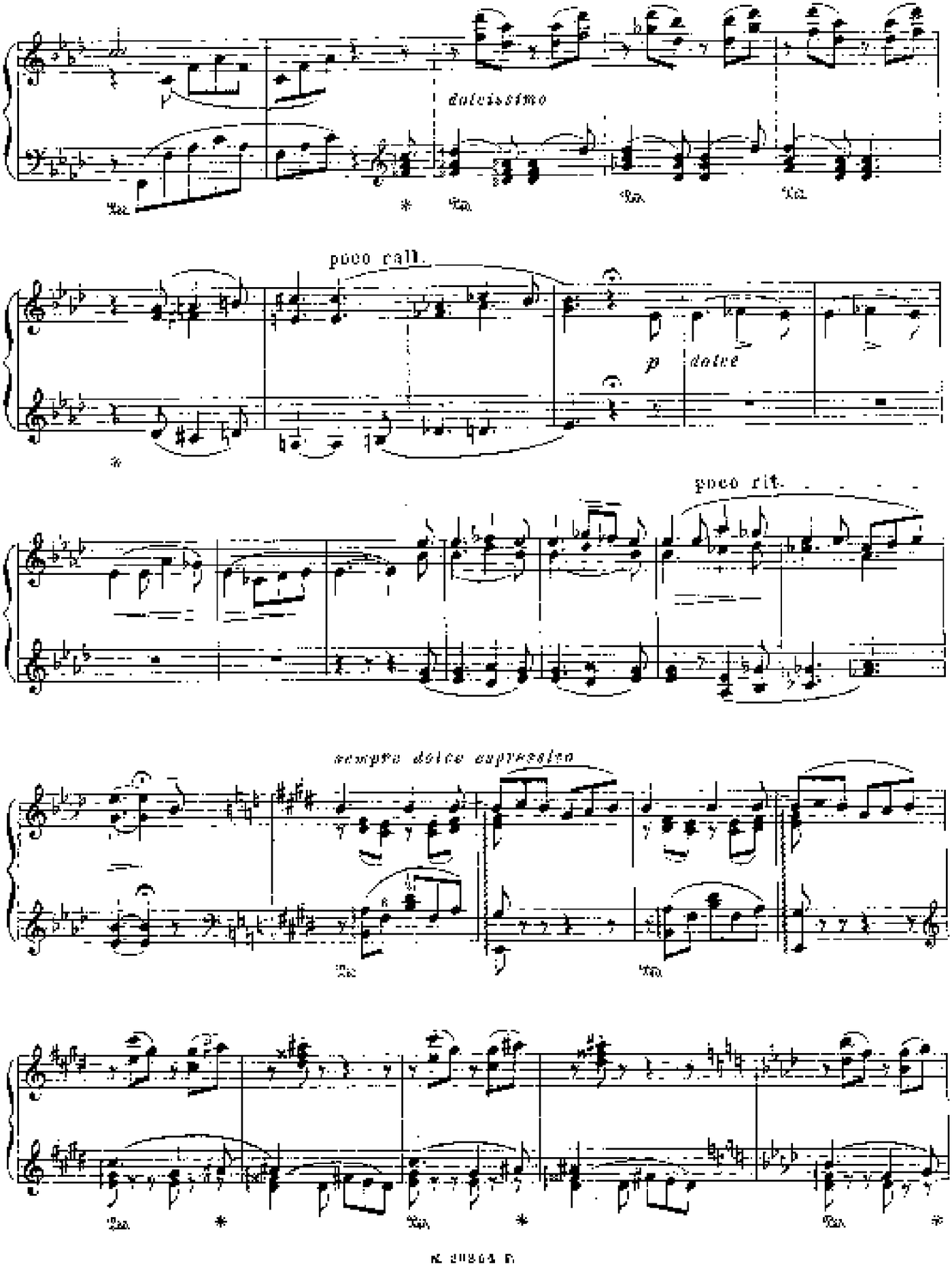


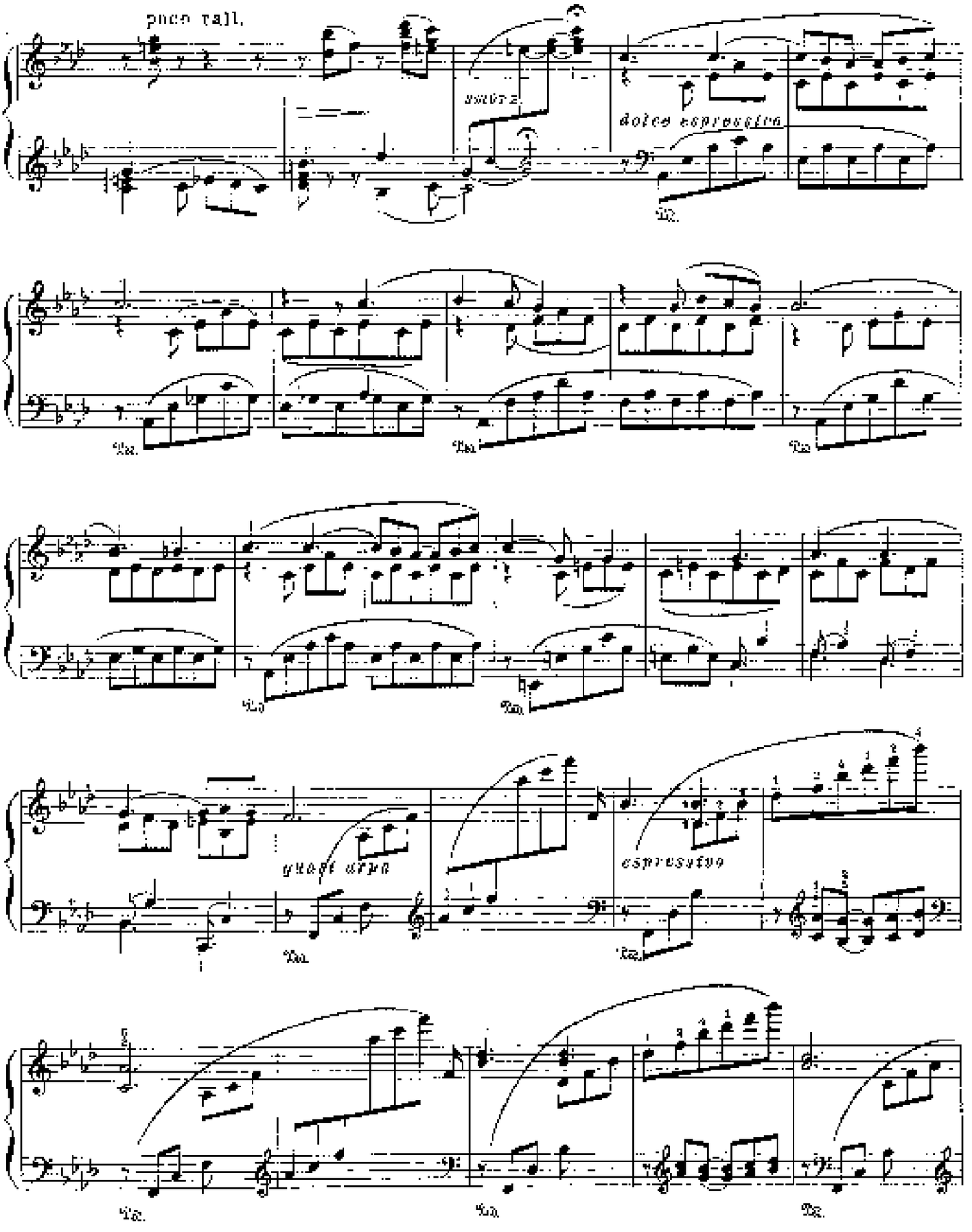

a - nem ad ho - bis ho - die, et di - mit - te
no - bis de - bi - ta nos - tra,
si - cut et nos di - mit - ti - mus de - bi - tari - bus
rit.
dim.
nostris. Et ne nos in - ducas in tentati - onem
cresc.
Set li - be - ra nos à ma - lo. A - men.
rit.

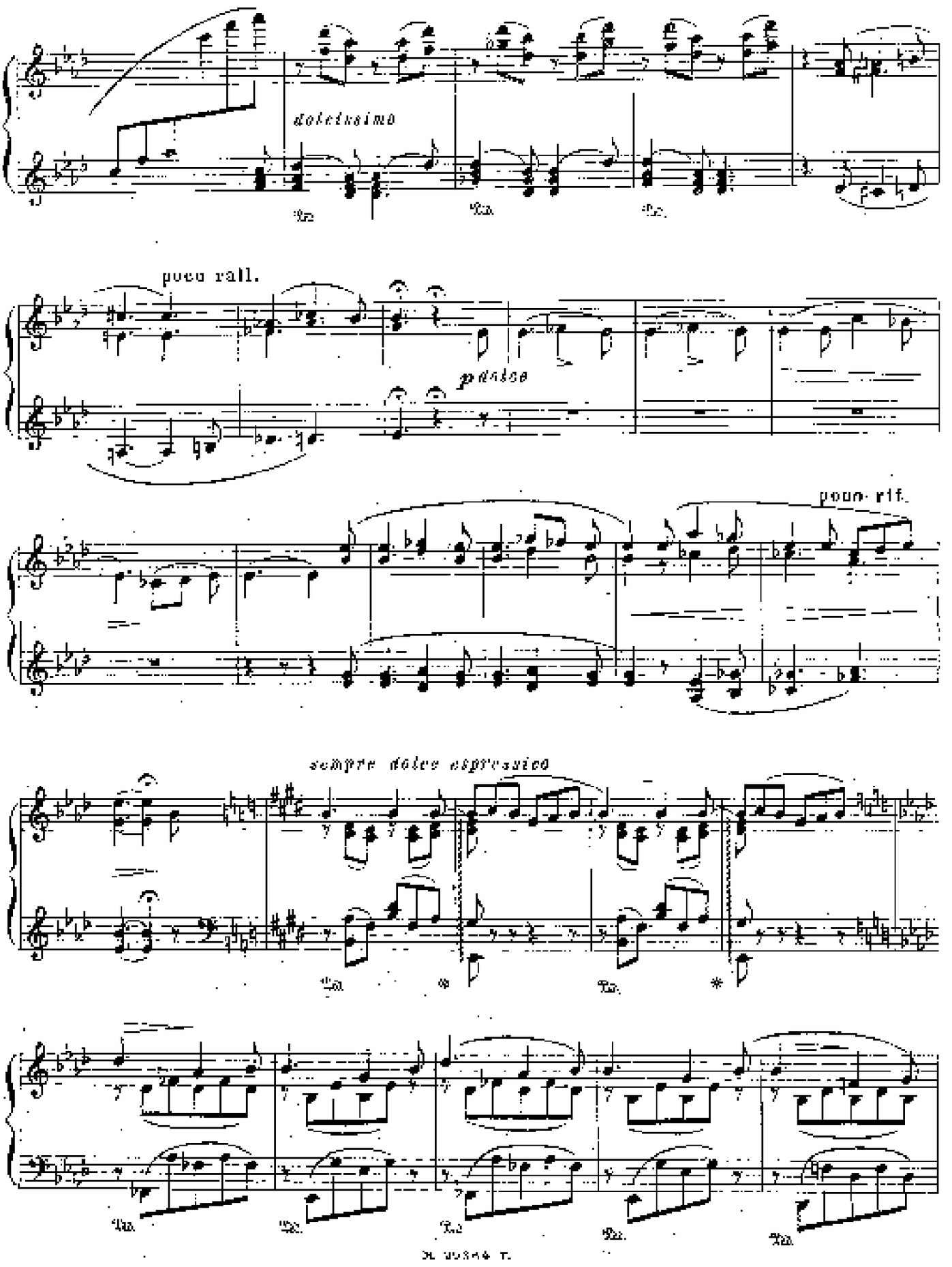
6. HYMNE DE L'ENFANT À SON RÉVEIL

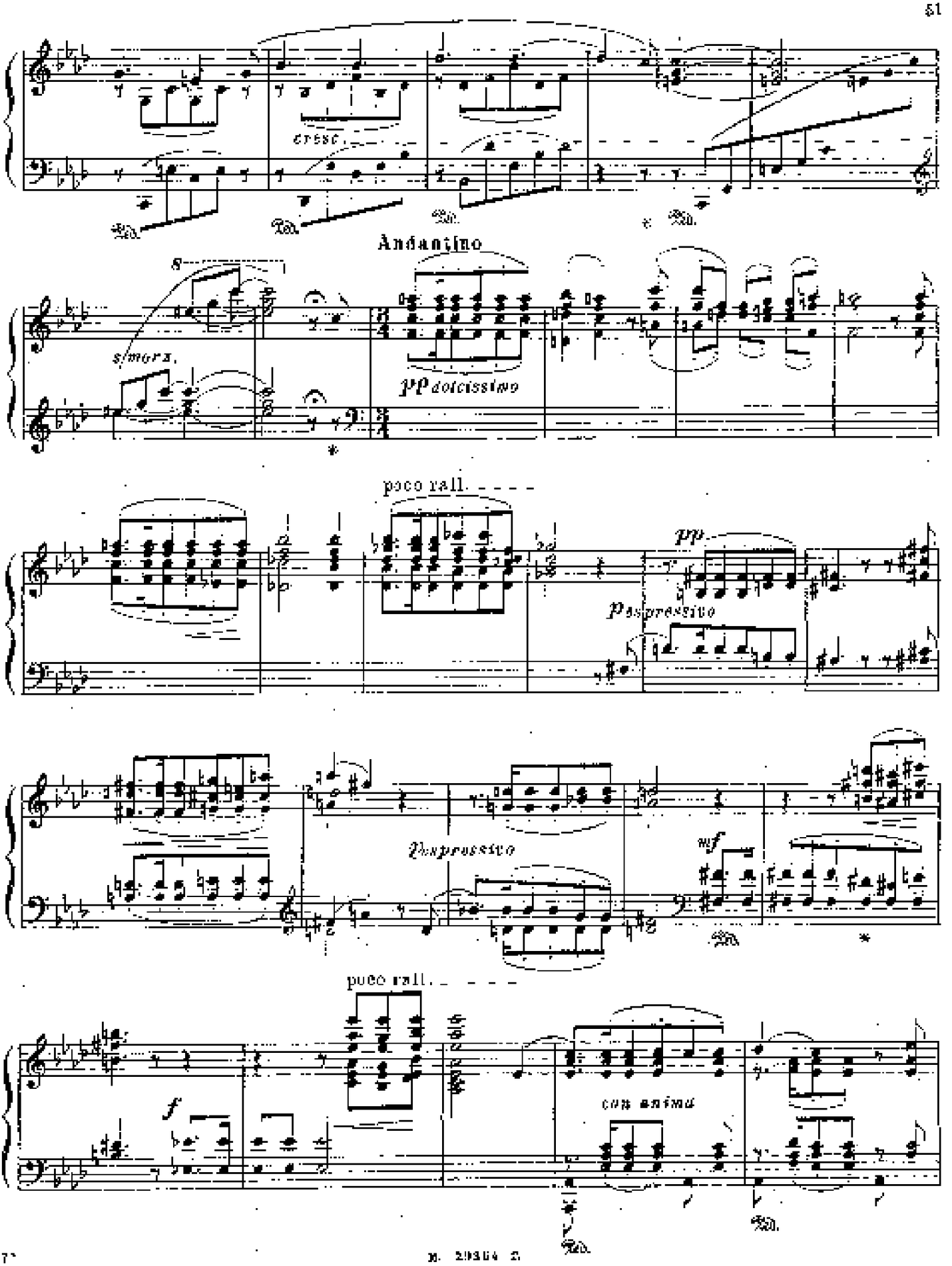
(1844)

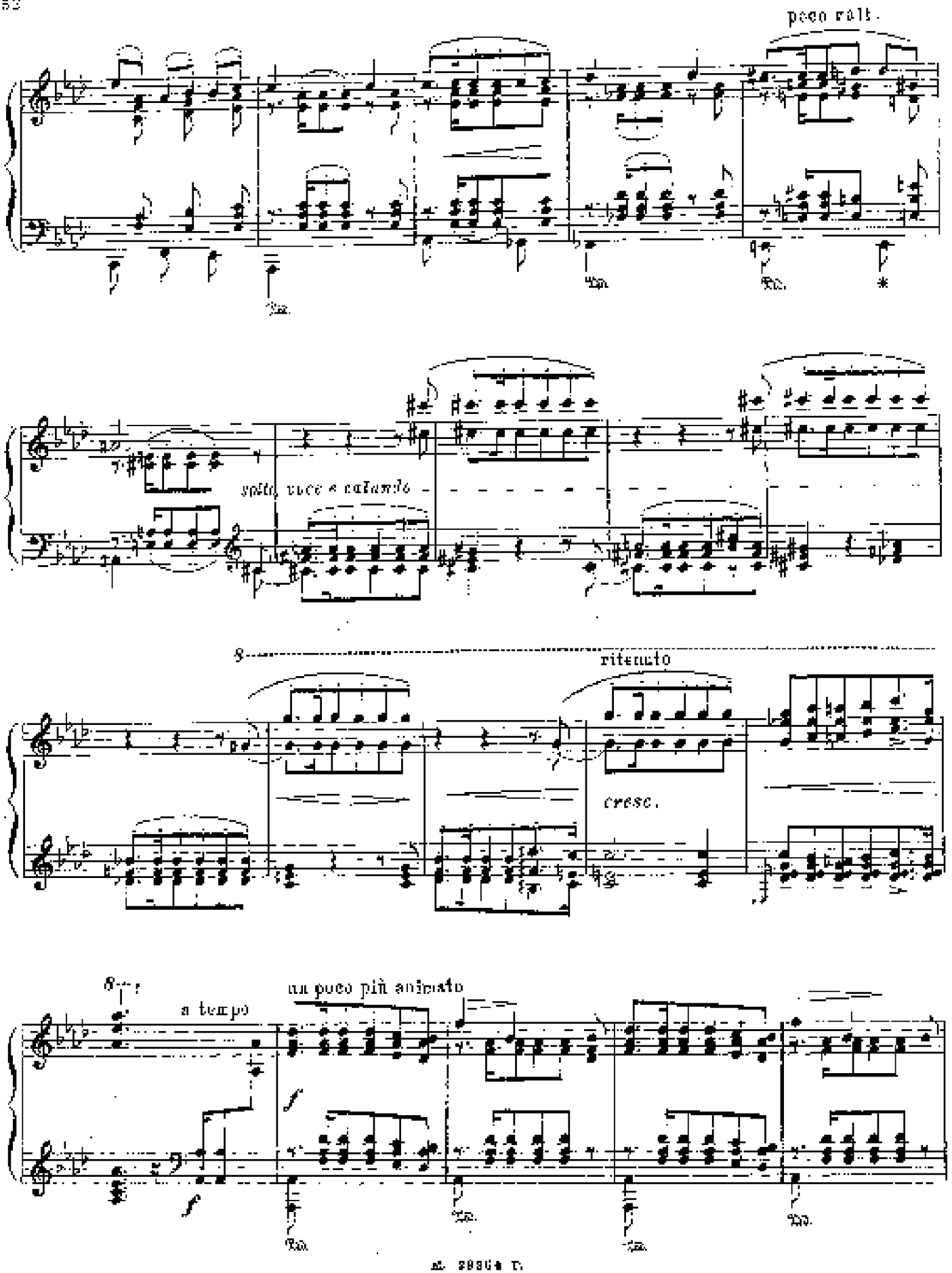


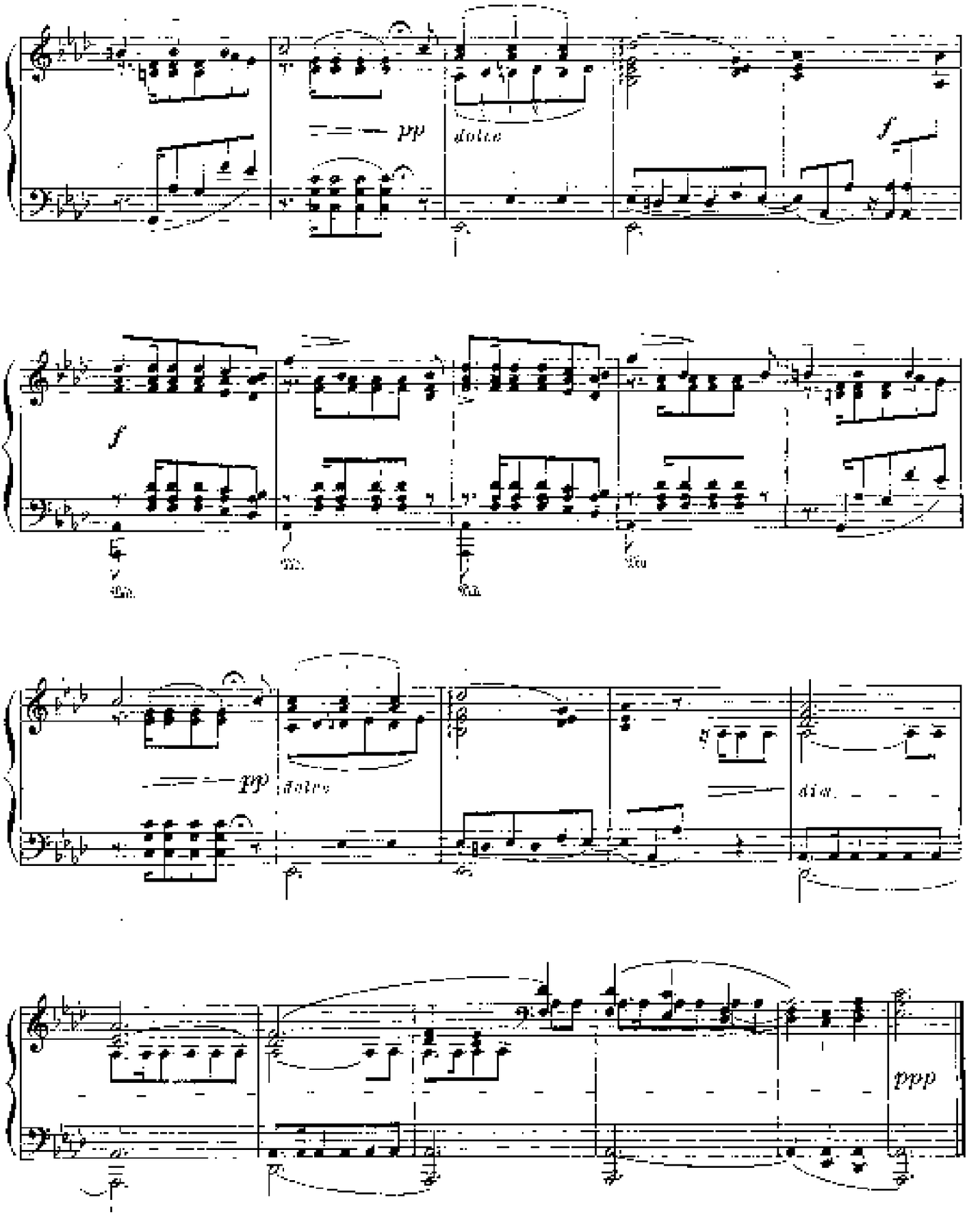

dolcissimo
poco rall.
p dolce
poco rit.
sempre dolce espressivo


poco rall.
smorz.
dolce espressivo
quasi arpa
espressivo


dolcissimo
poco rall.
pdolce
poco rit.
sempre dolce espressivo

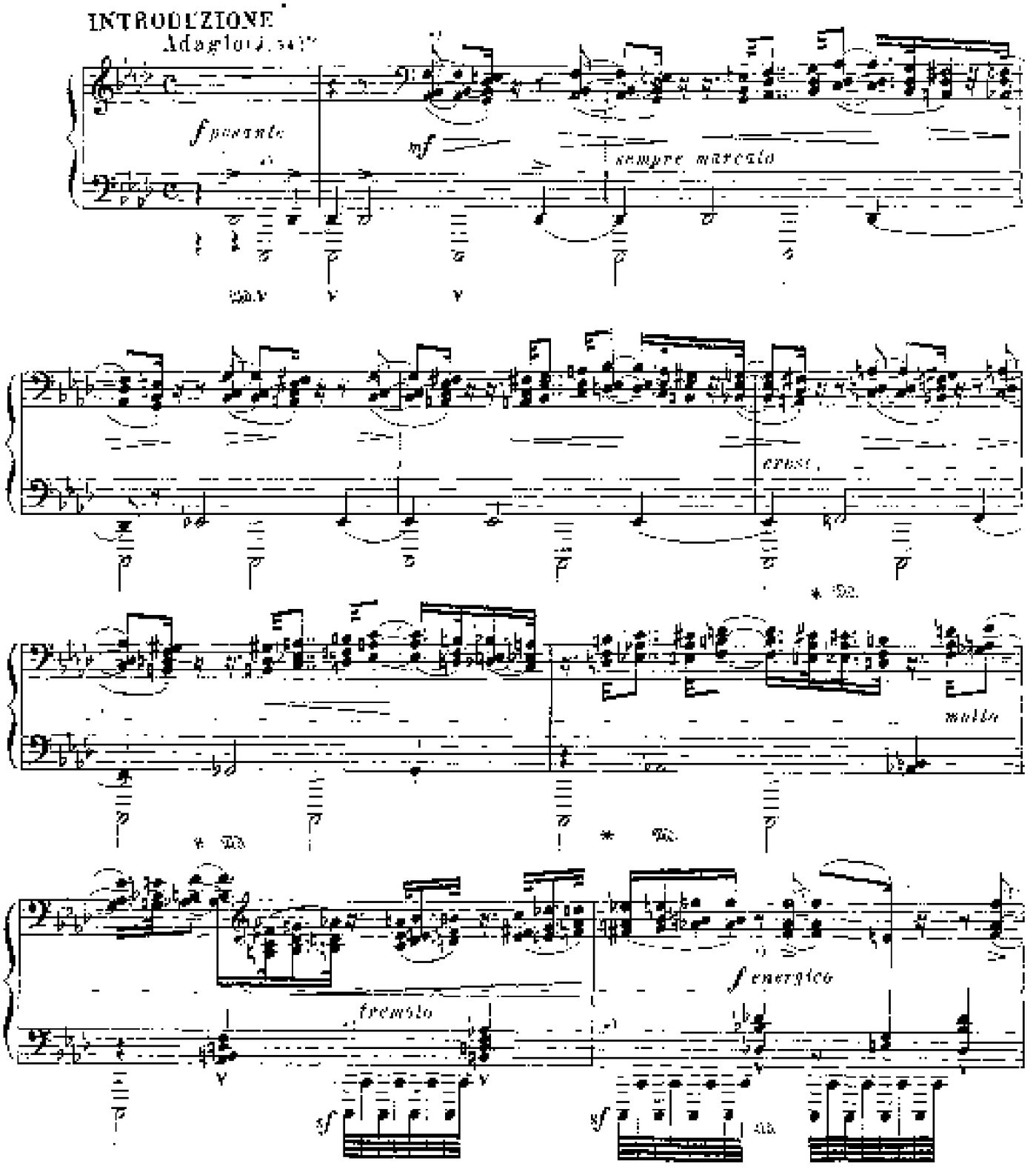

cresc.
Andantino
s'more.
pp dolcissimo
poco rall.
pp
espressivo
espressivo
mf
poco rall.
f
con anima

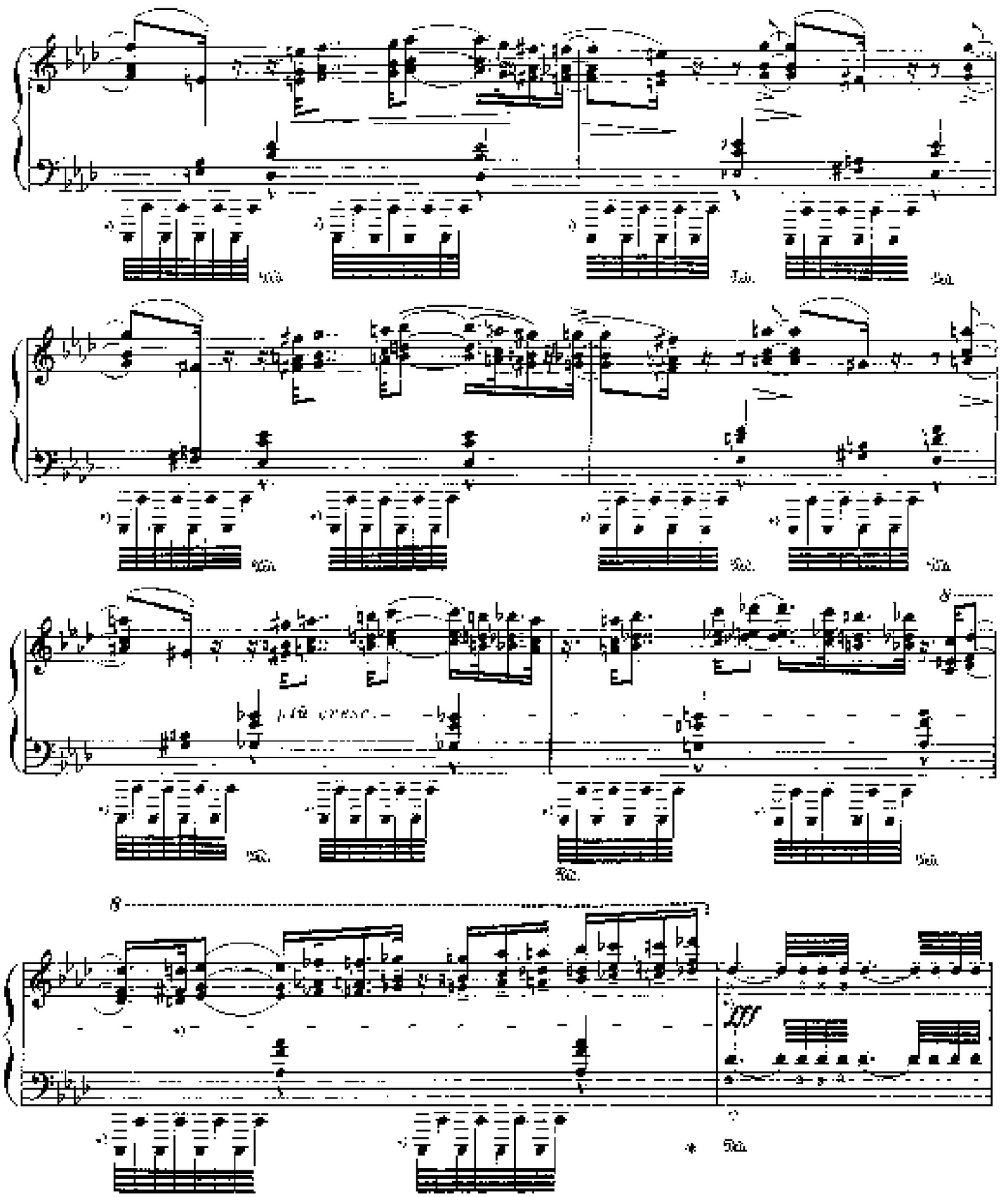

poco rall.
Ped.
Ped.
*
sotto voce e calando
8
ritenuto
cresc.
a tempo
un poco più animato
f
f
Ped.
Ped.
Ped.
Ped.

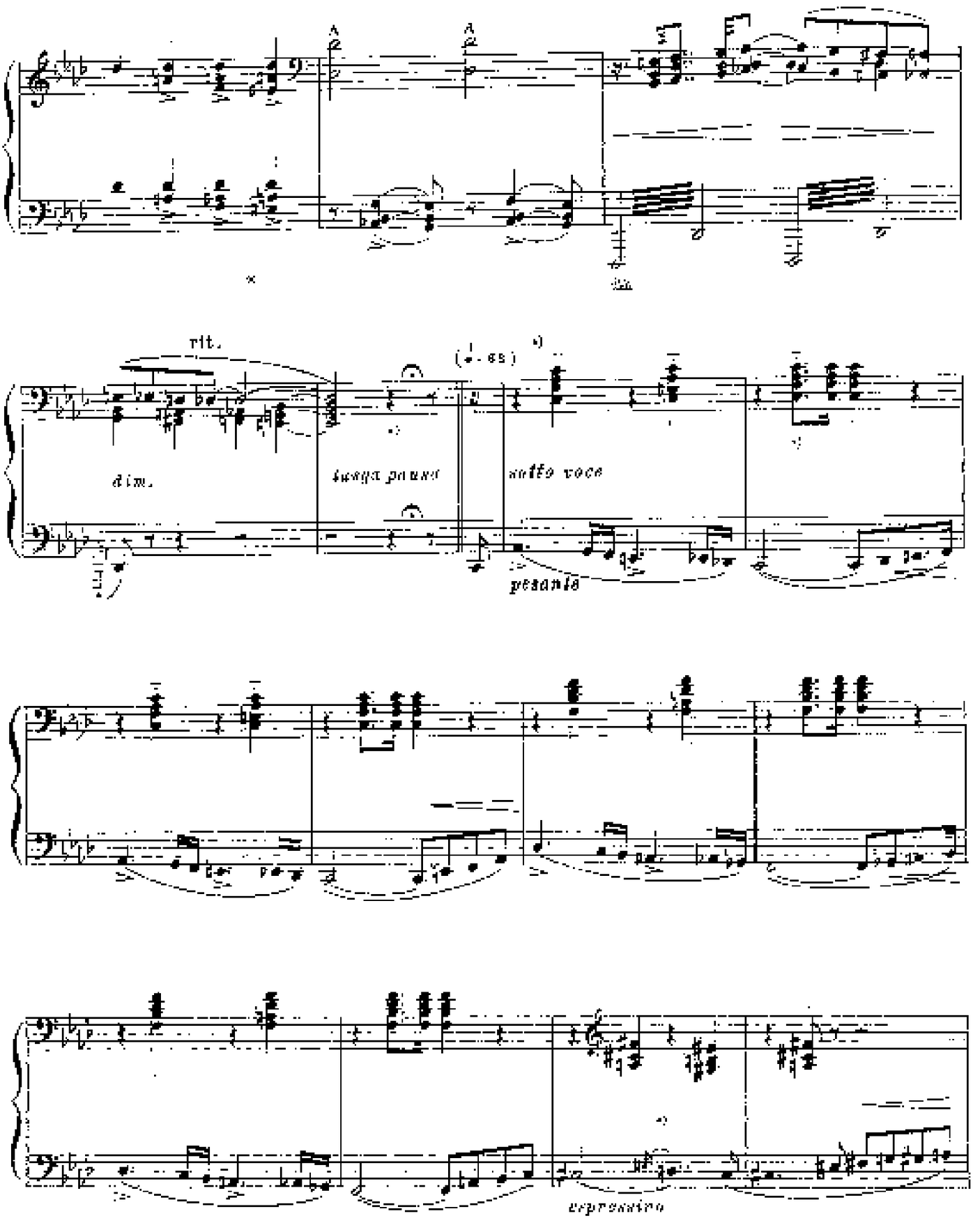

pp
dolce
f
f
pp
dolce
dim.
ppp

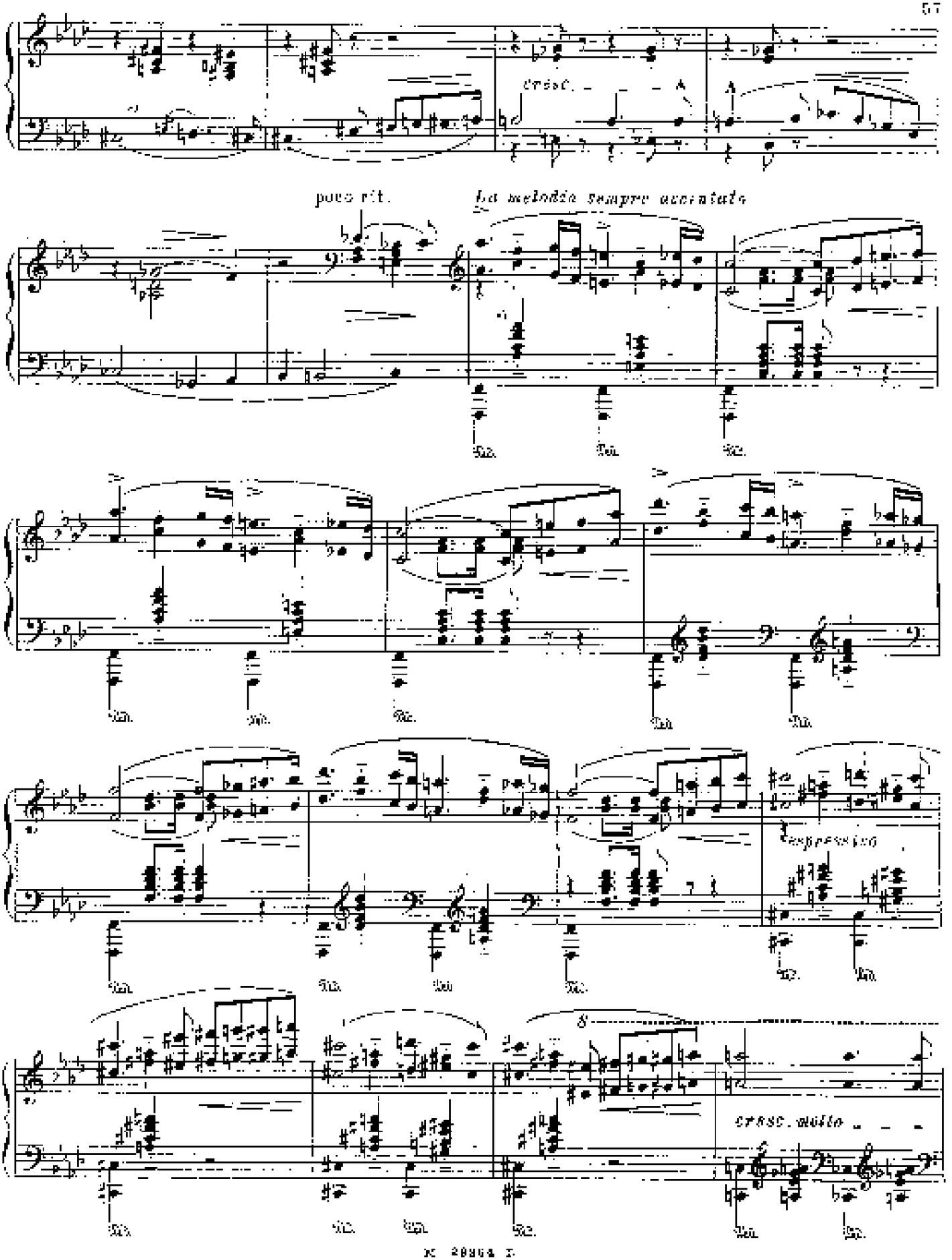
7. FUNERAILLES

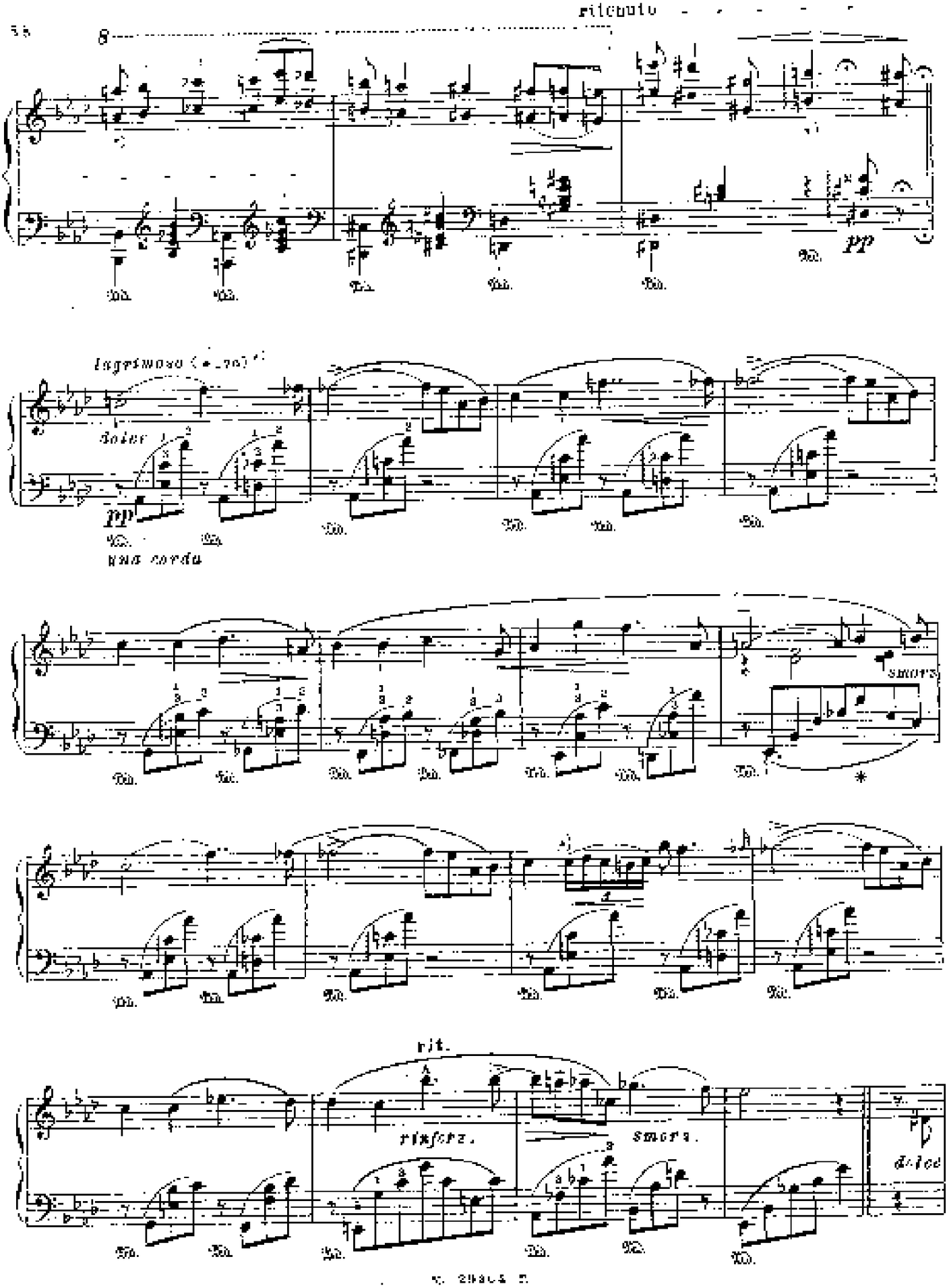
OCTOBER 1849

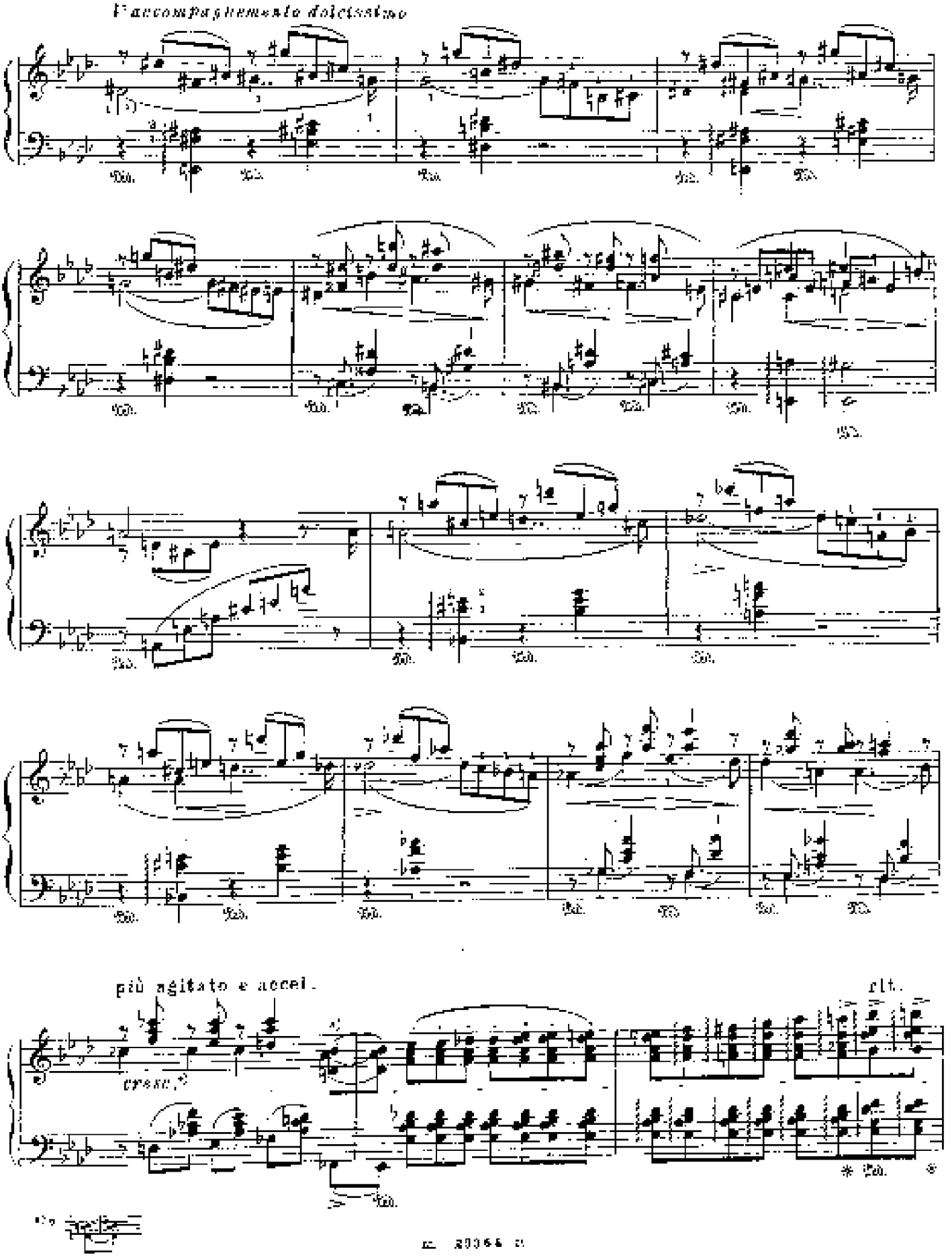


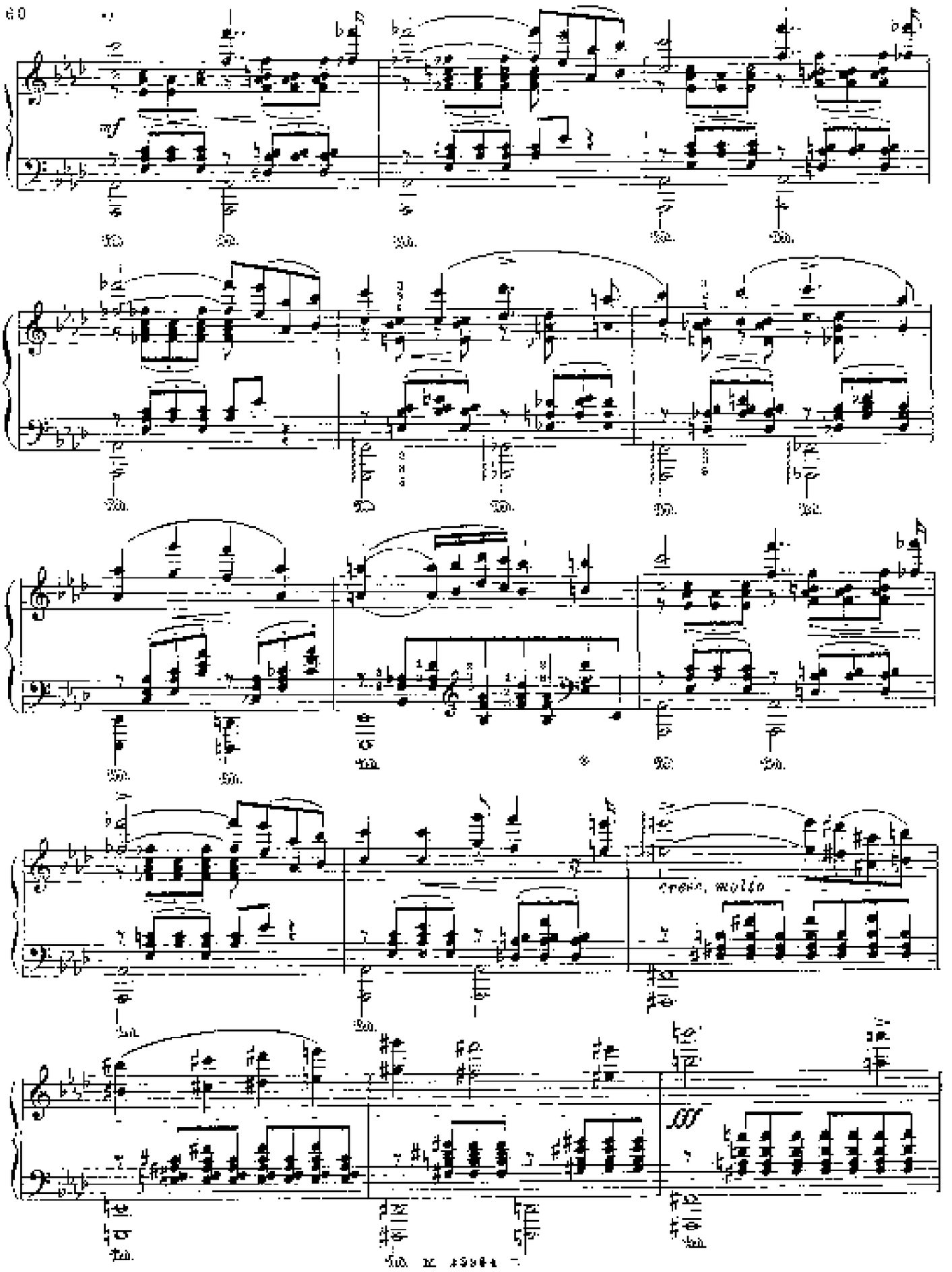


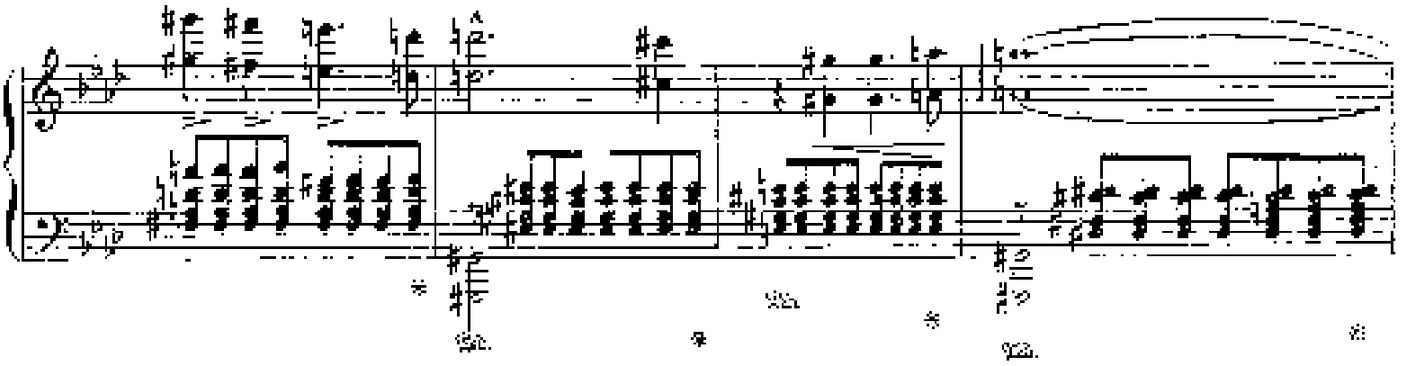

A
A
rit.
dim.
lunga pausa
sotto voce
pesante
espressivo

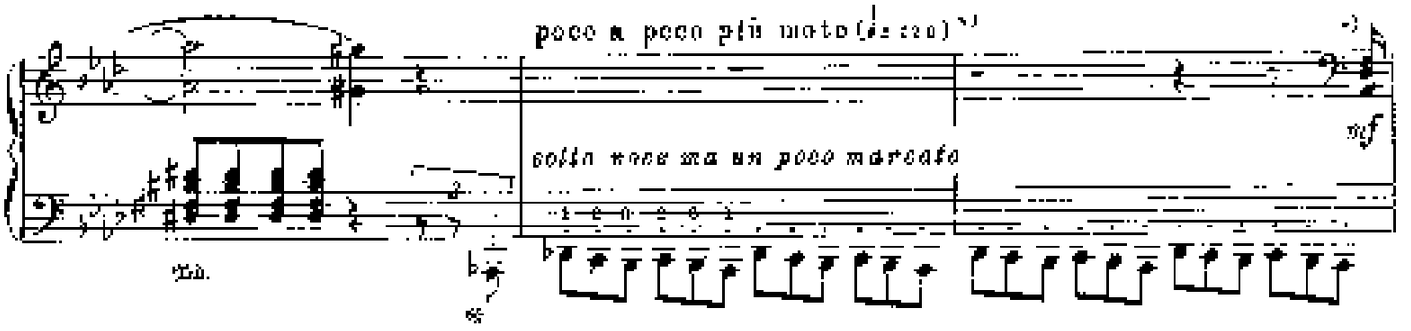

cresc.
poco rit.
la melodia sempre accentuata
espressivo
cresc. molto

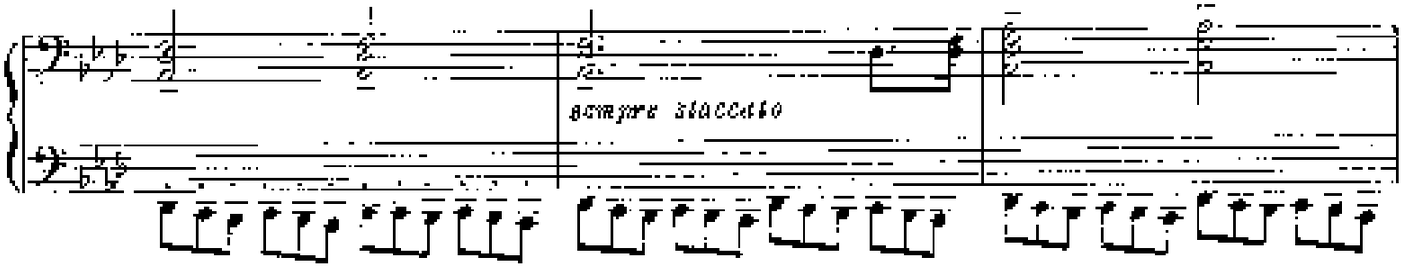

ritenuto
pp
lagrimoso
dolce
pp
una corda
smorz.
rit.
rinforz.
smorz.
dolce

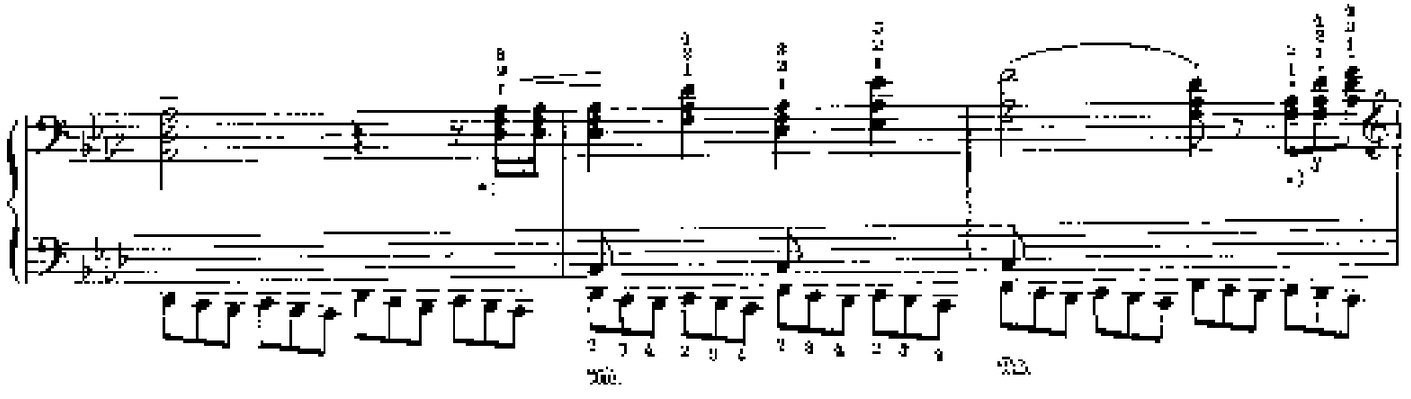

l'accompagnamento dolcissimo
più agitato e accel.
cresc.
rit.

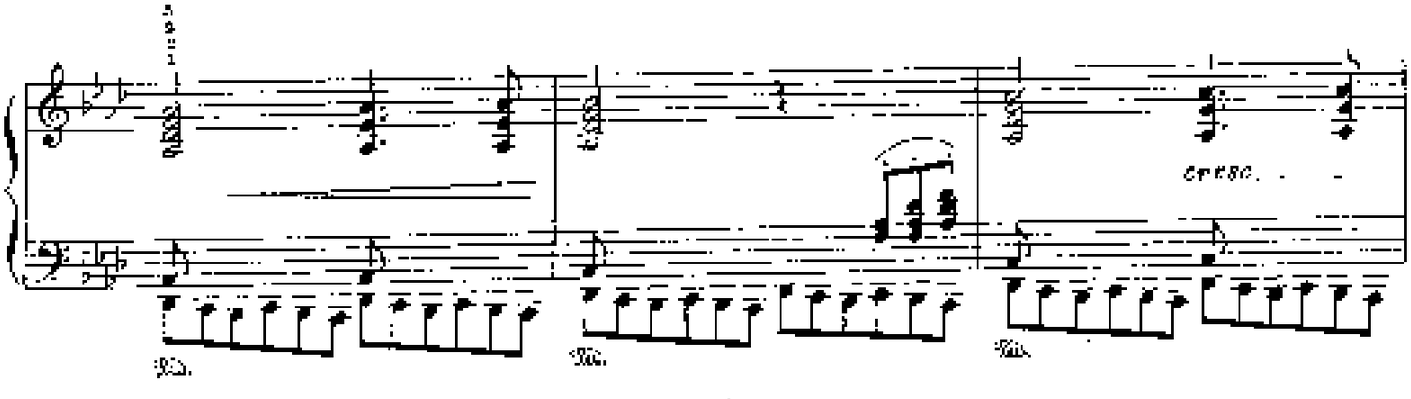

mf
cresc. molto
ff

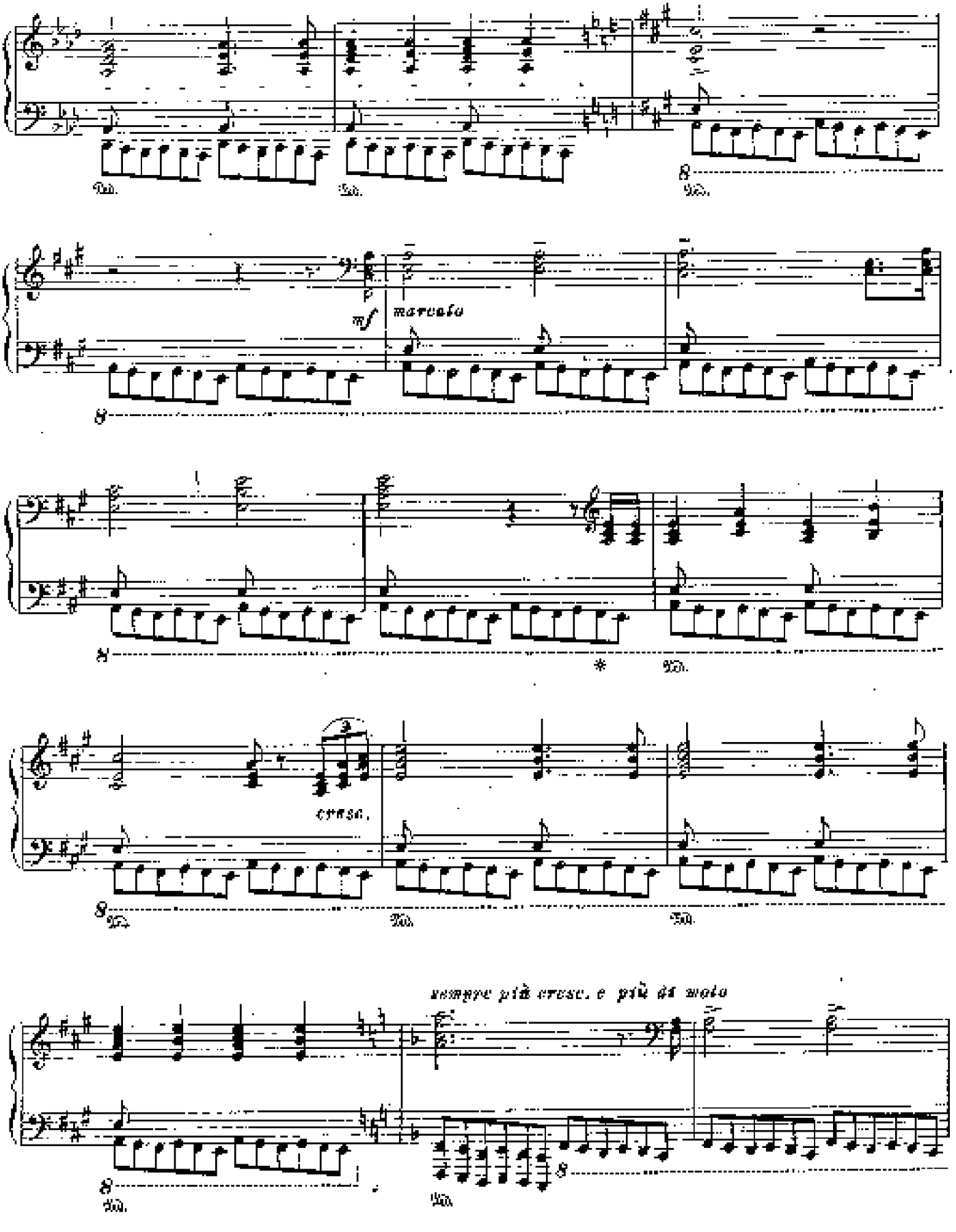


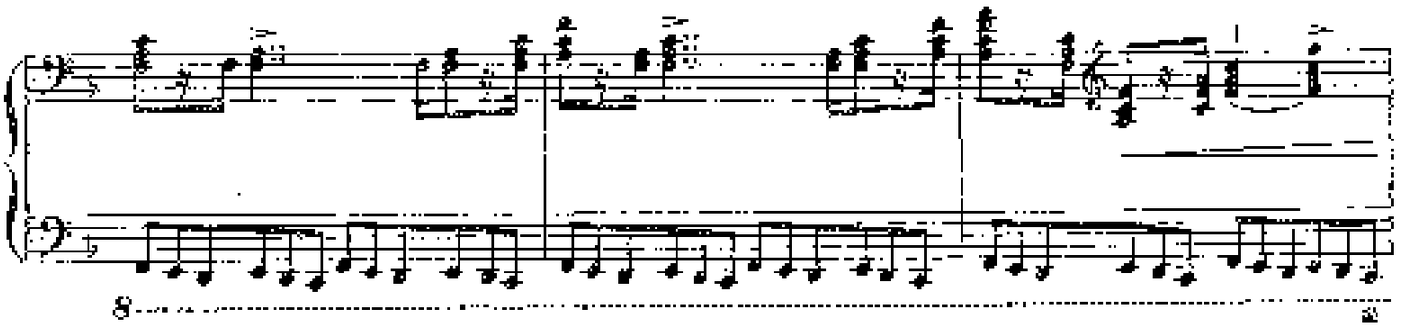

poco a poco più mosso (♩= 120)
sotto voce ma un poco marcato
mf

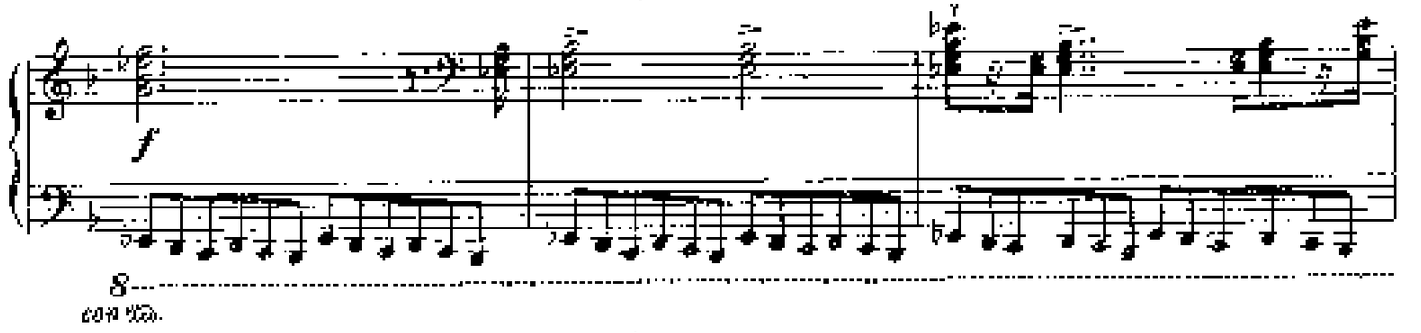

sempre staccato

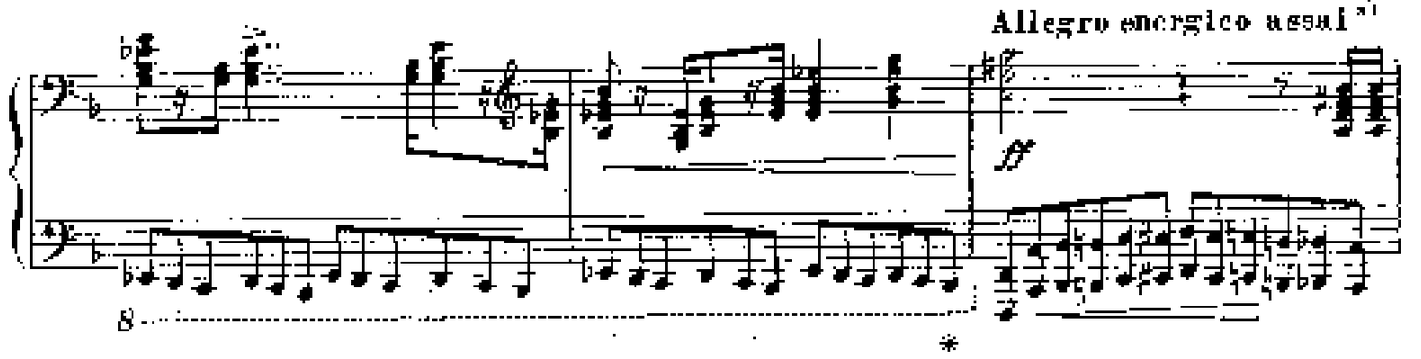


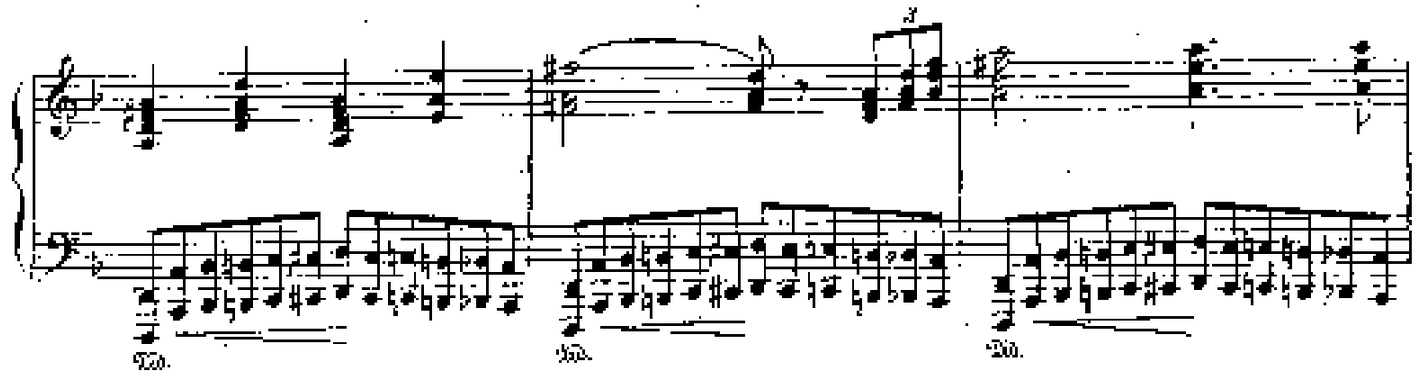

cresc.

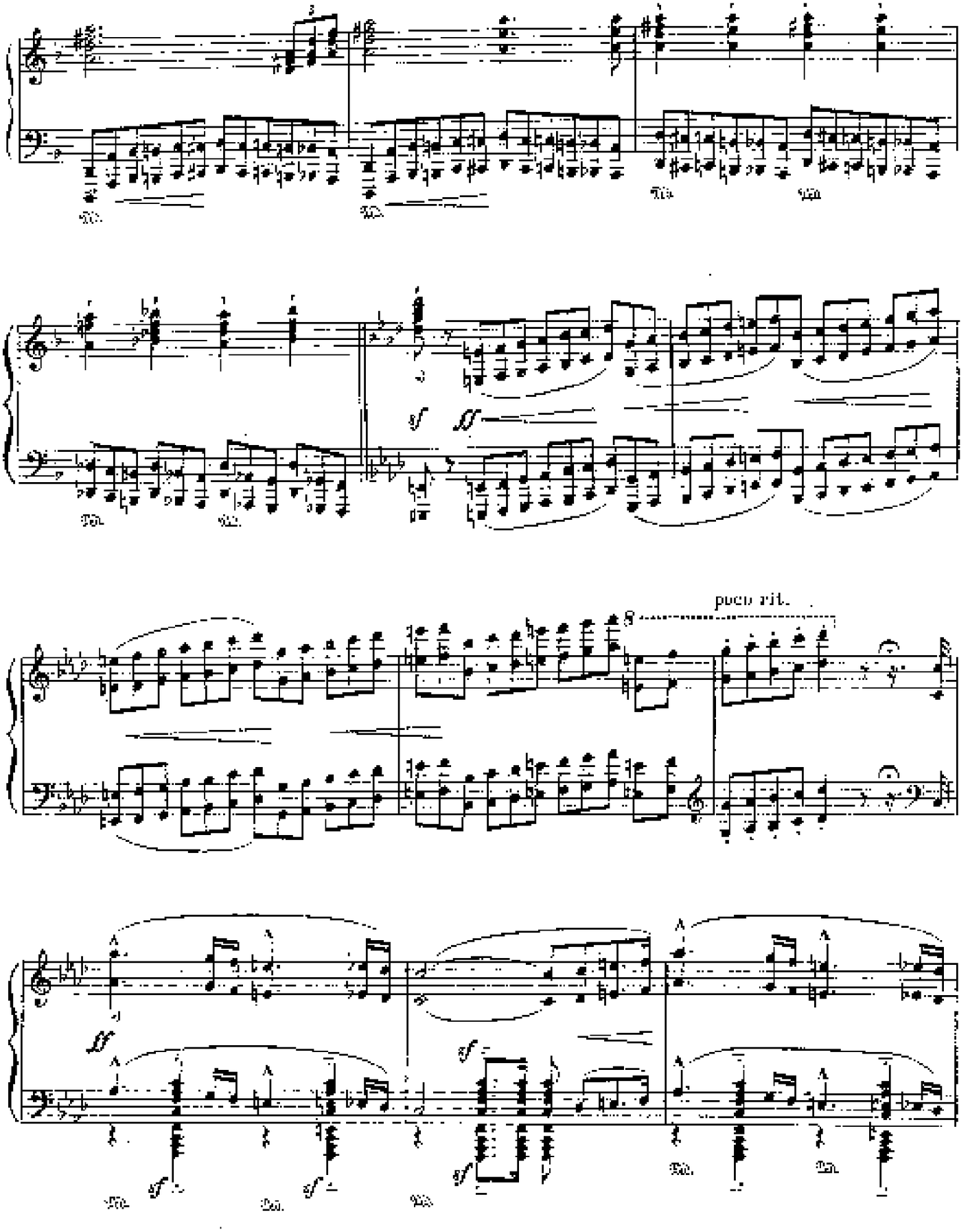

mf
marcato
cresc.
sempre più cresc. e più di moto

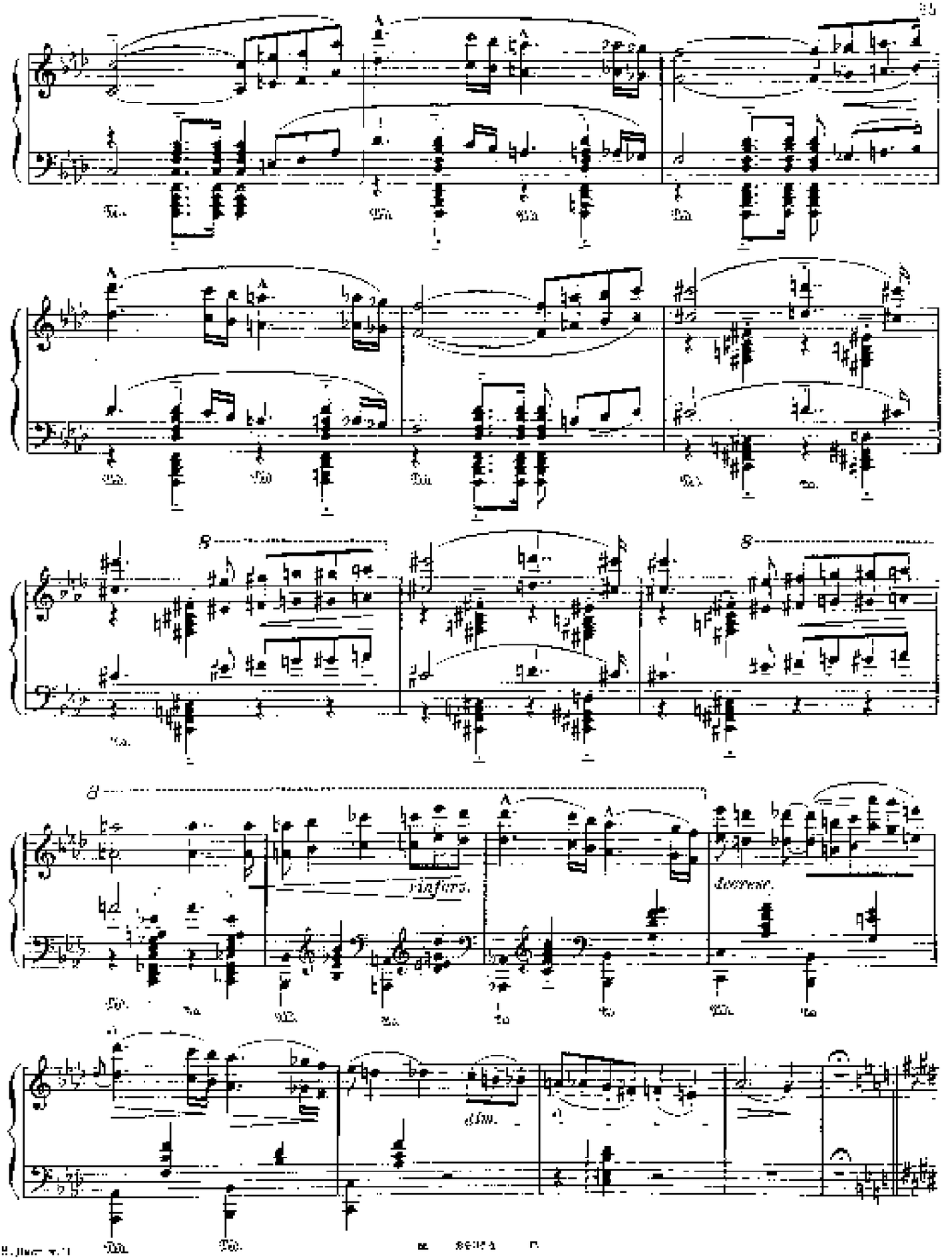


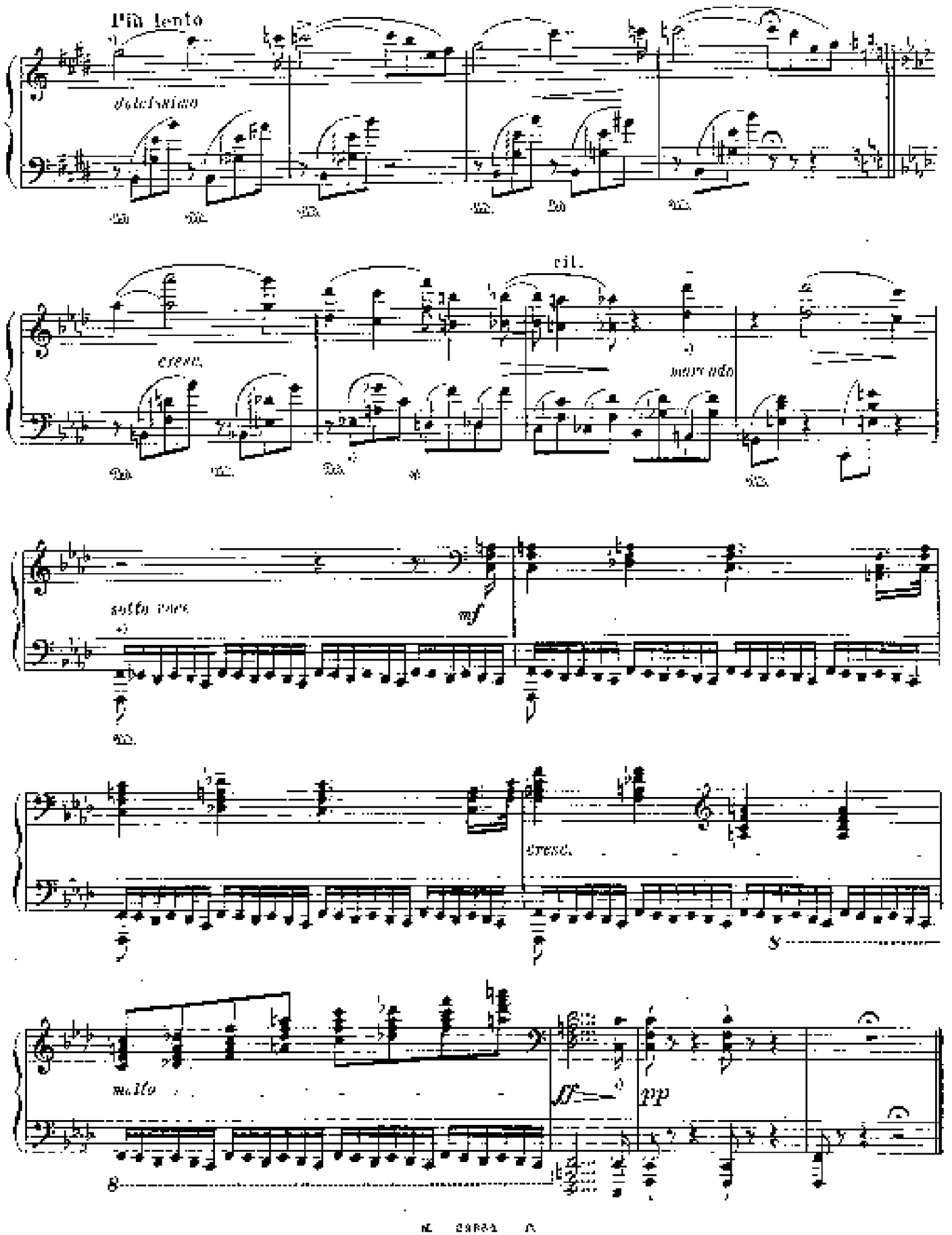

f
con Ped.


Allegro energico assai
ff


Ped.
Ped.
Ped.

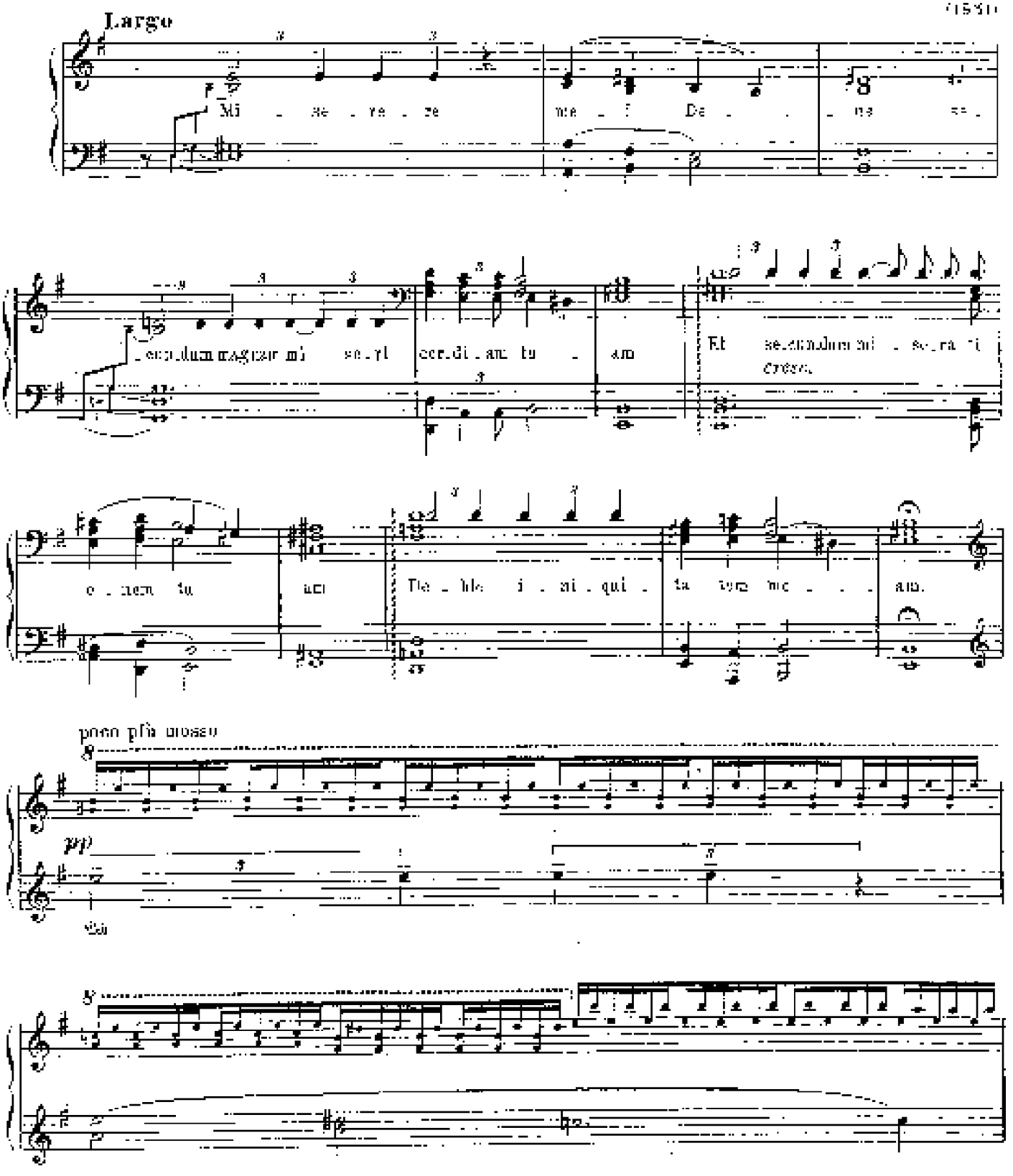

poco rit.

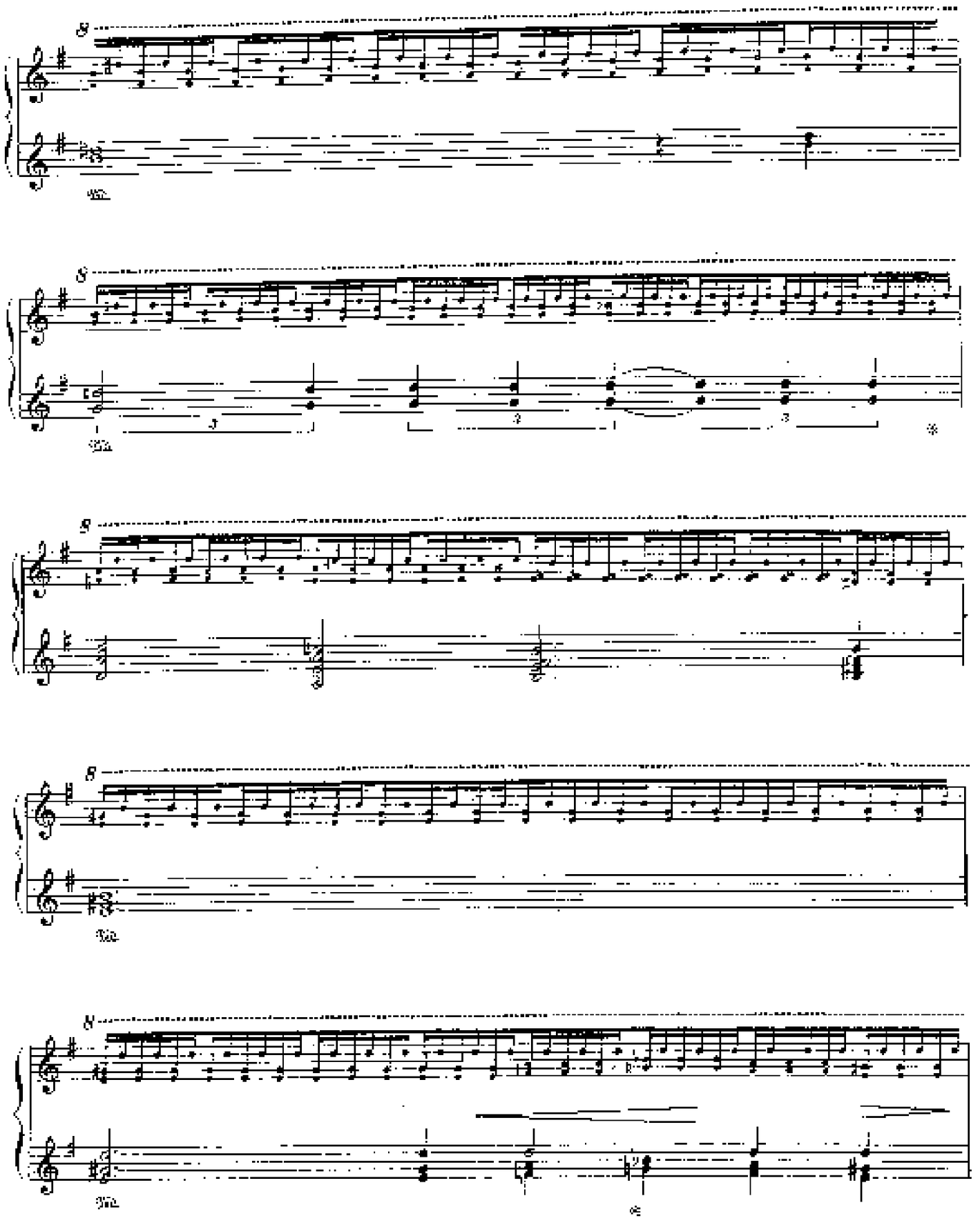

rinforz.
decresc.
dim.

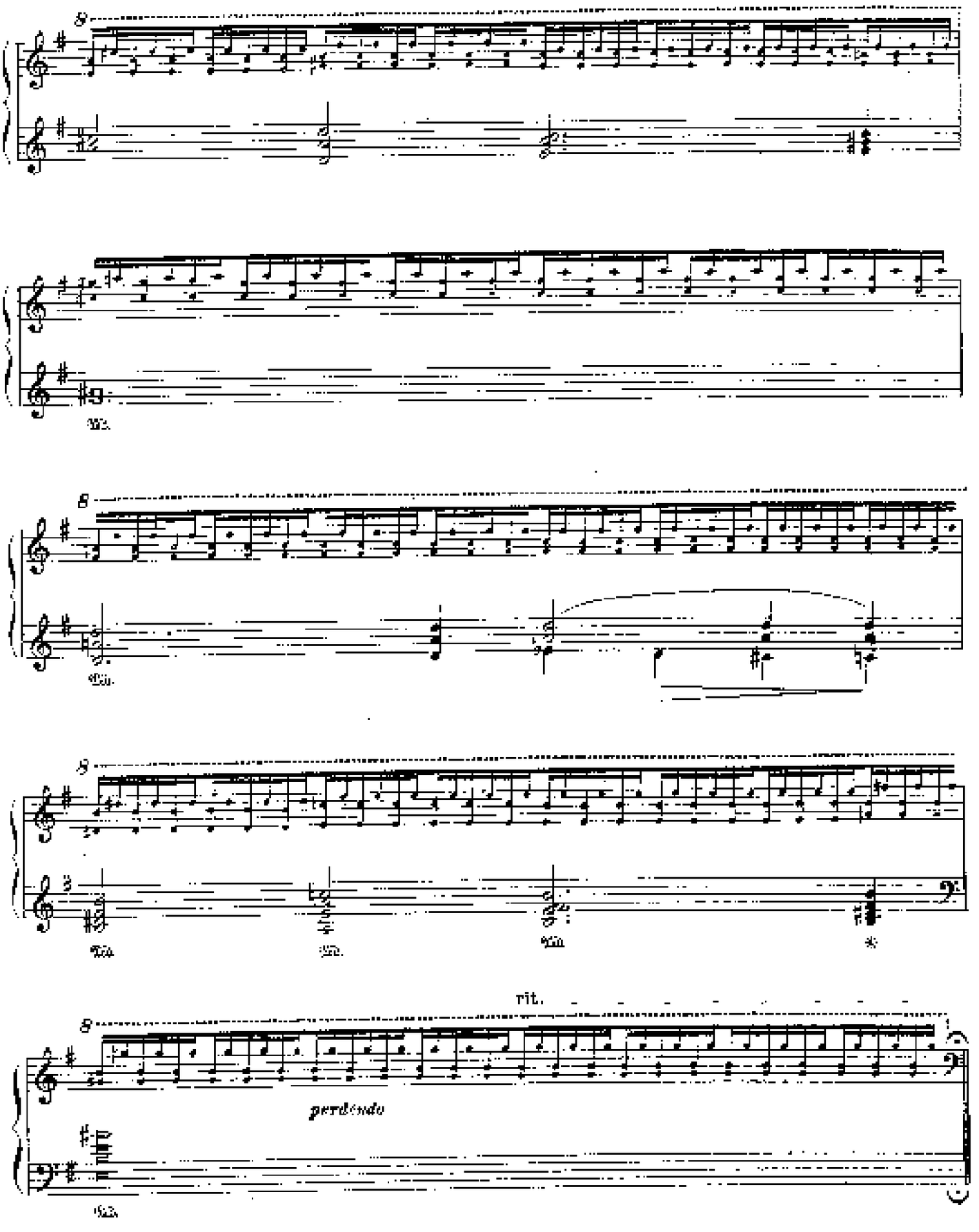

Più lento
dolcissimo
cresc.
rit.
morendo
sotto voce
mf
cresc.
molto
ff
pp

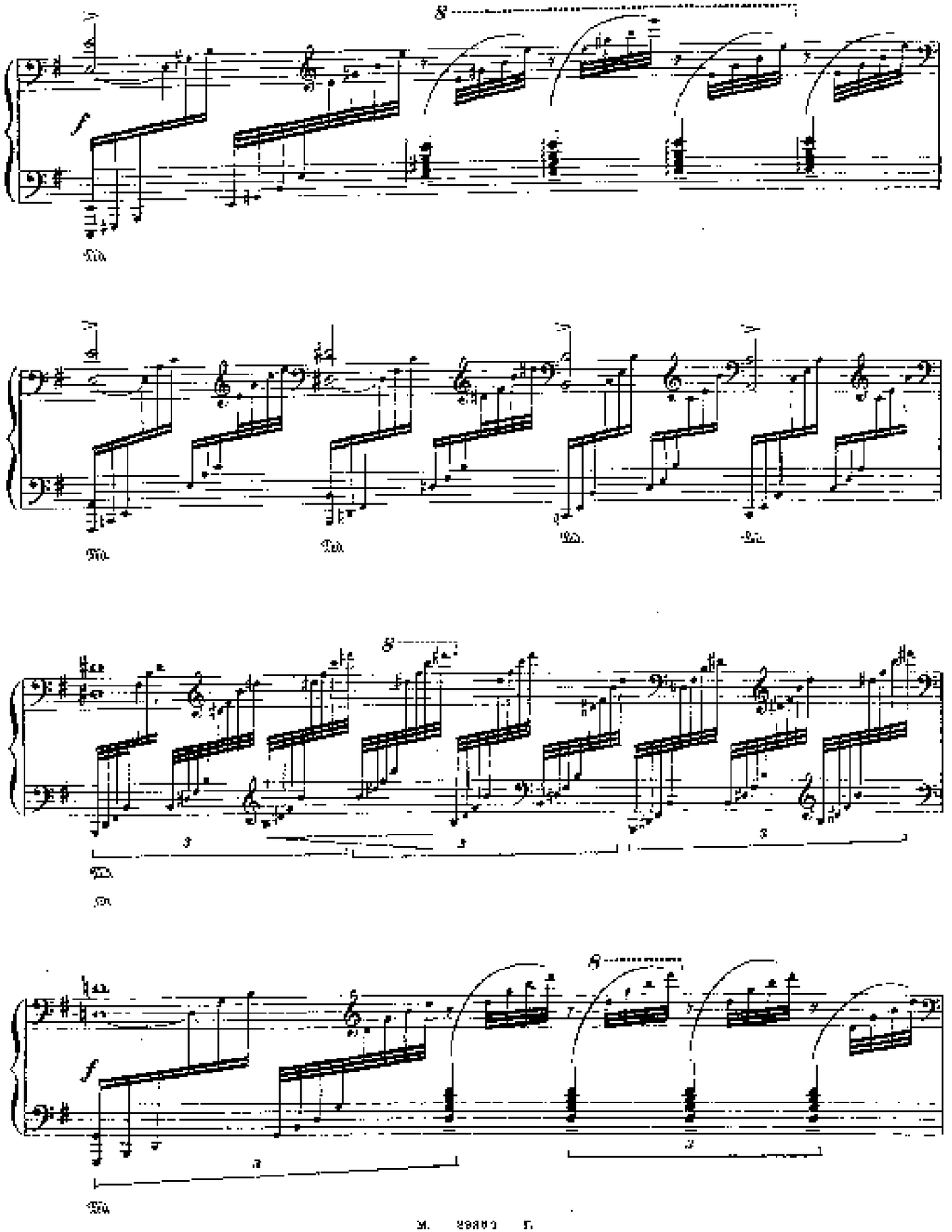
8. MISERERE
d'après Palestrina

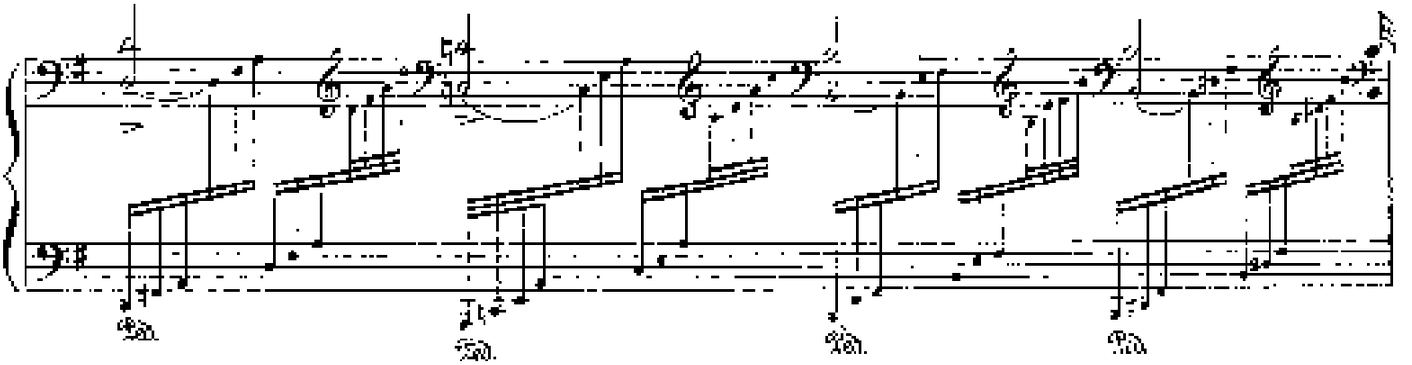
(1931)

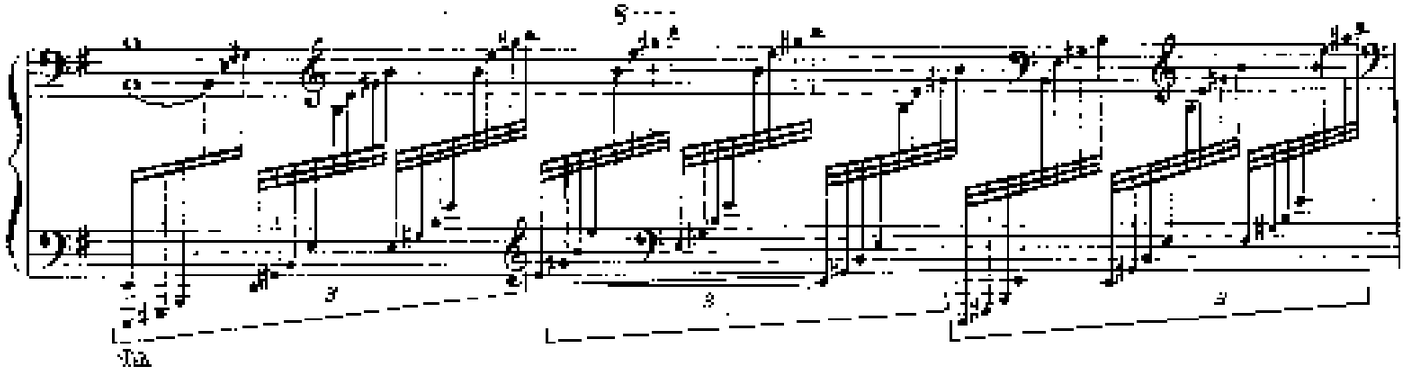


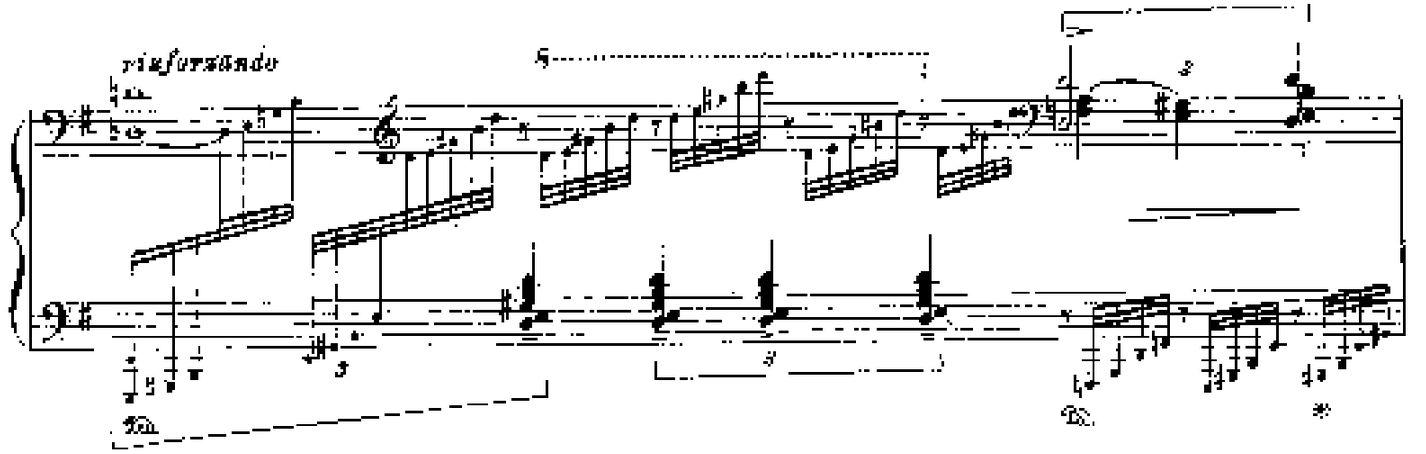


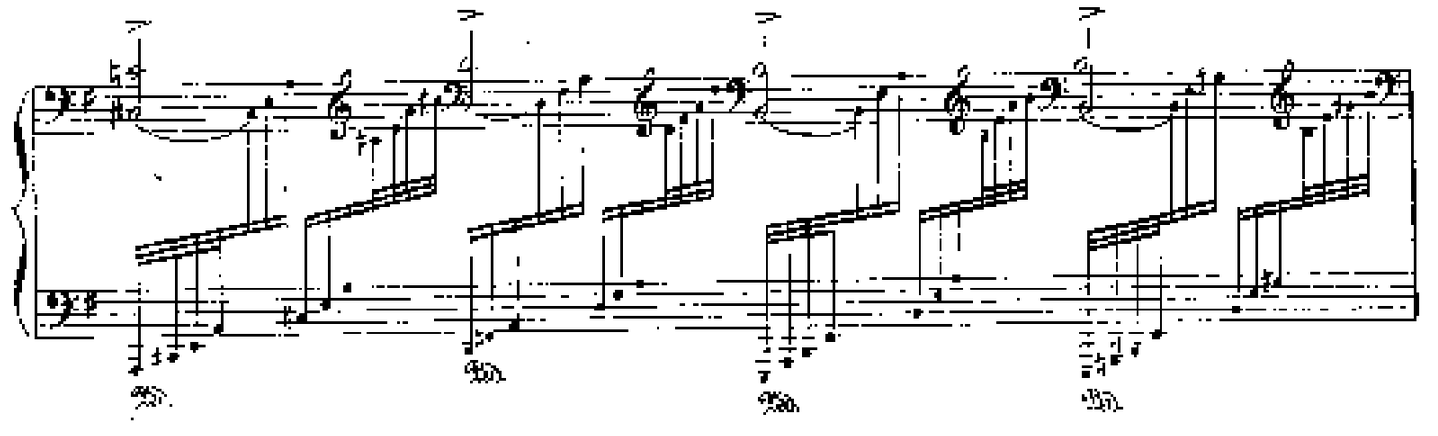

rit.
perdendo

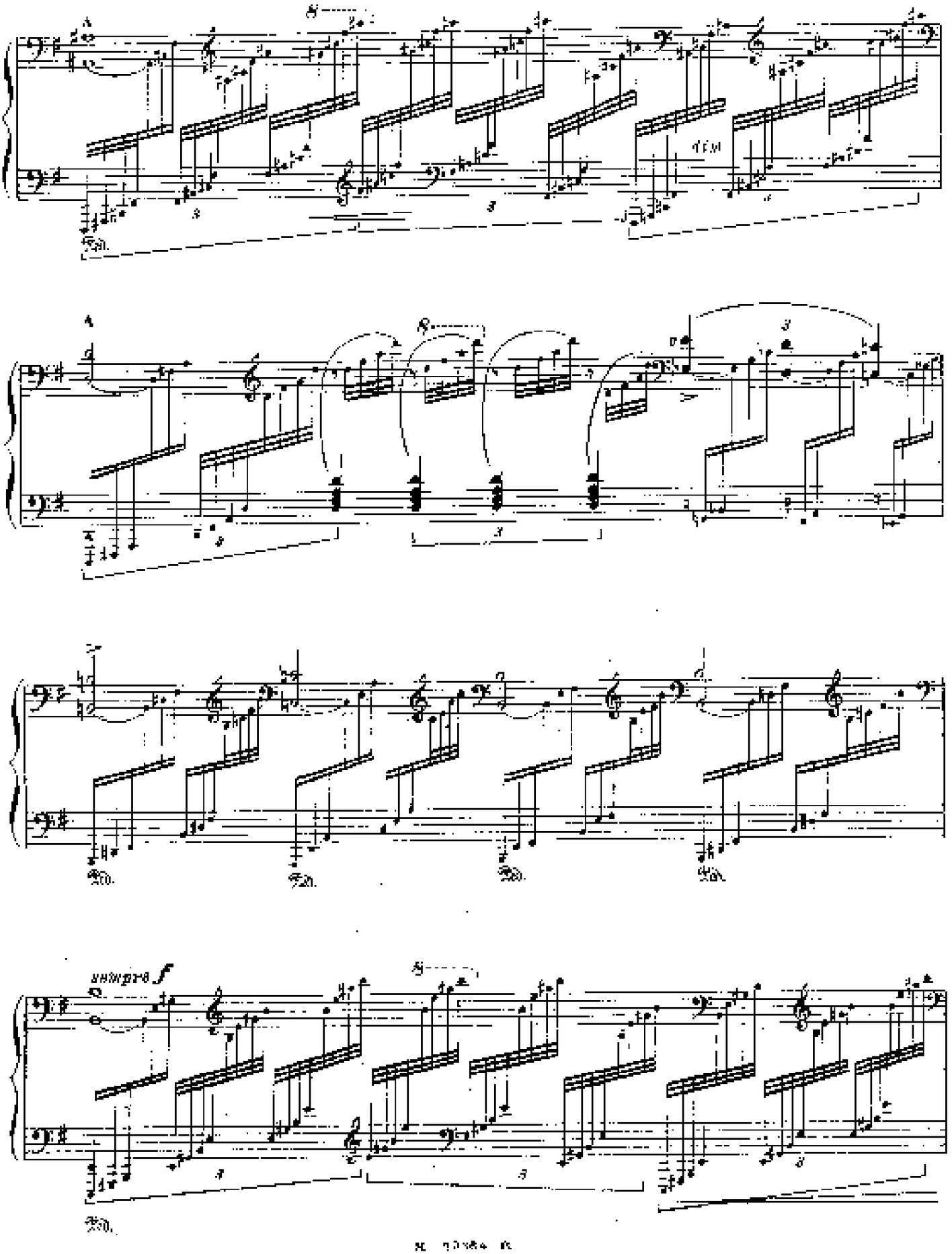

8
f
Ped.
Ped.
Ped.
Ped.
8
3
3
3
Ped.
8
f
3
2
Ped.






rinforzando

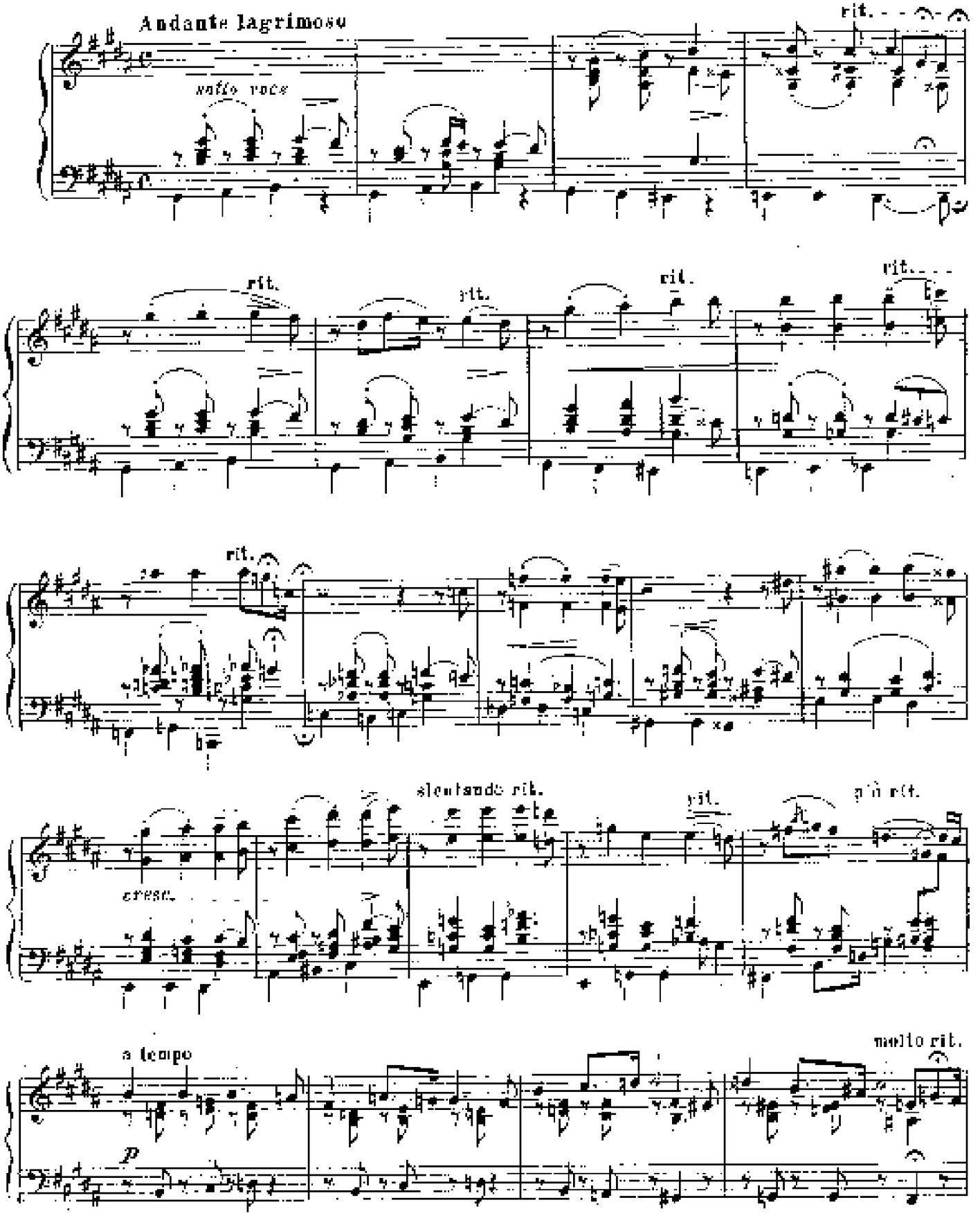


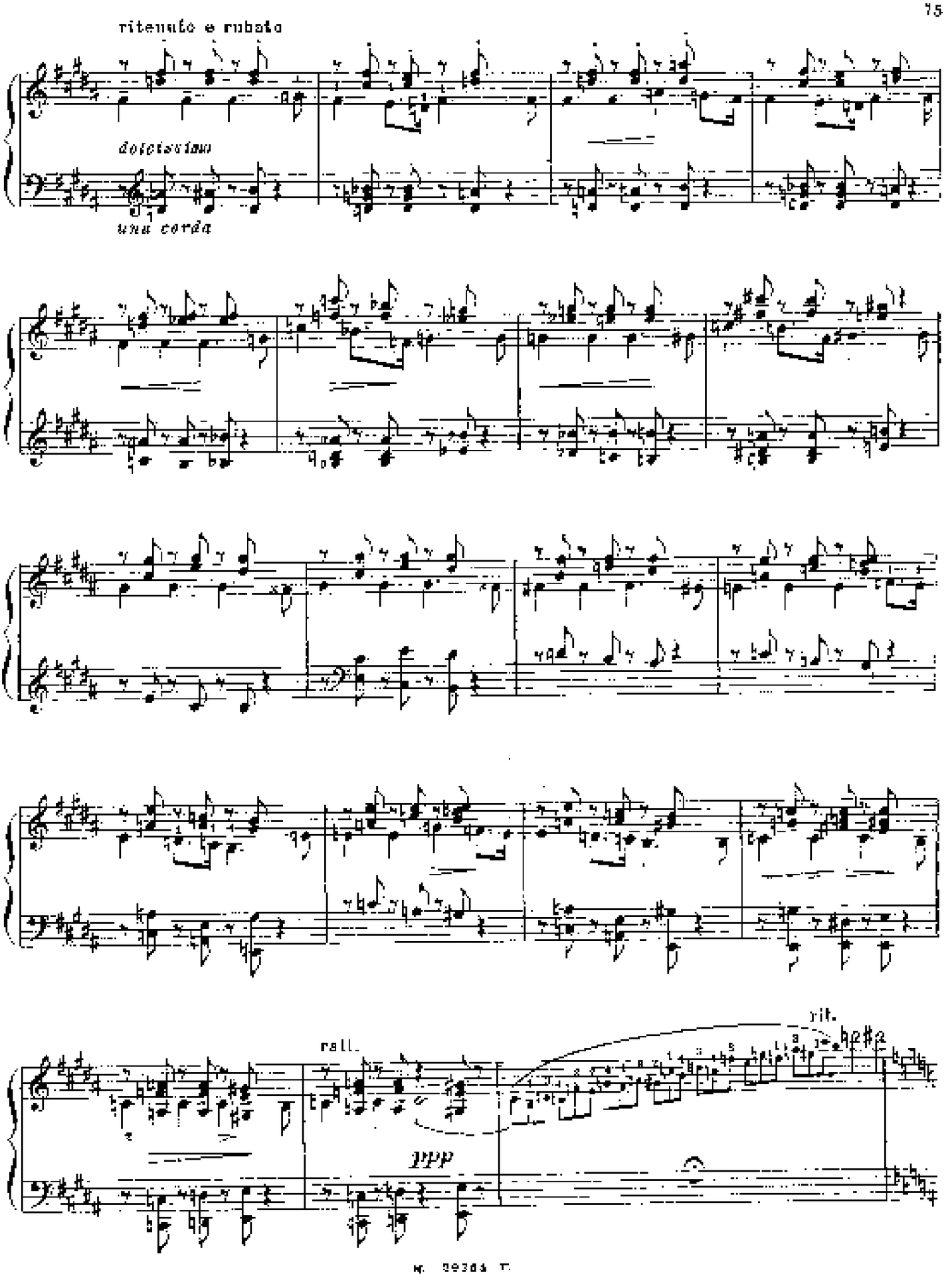

sempre f

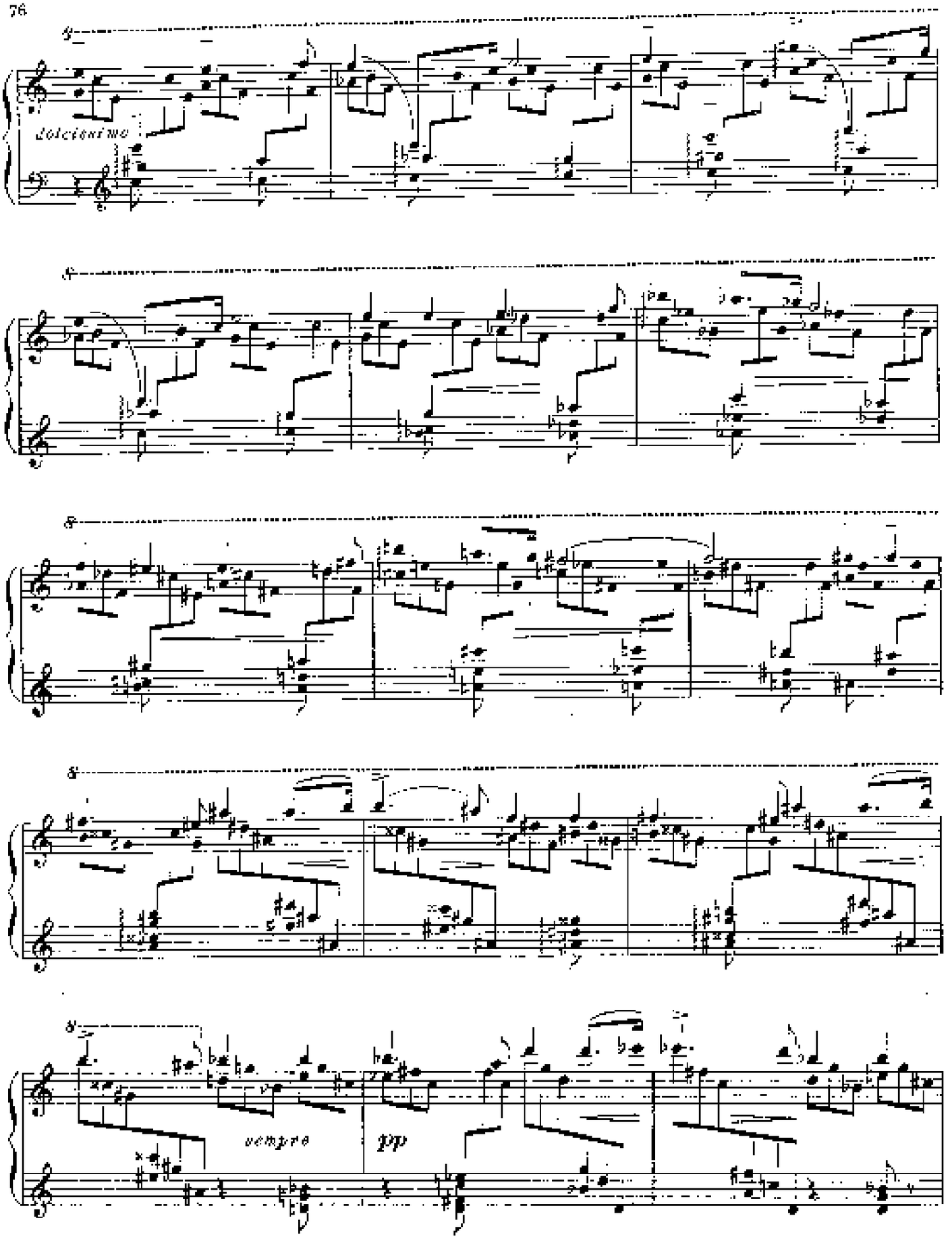
K. 29744 D.

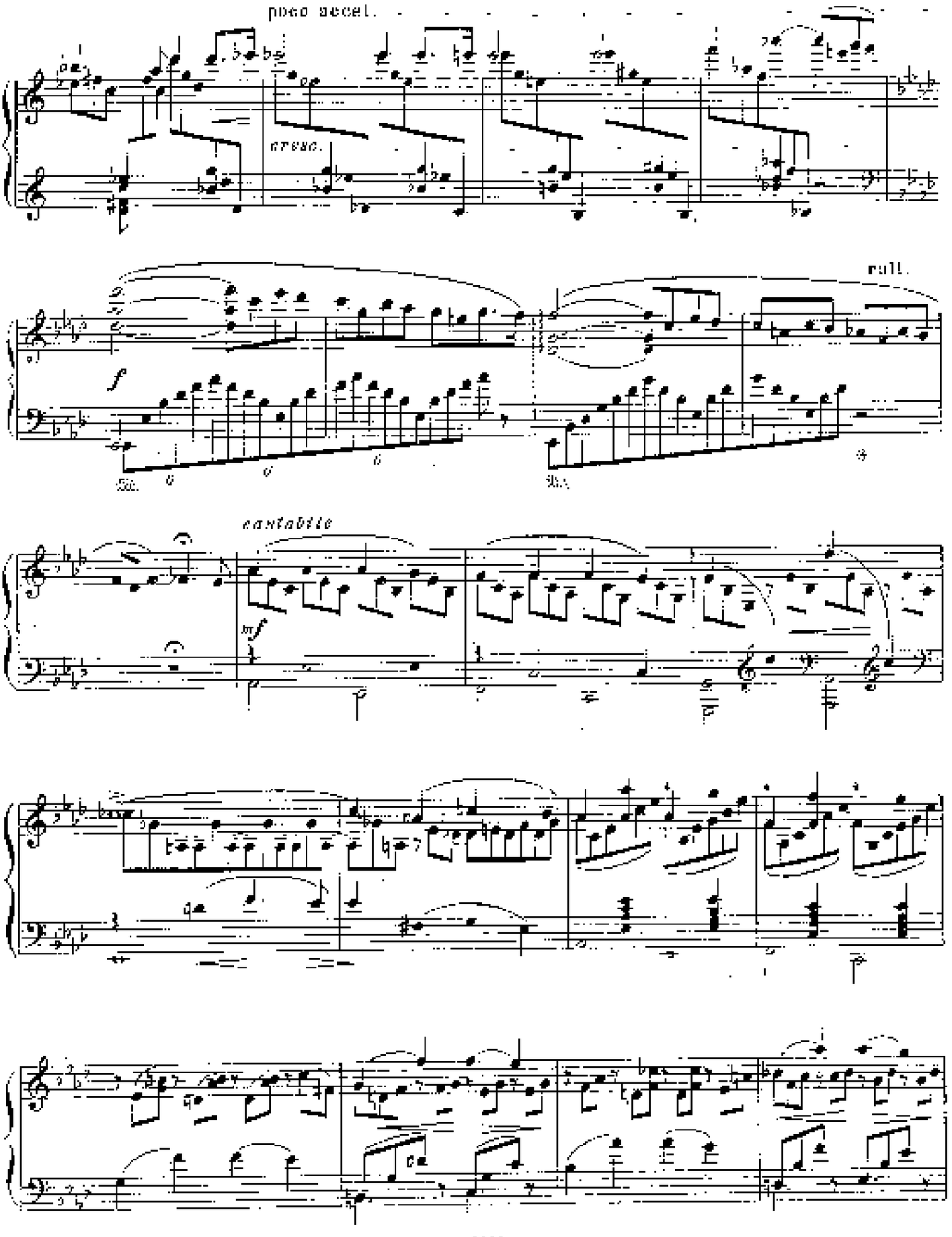
9

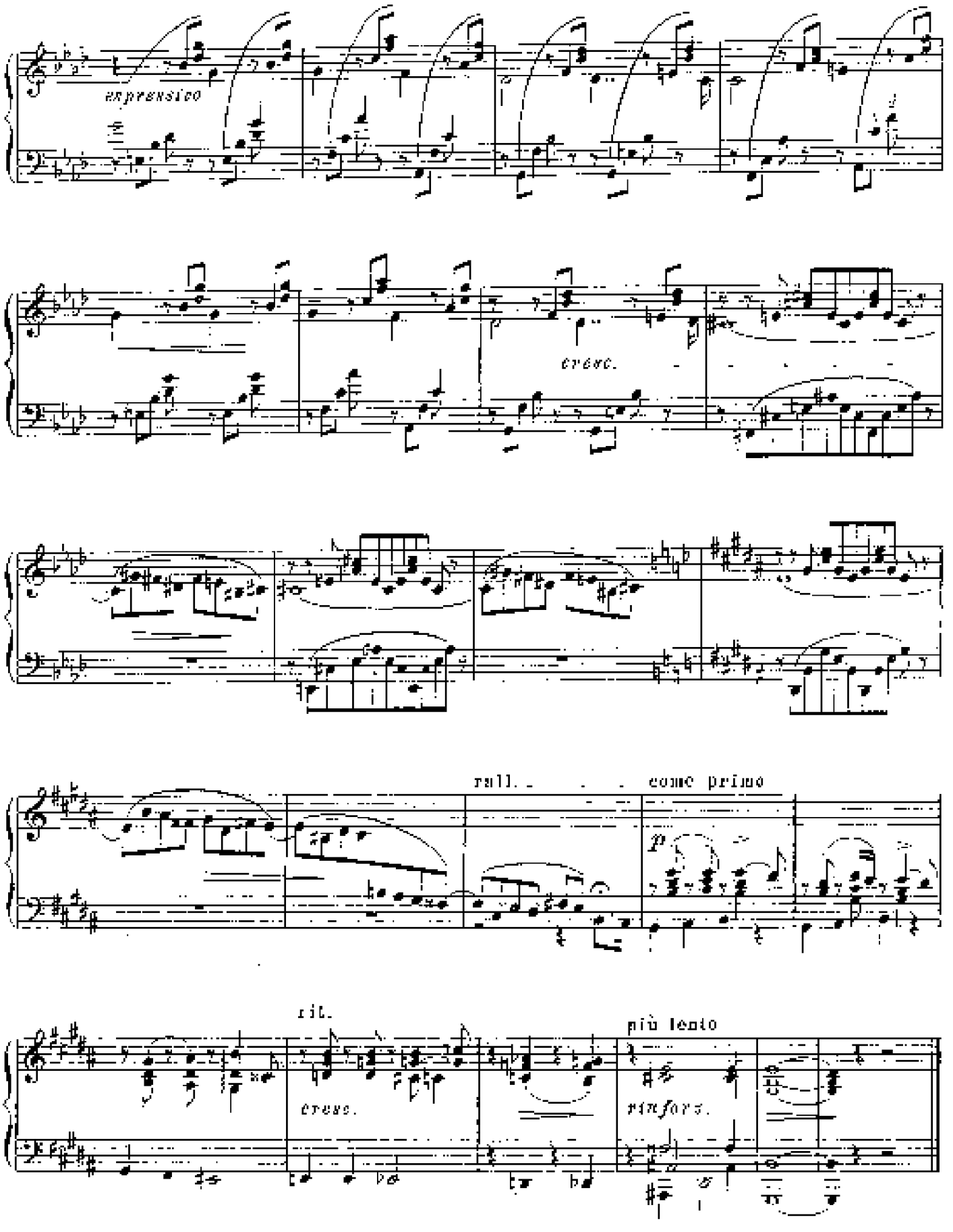
(ok. 1850)


Andante lagrimoso
sotto voce
rit.
rit.
rit.
rit.
rit.
rit.
cresc.
slentando rit.
rit.
più rit.
a tempo
p
molto rit.


ritenuto e rubato
dolcissimo
una corda
rall.
ppp
rit.

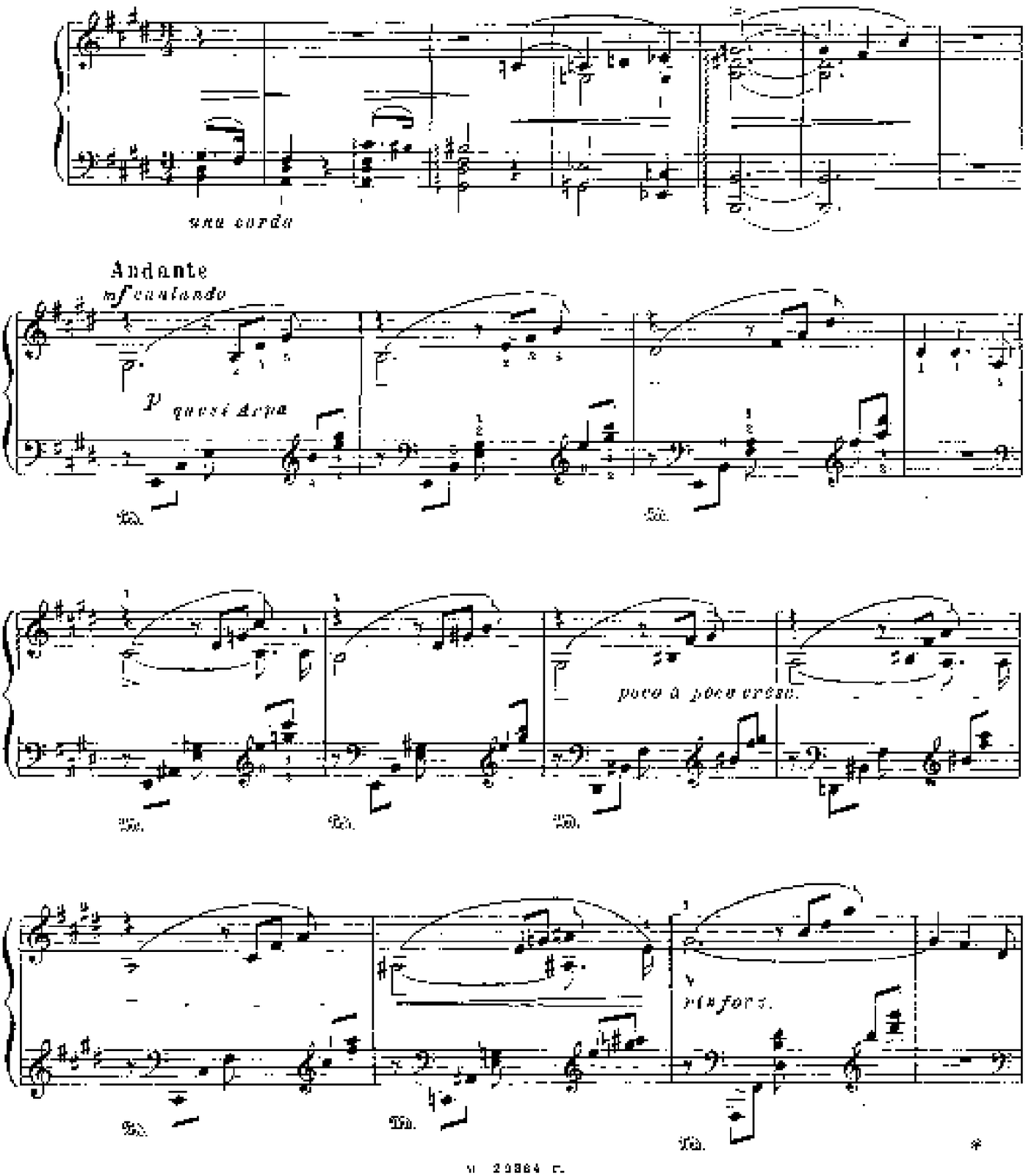

dolcissimo
sempre
pp

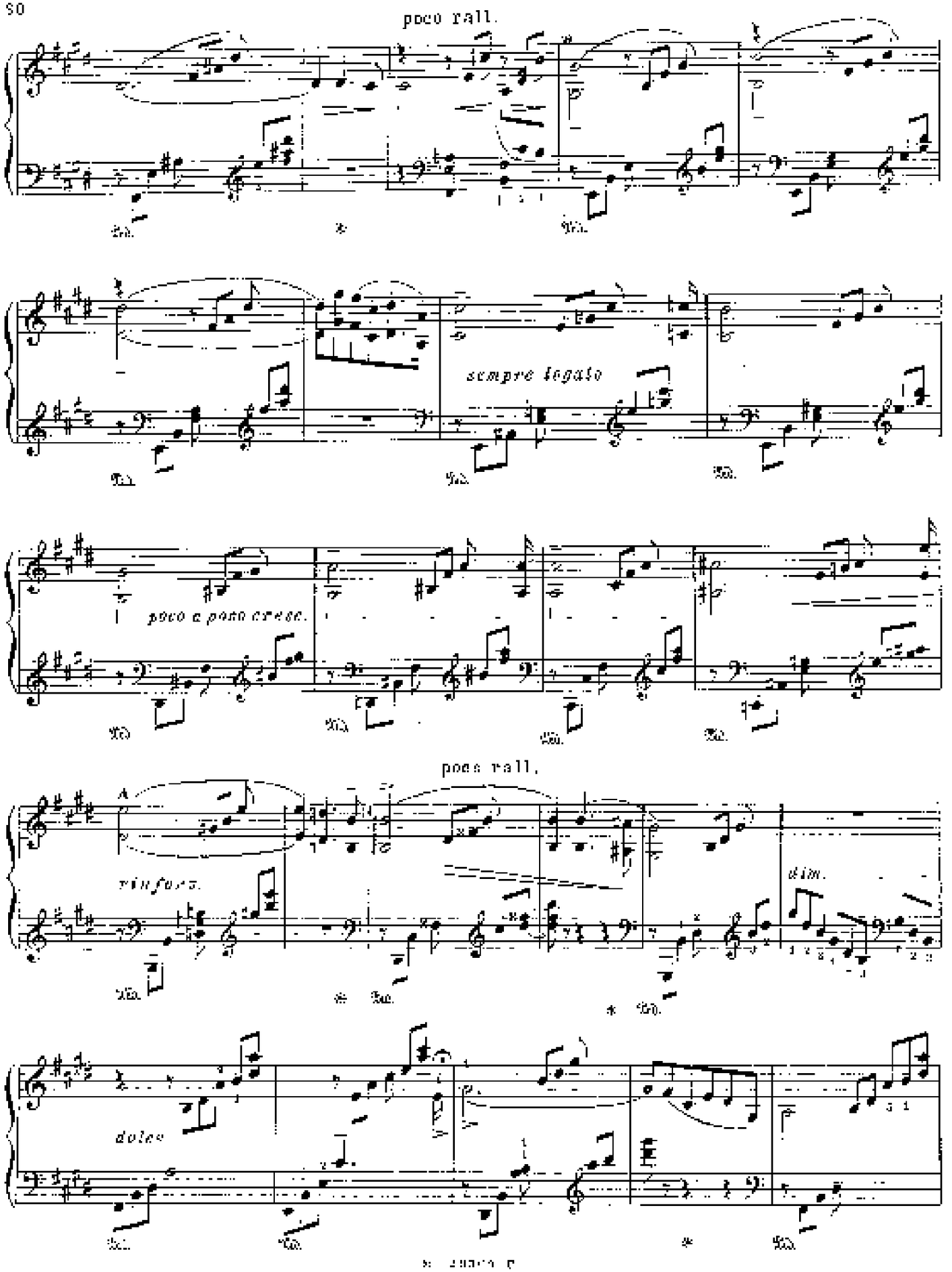

poco accel.
cresc.
rall.
f
cantabile
mf

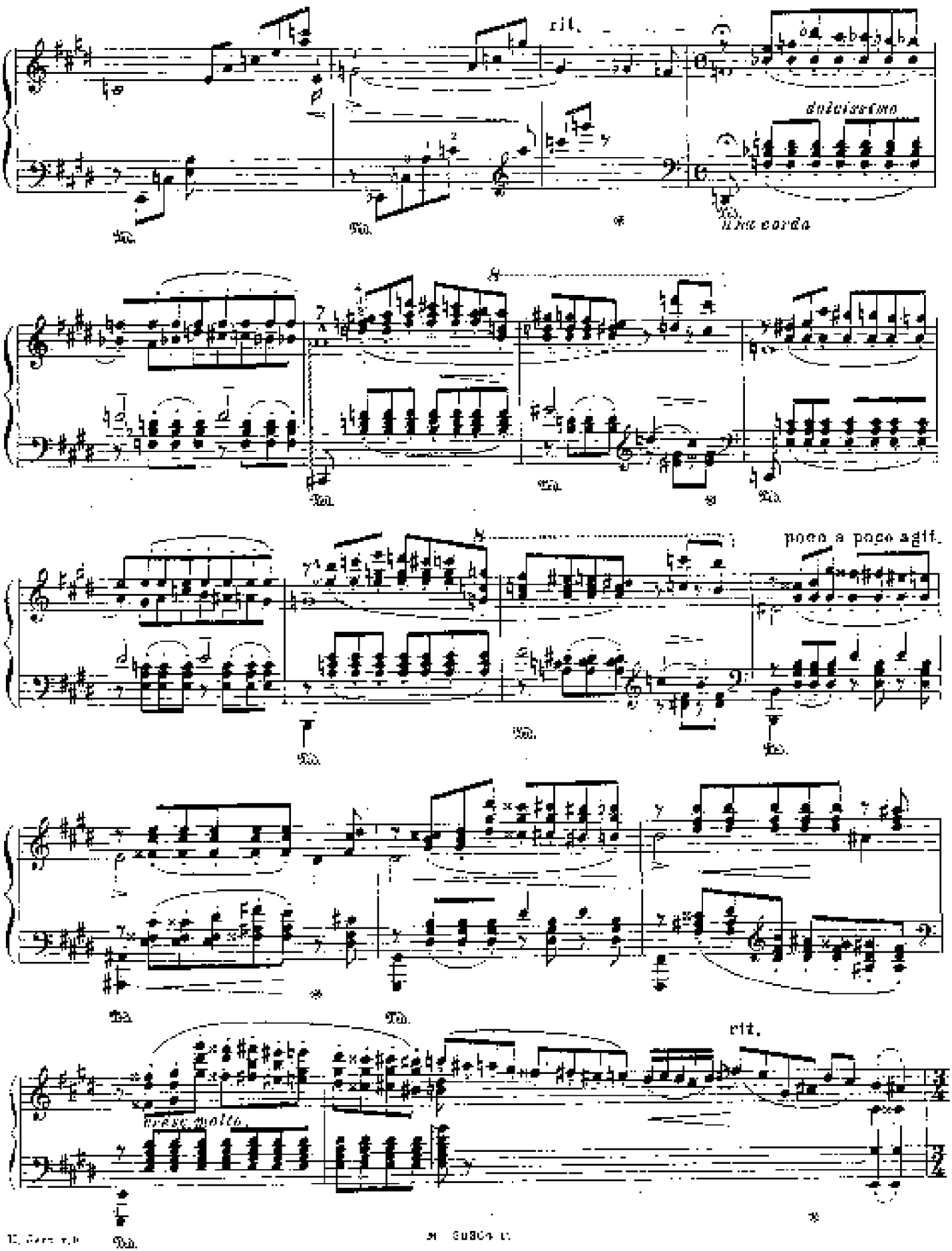

espressivo
cresc.
rall.
come primo
p
rit.
cresc.
più lento
rinforz.

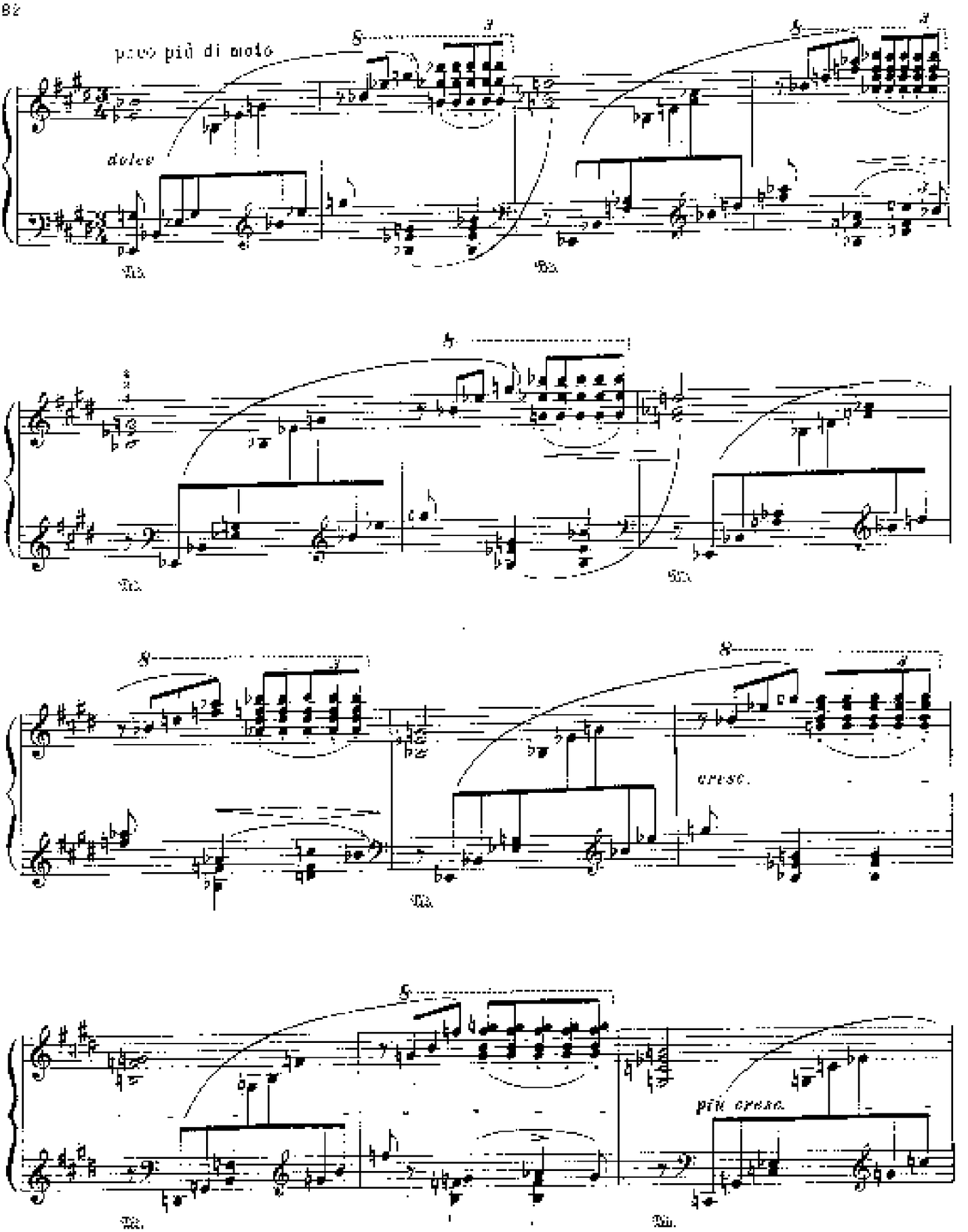
10. CANTIQUE D'AMOUR

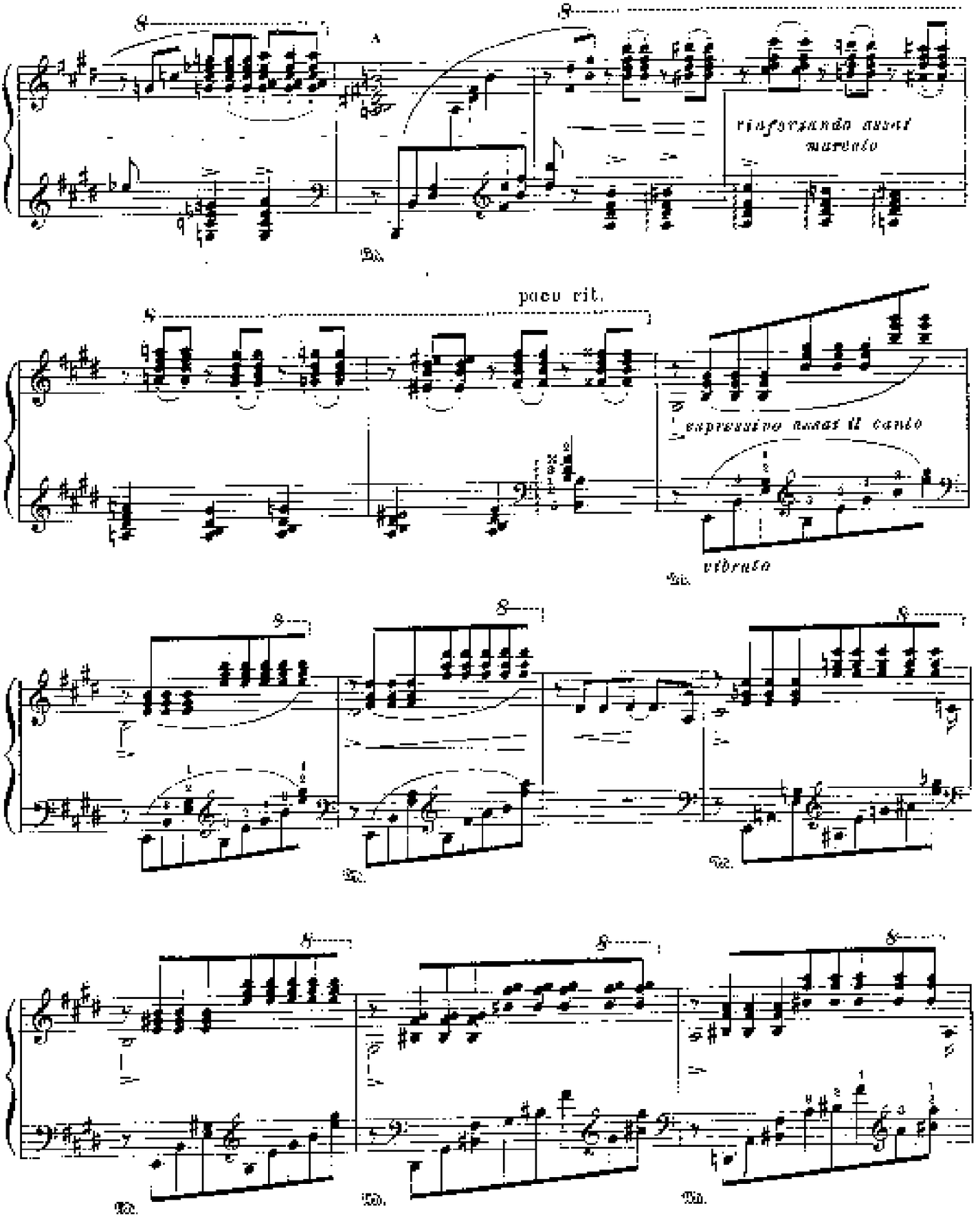
(1847)

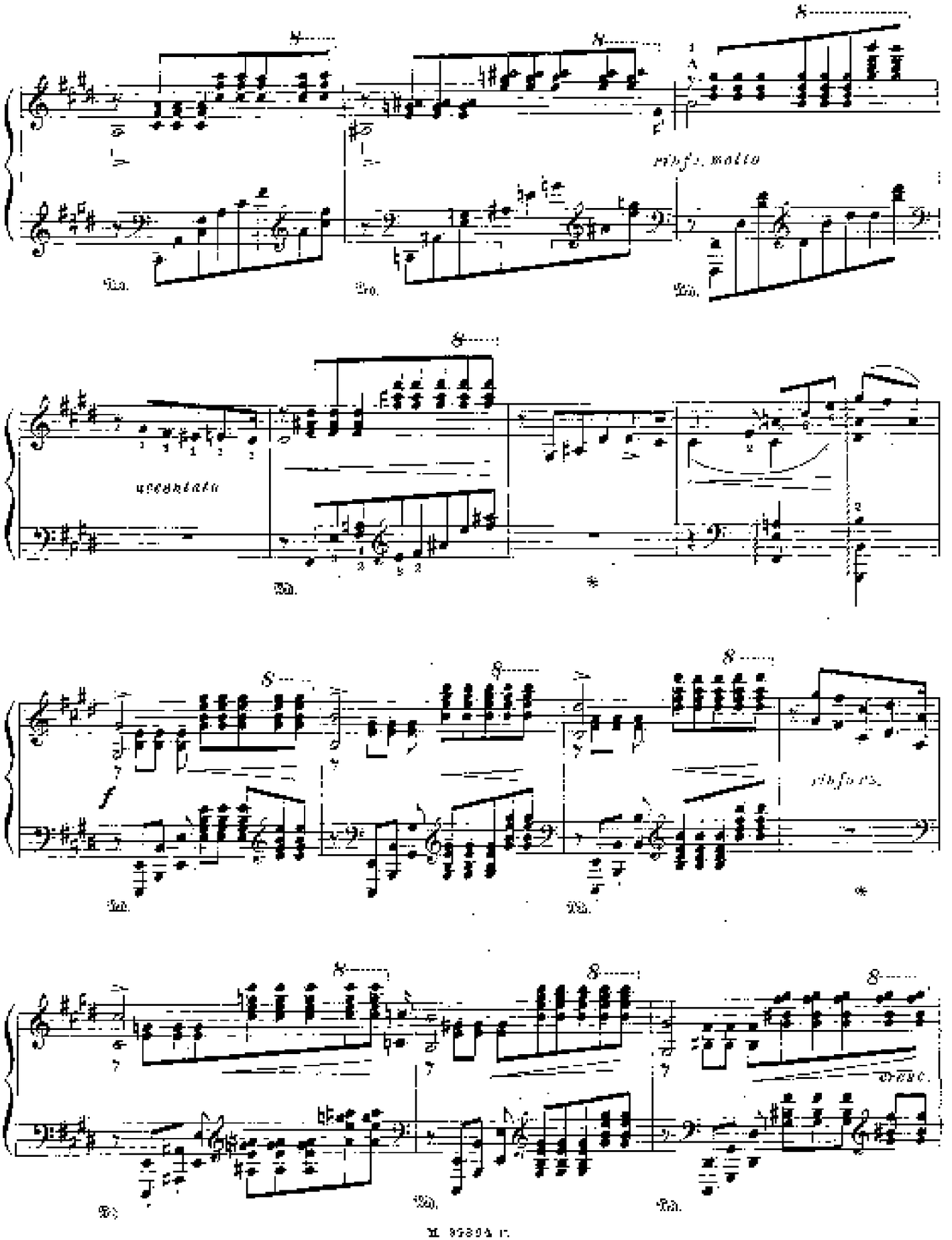


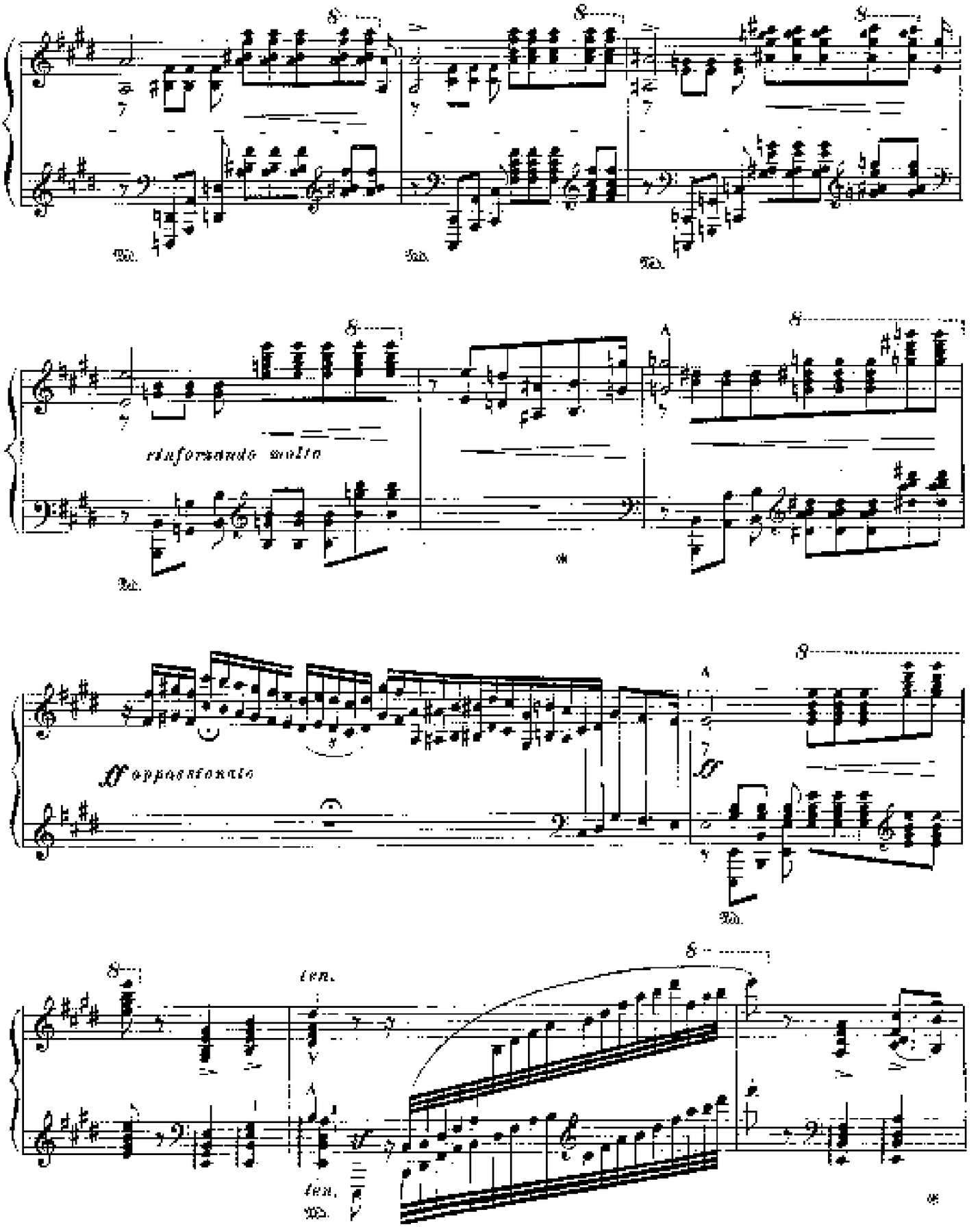

poco rall.
sempre legato
poco a poco cresc.
poco rall.
A
rinforz.
dim.
dolce

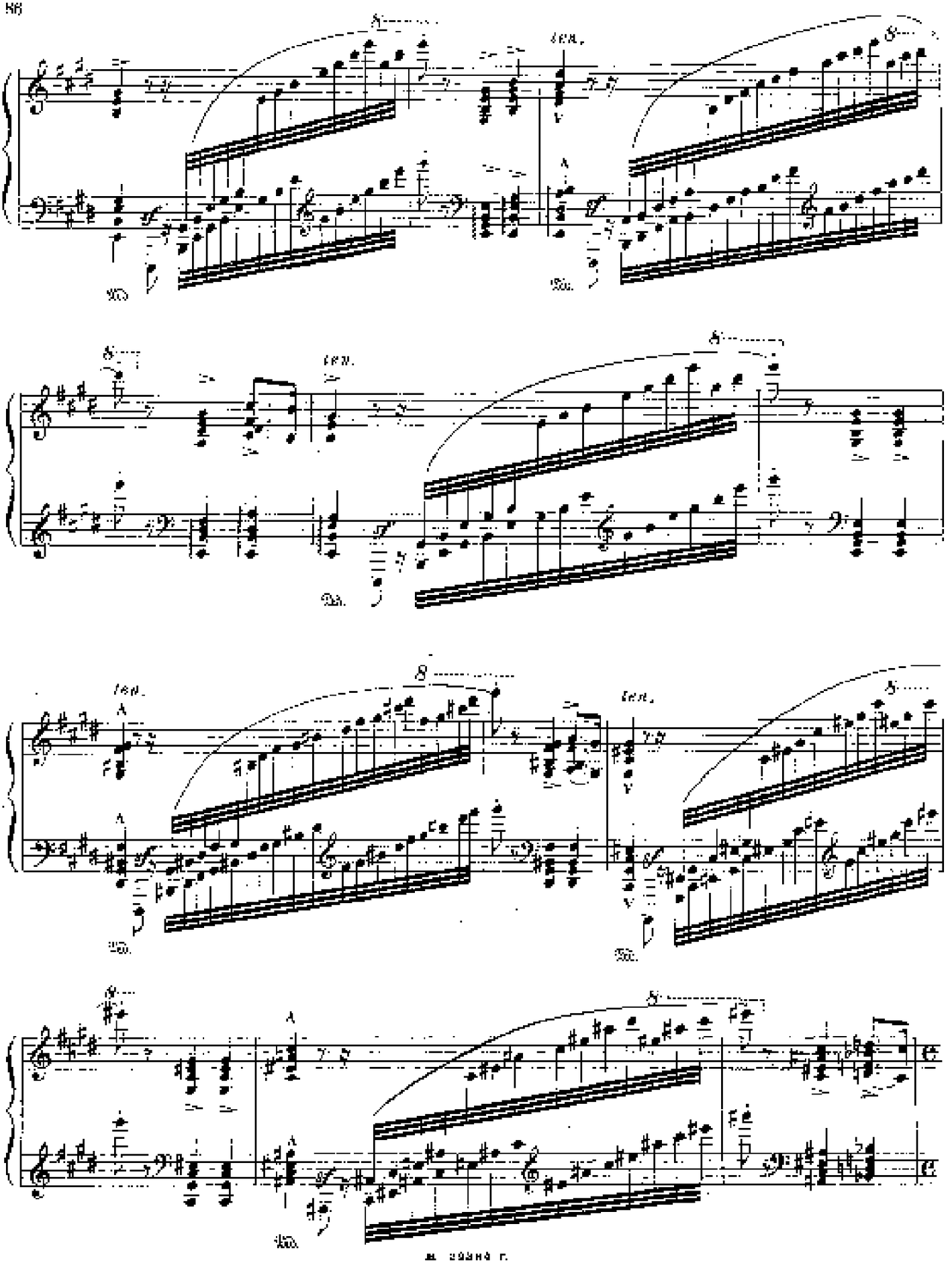

rit.
dolcissimo
una corda
poco a poco agit.
presto molto
rit.

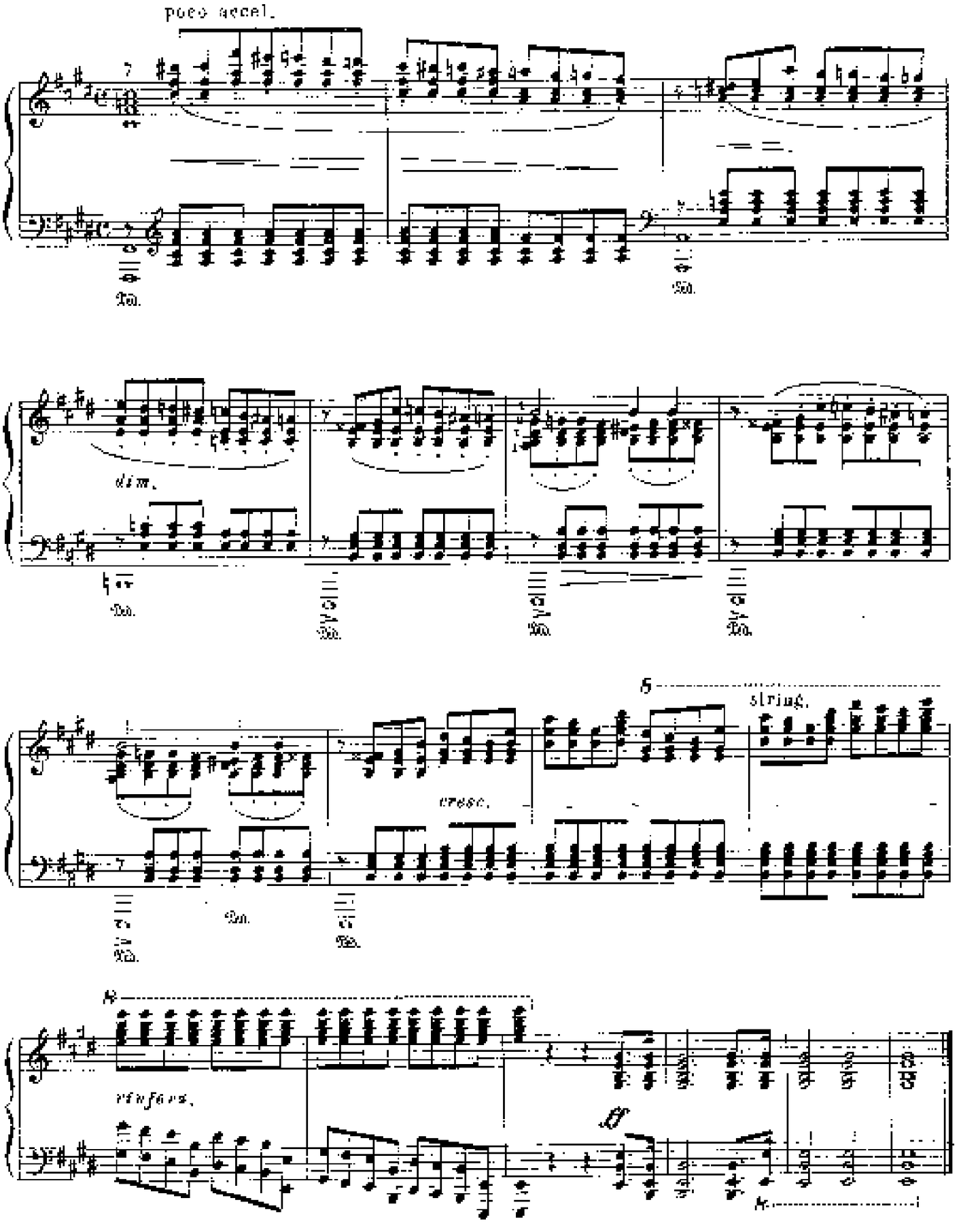

poco più di moto
dolce
cresc.
più cresc.


A
rinforzando assai
marcato
poco rit.
espressivo assai il canto
vibrato


rinfo. molto
accentato
rinforz.
cresc.

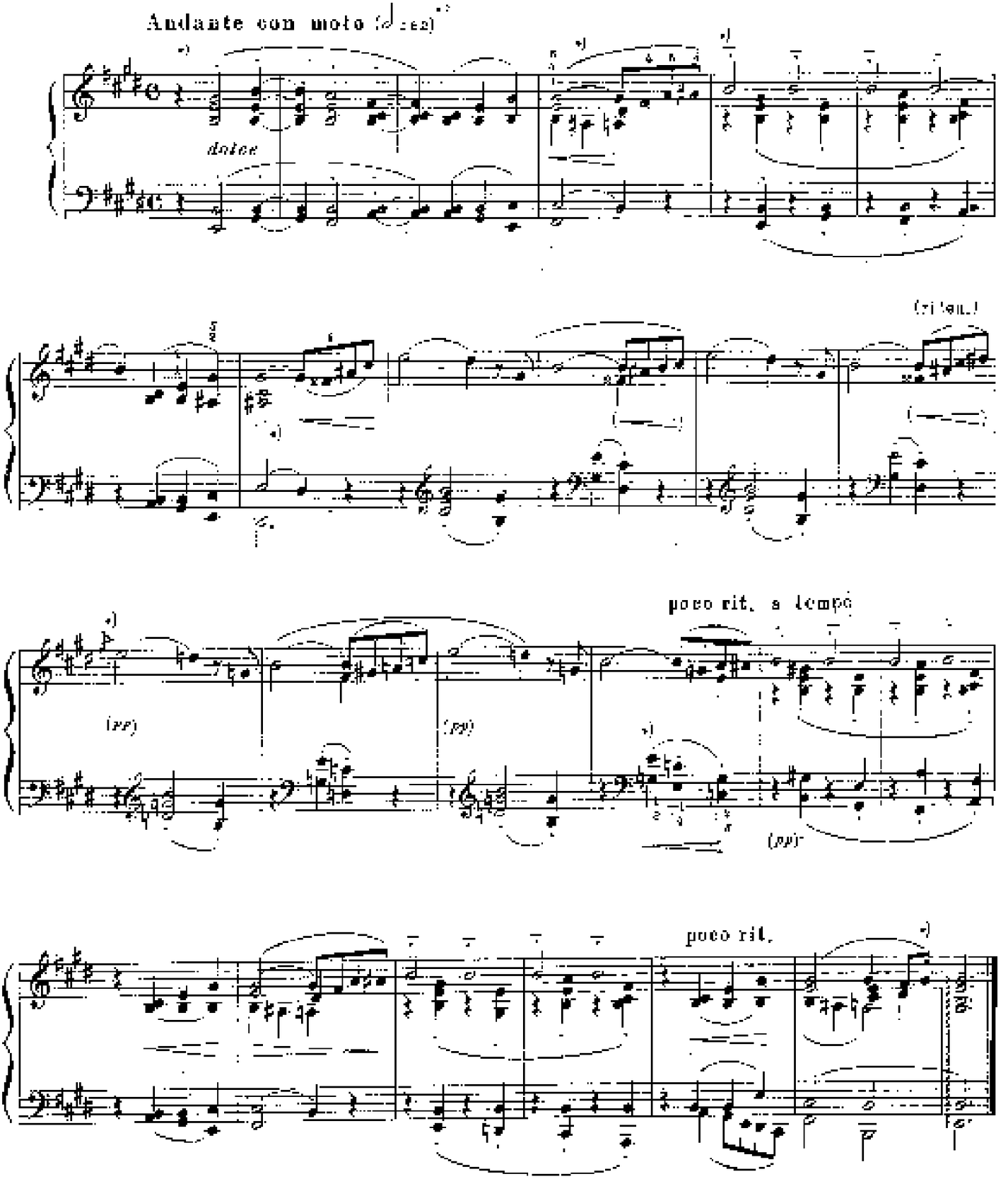

rinforzando molto
ff appassionato
ten.
ten.


ten.
ten.
ten.
ten.


poco accel.
Ped.
dim.
cresc.
string.
rinforz.
ff

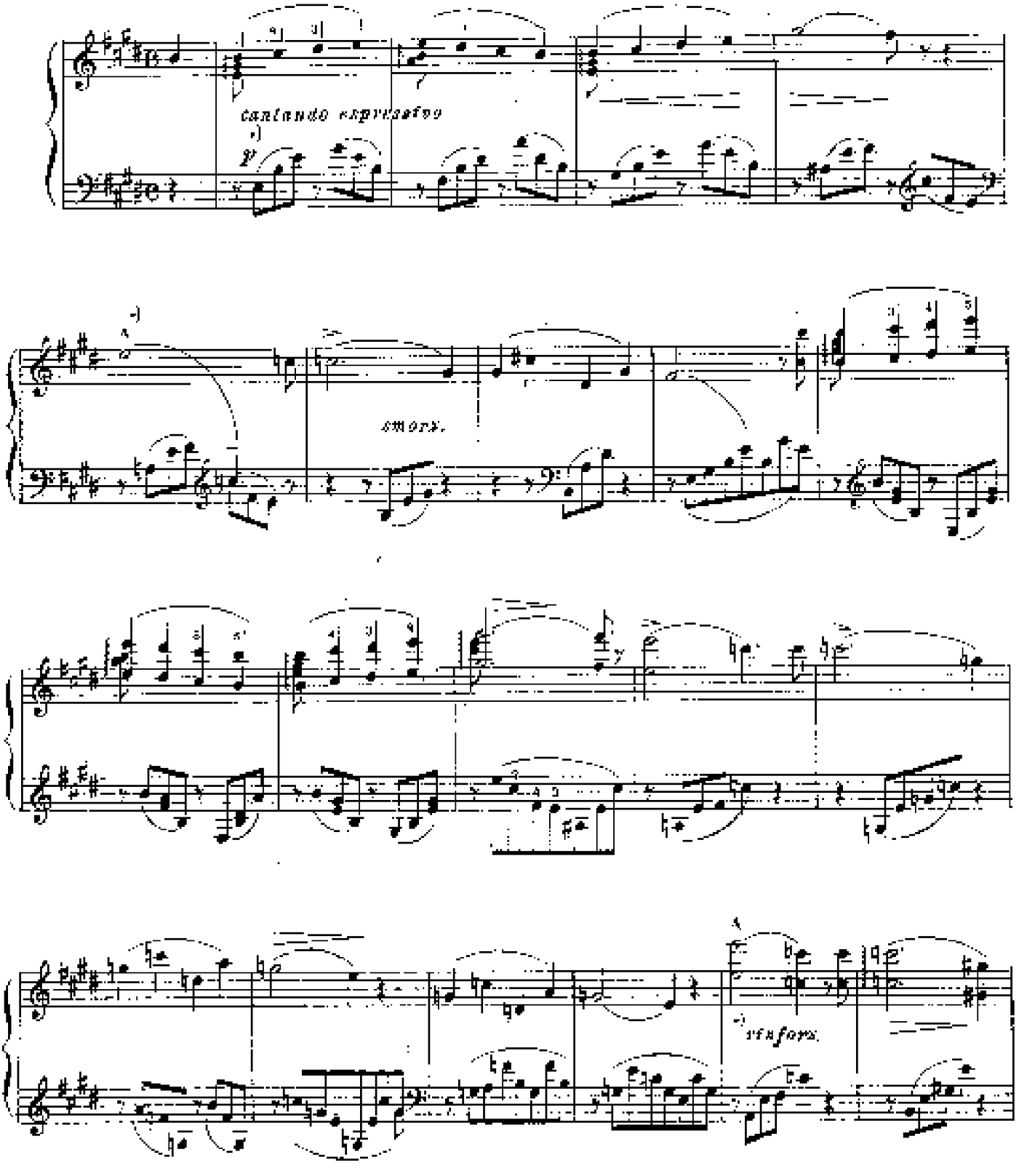
CONSOLATIONS

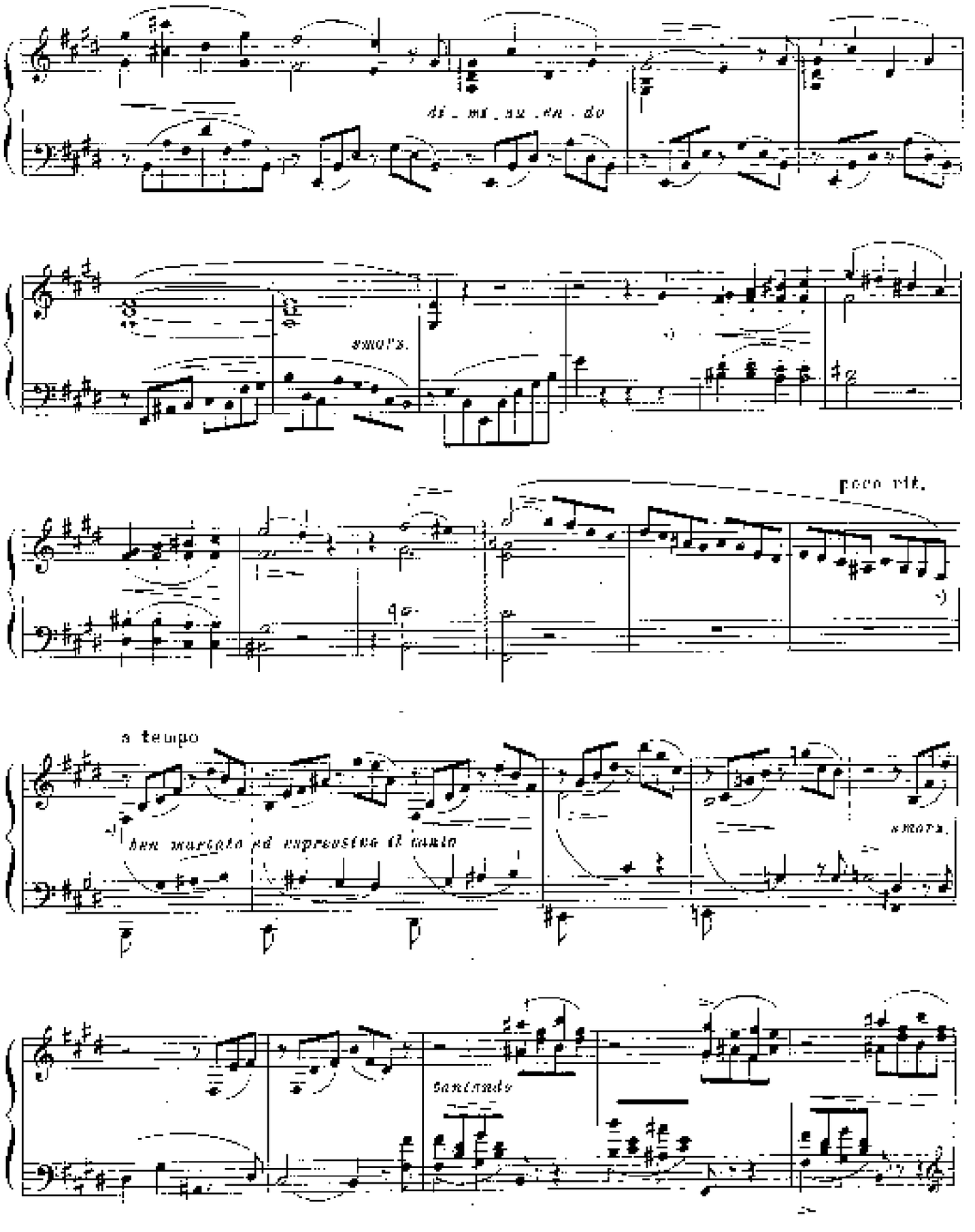
1

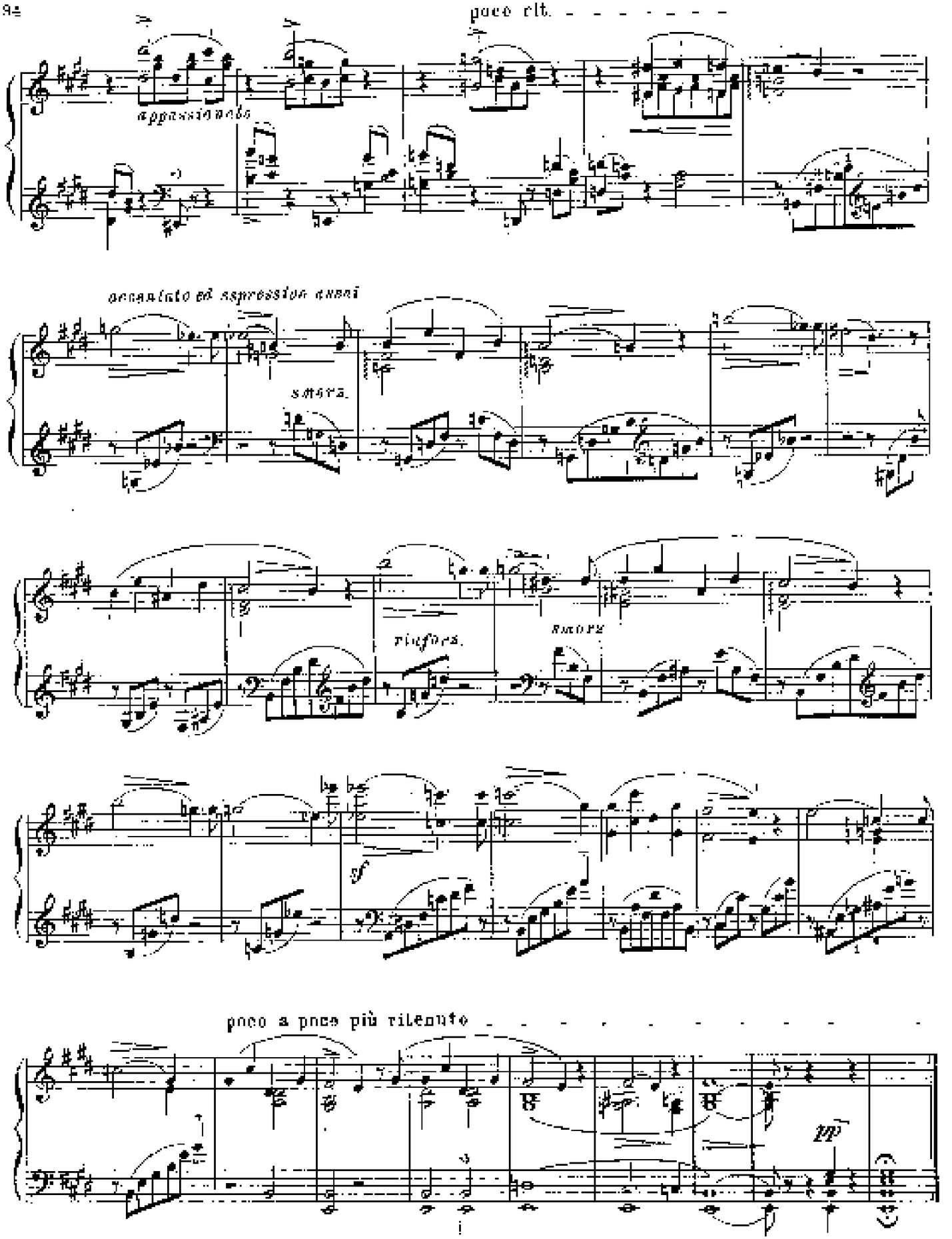


2

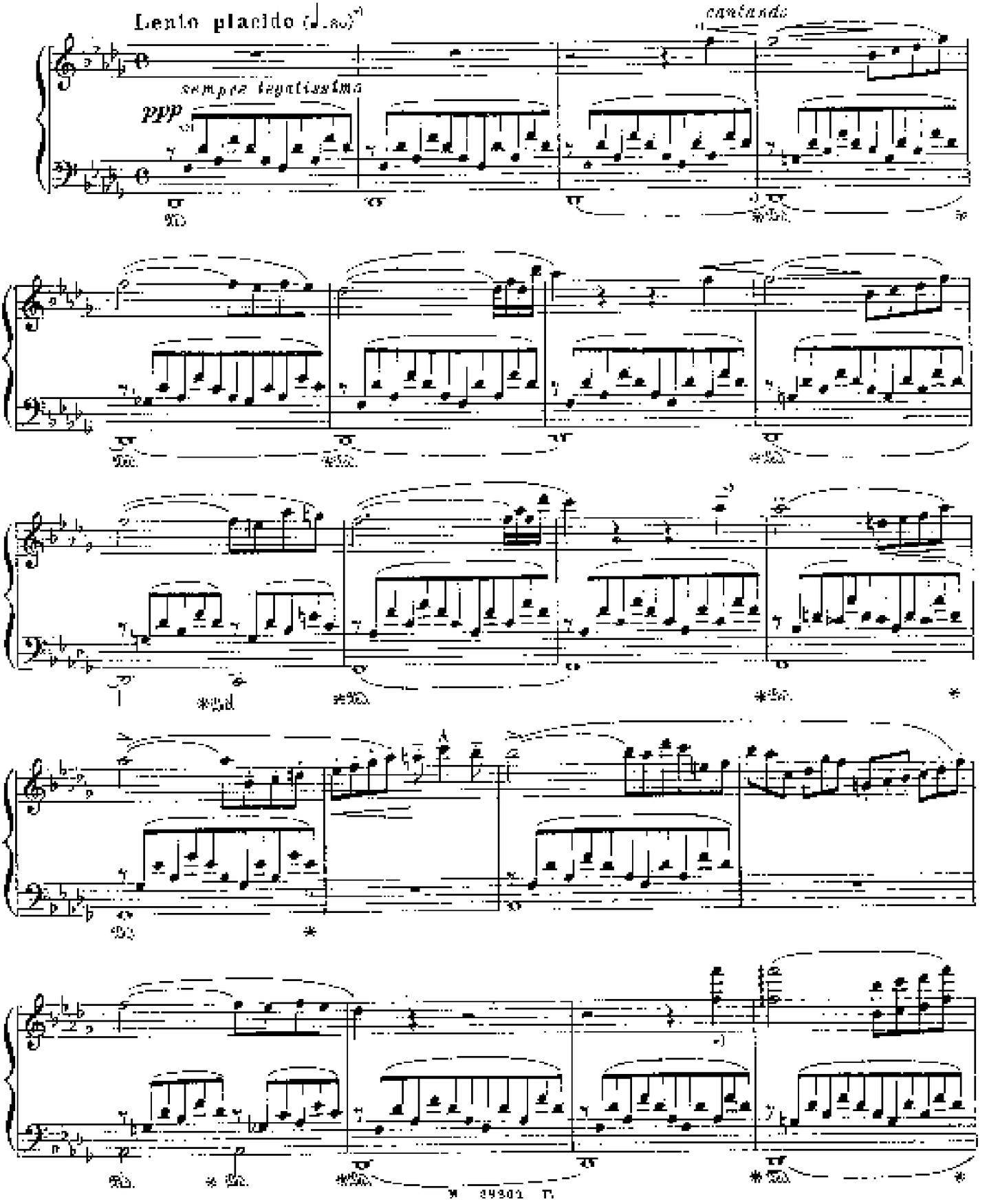
Un poco più mosso (♩ = 126) *)

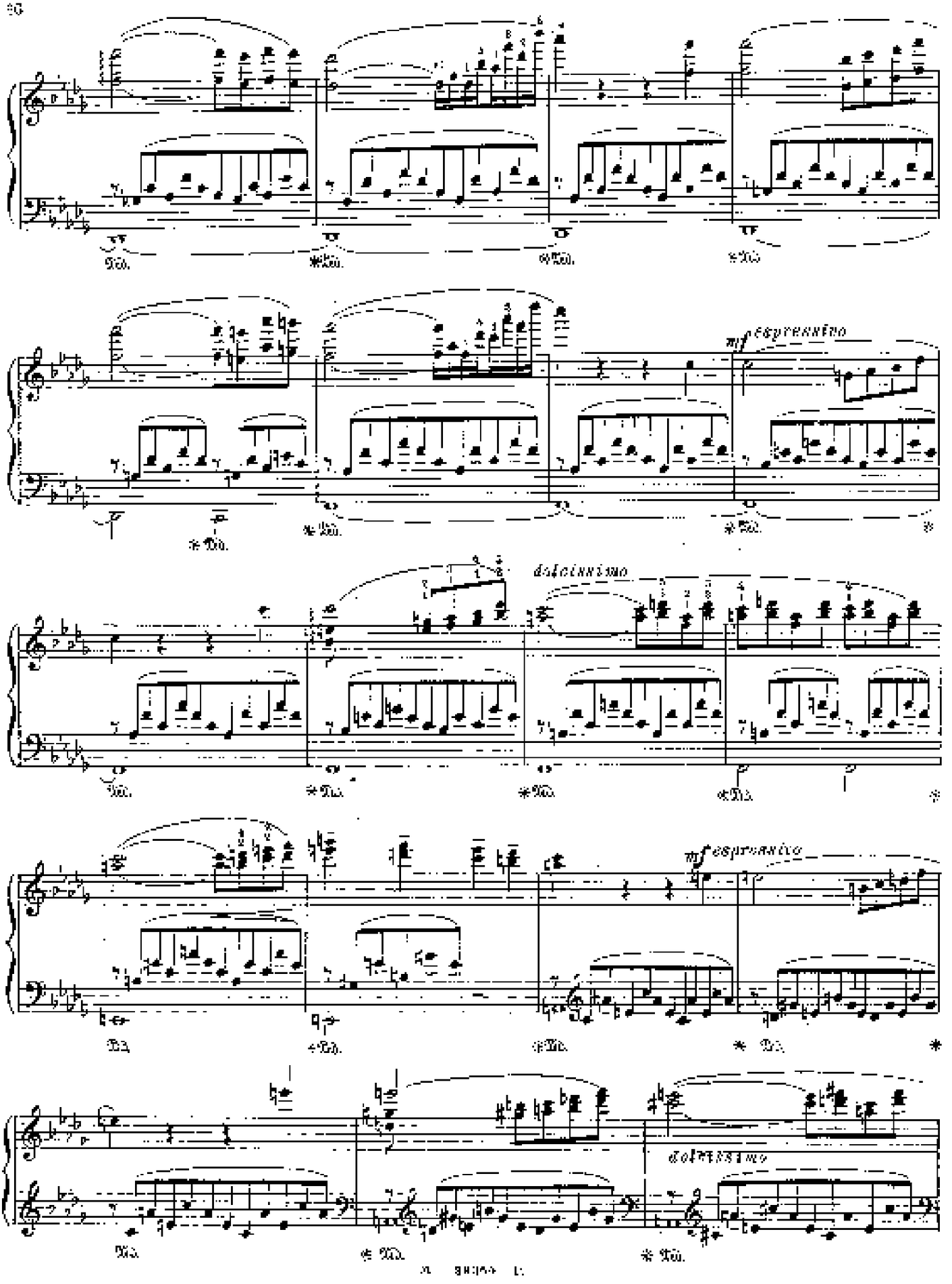


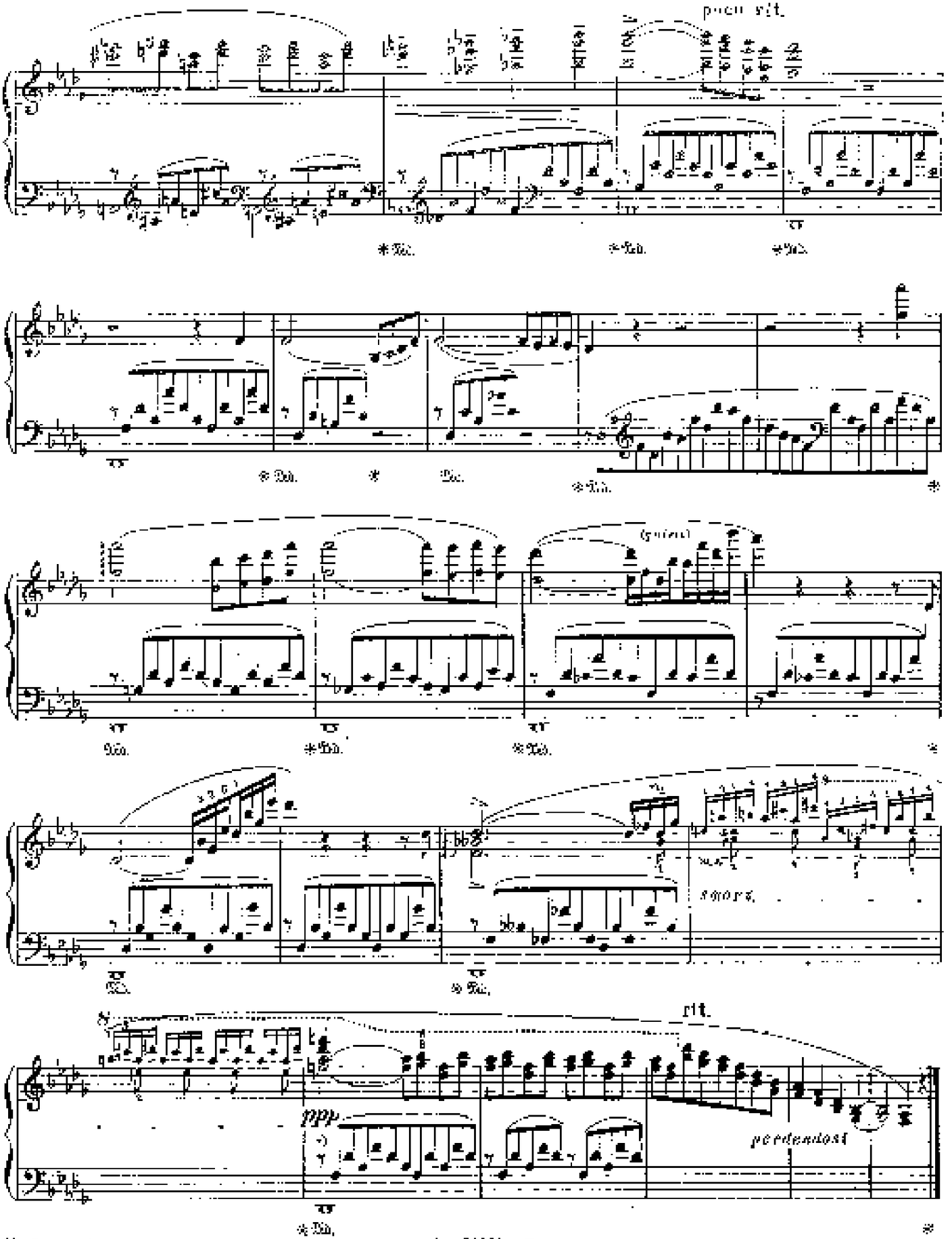

di_mi_nu_en_do
smorz.
poco rit.
a tempo
ben marcato ed espressivo il canto
smorz.
cantando


poco rit.
appassionato
accentato ed espressivo assai
smorz.
rinforz.
smorz
sf
poco a poco più ritenuto
pp

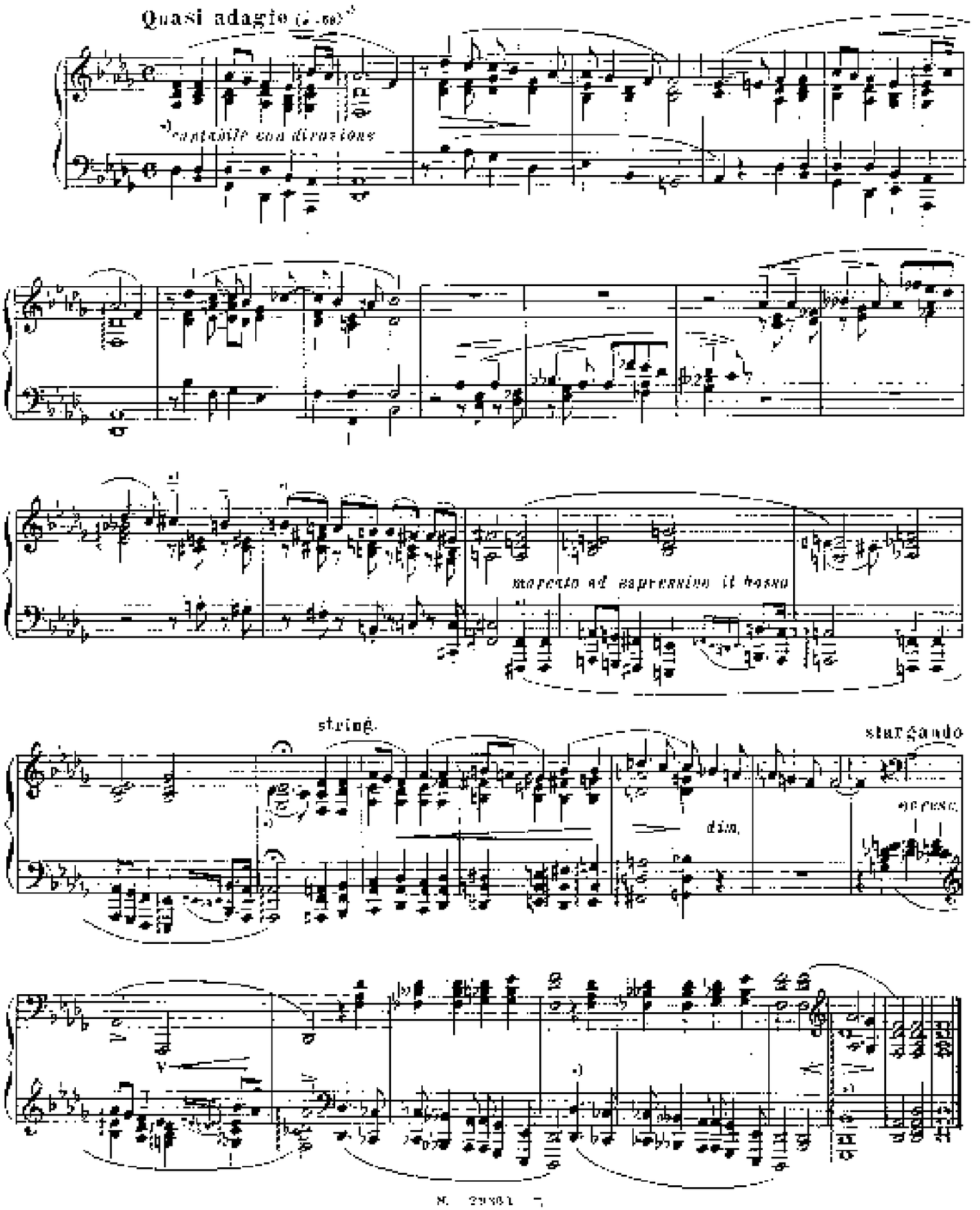
3



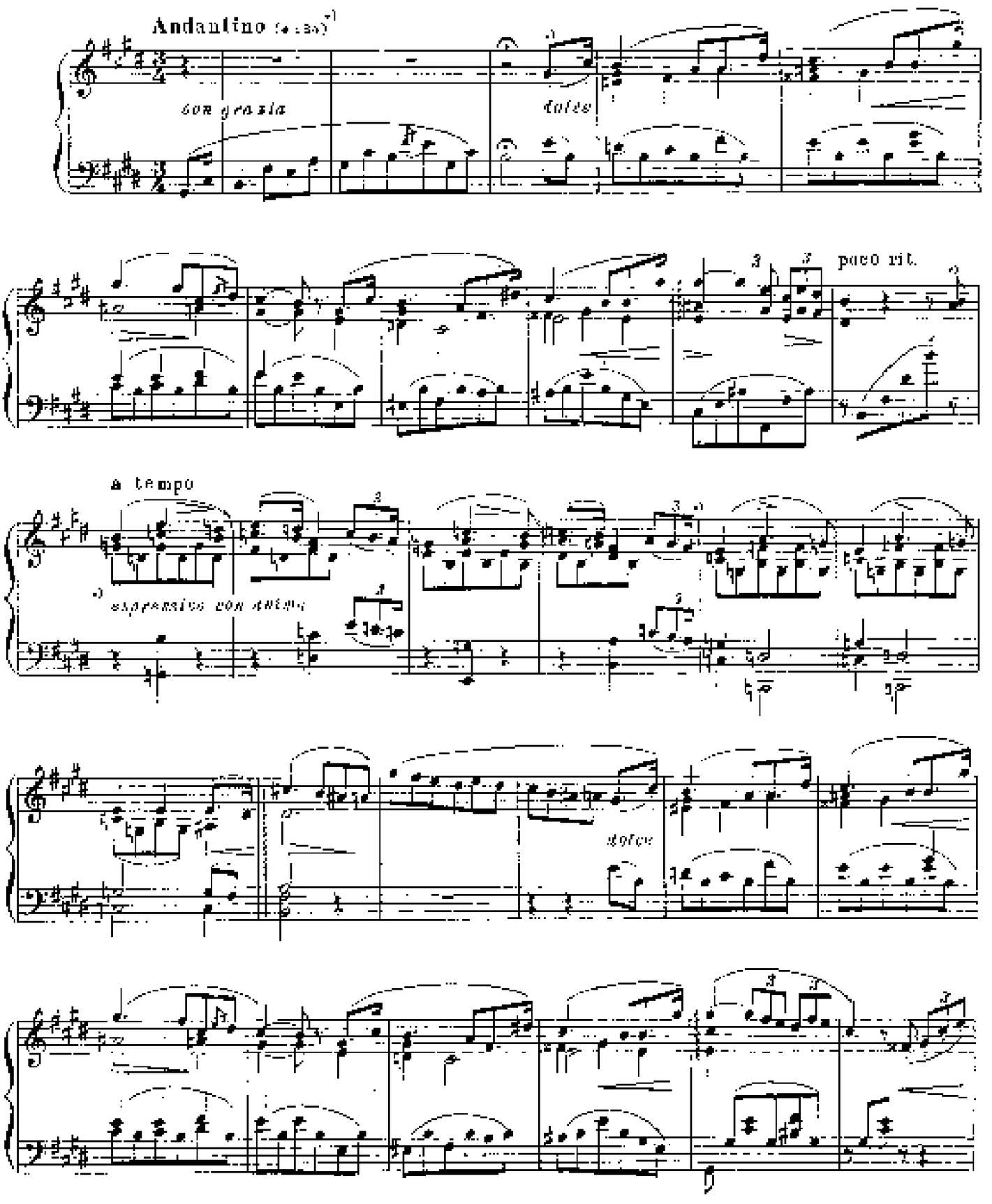

mf espressivo
dolcissimo
mf espressivo
dolcissimo

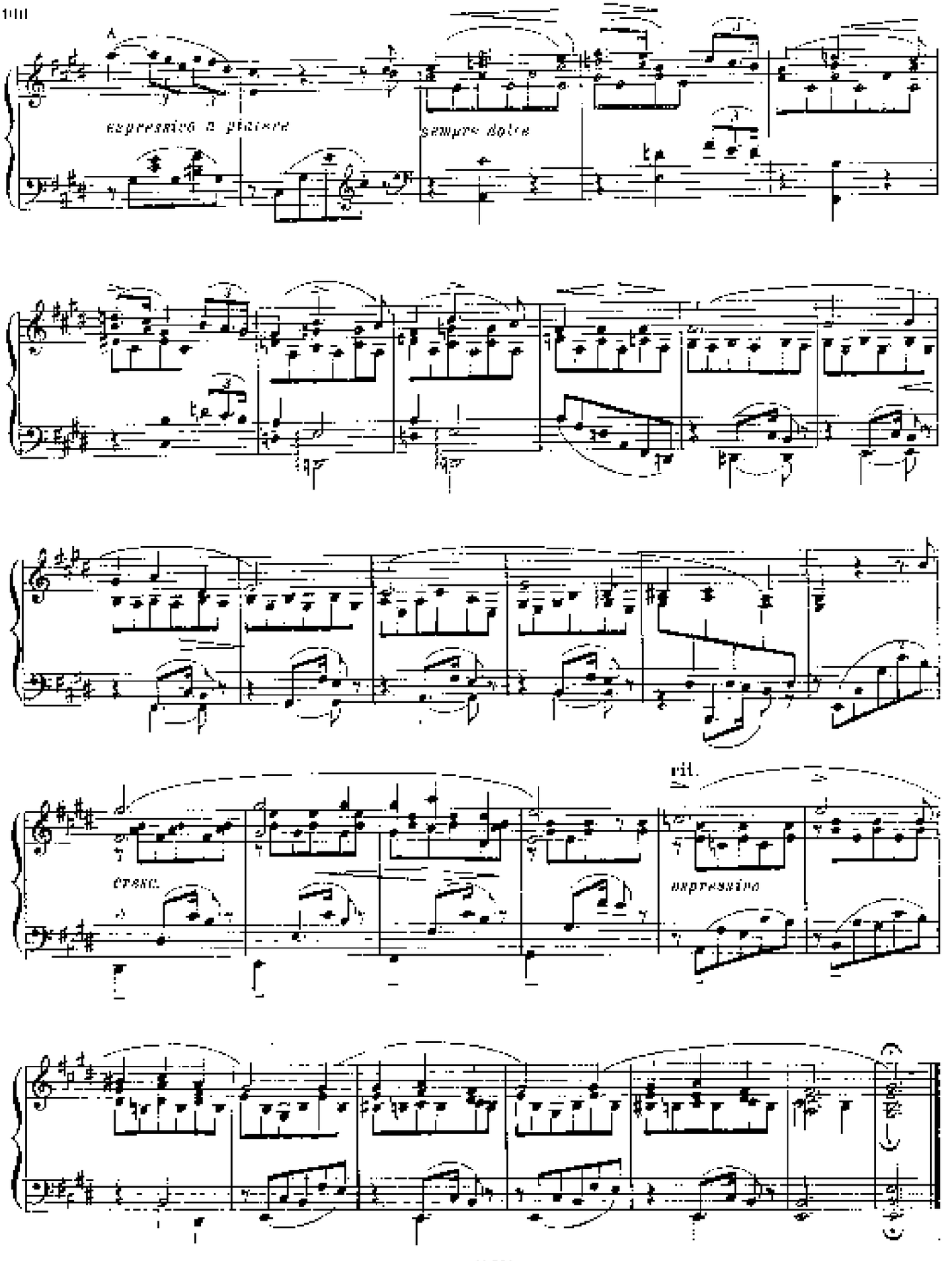

poco rit.
(quieto)
smorz.
rit.
ppp
perdendosi

4

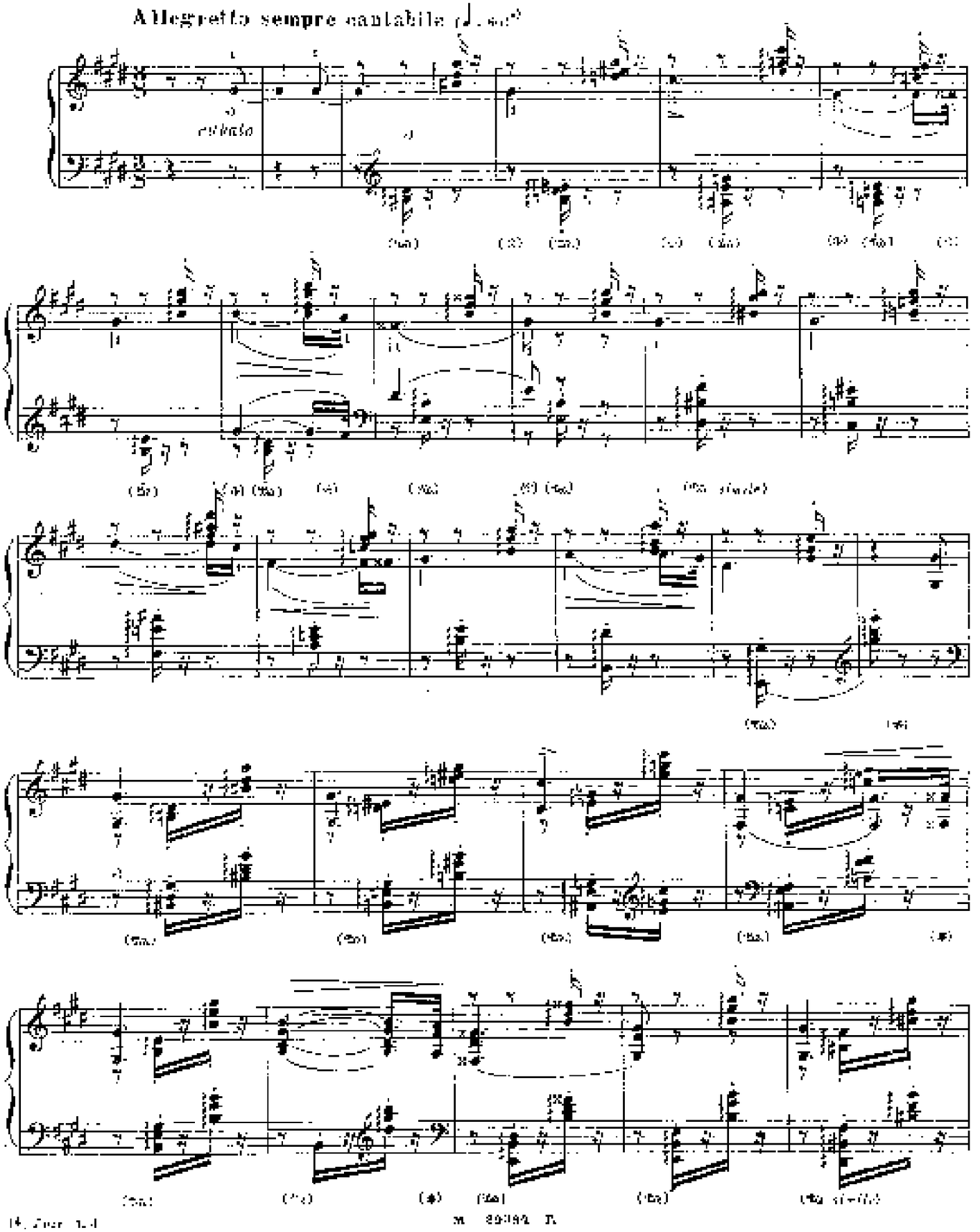

Quasi adagio
cantabile con divozione
marcato ed espressivo il basso
string.
dim.
stargando
accresc.

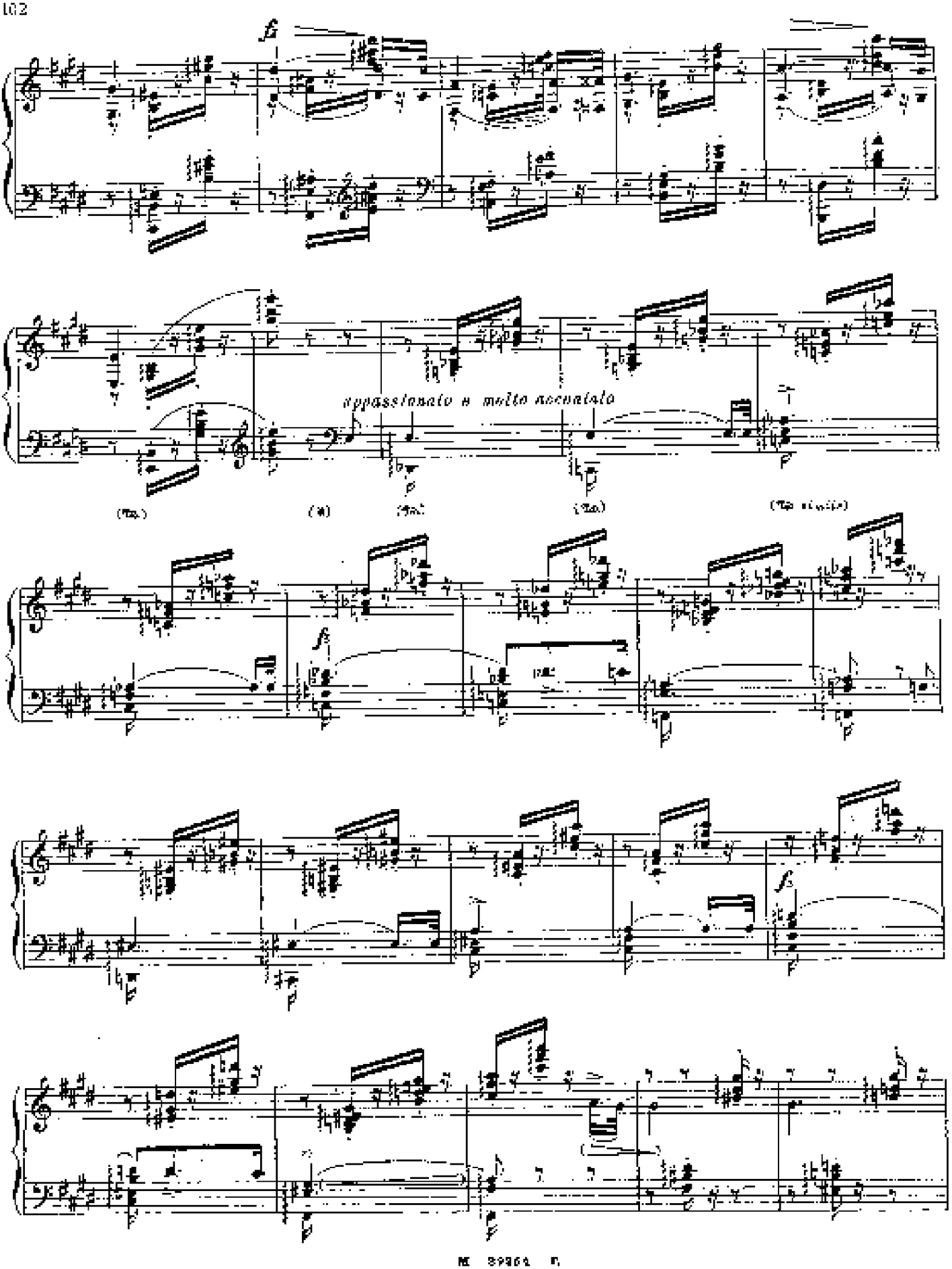
5

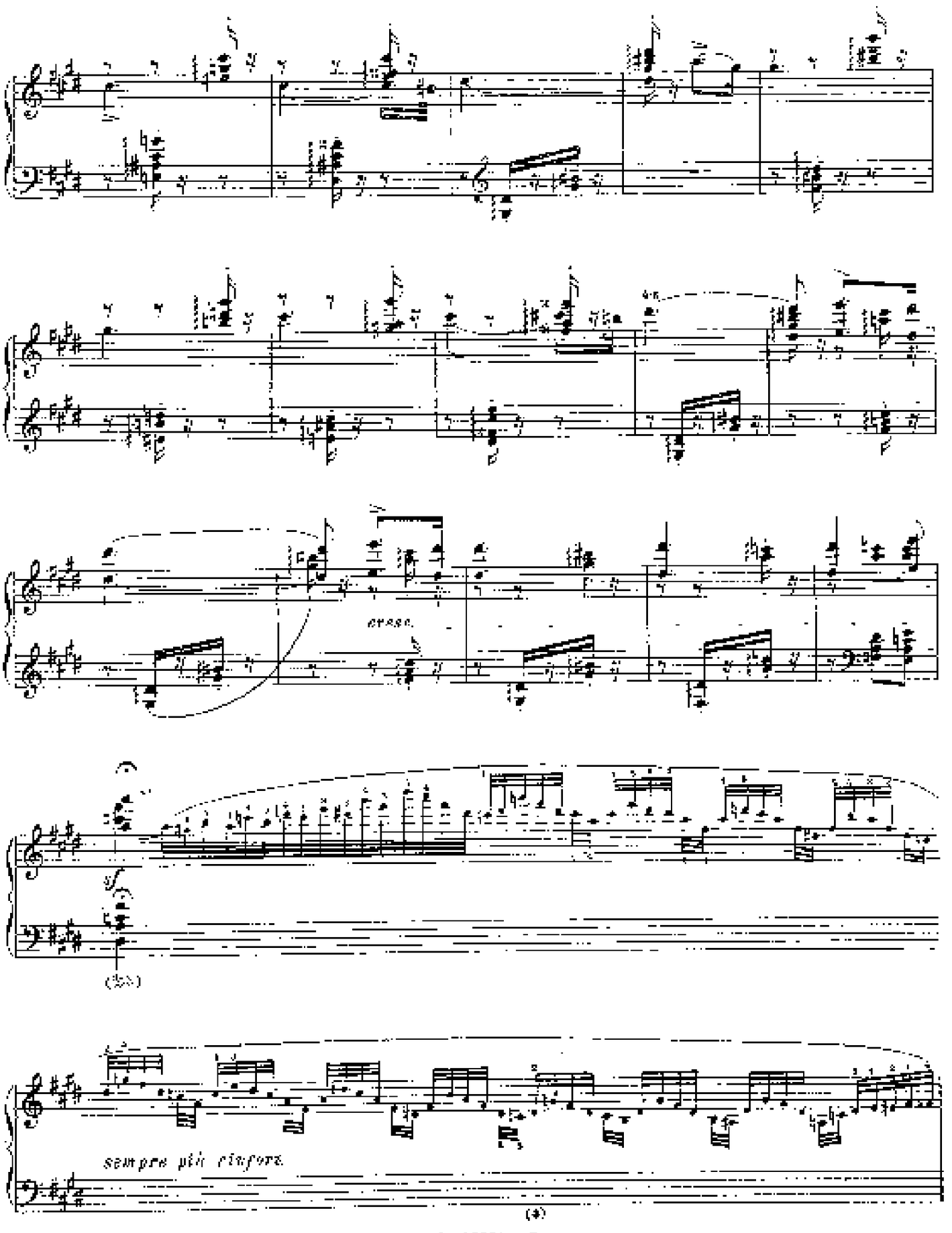

Andantino
con grazia
dolce
poco rit.
a tempo
espressivo con anima
dolce

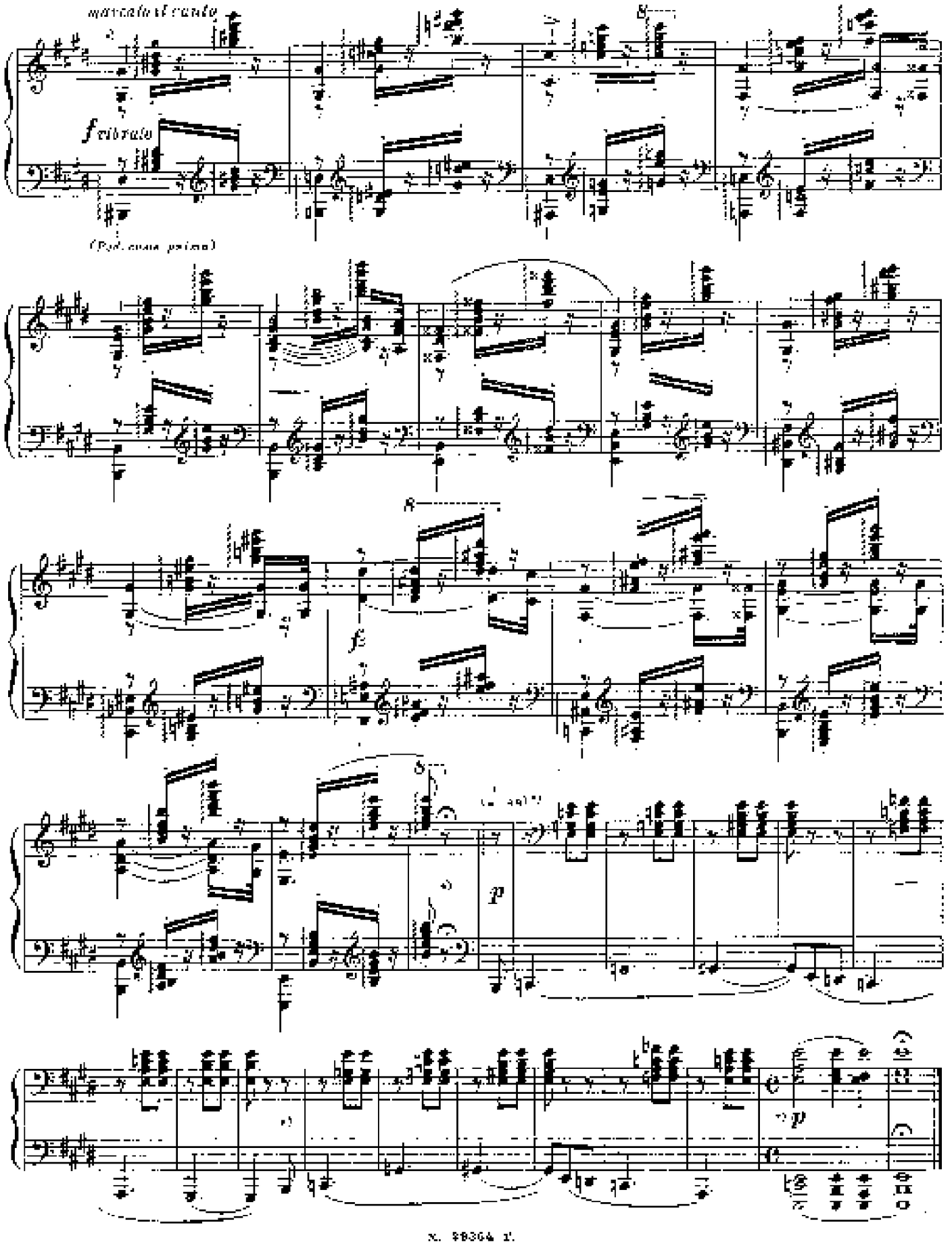

A
espressivo e pizzicato
sempre dolce
cresc.
rit.
espressivo

6




appassionato e molto accentato


cresc.
sempre più rinforz.


marcato il canto
f vibrato
(Ped. come prima)
fz
p
p

WEIHNACHTSBAUM

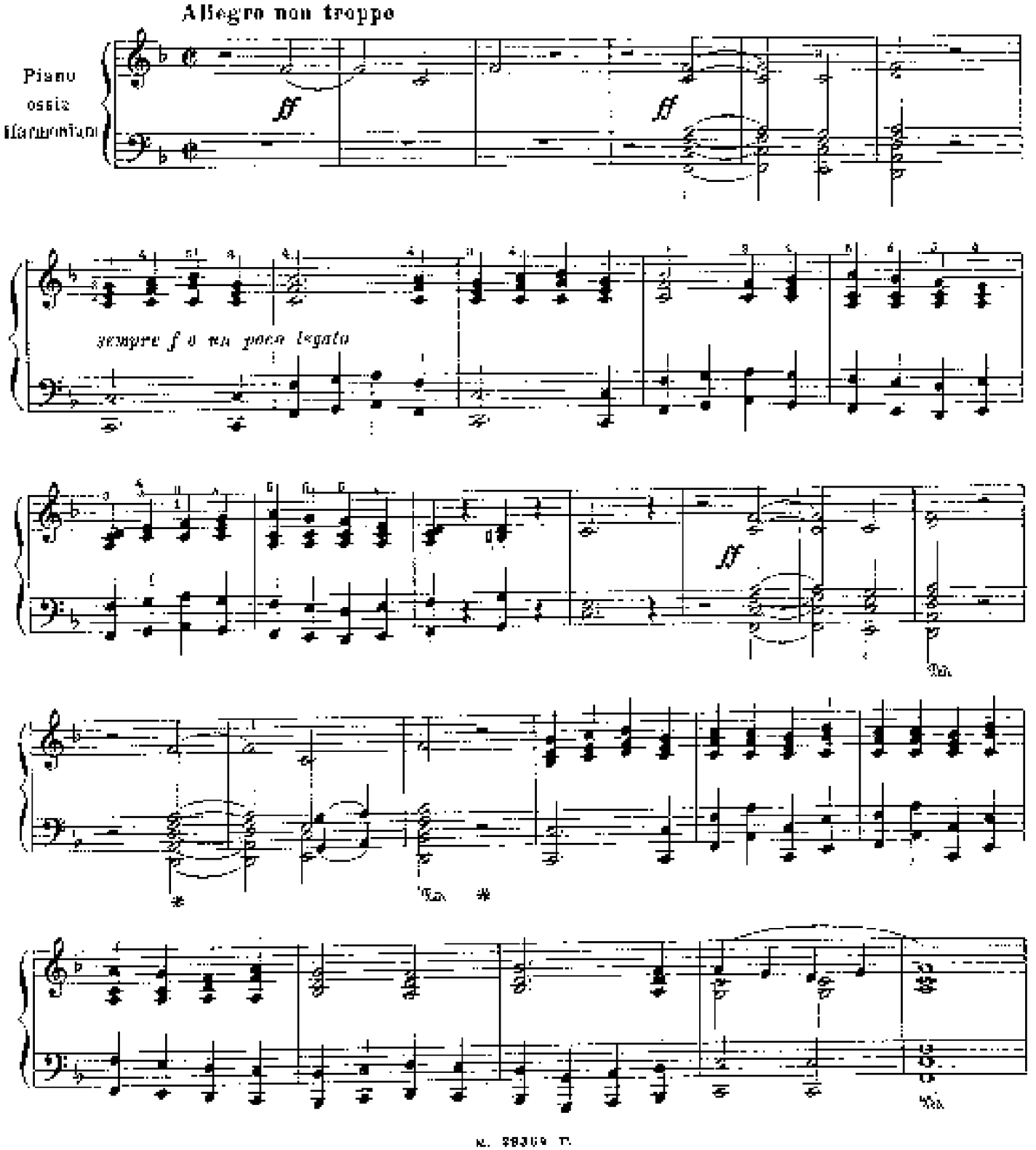
12 CLAVIERSTÜCKE

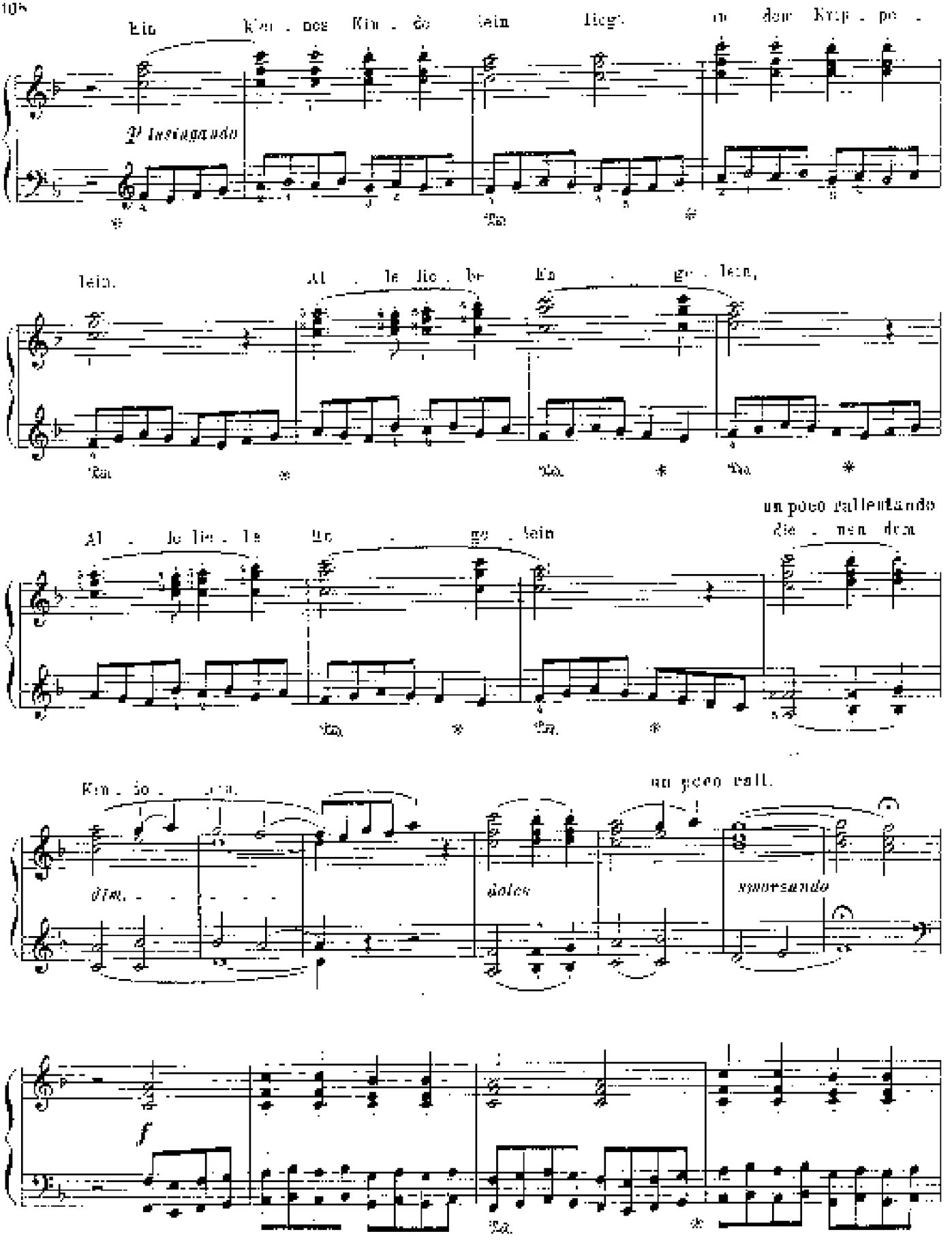
/ ZUMEIST LEICHTER SPIELART/

1. „PSALLITE"

ALTES WEIHNACHTSLIED

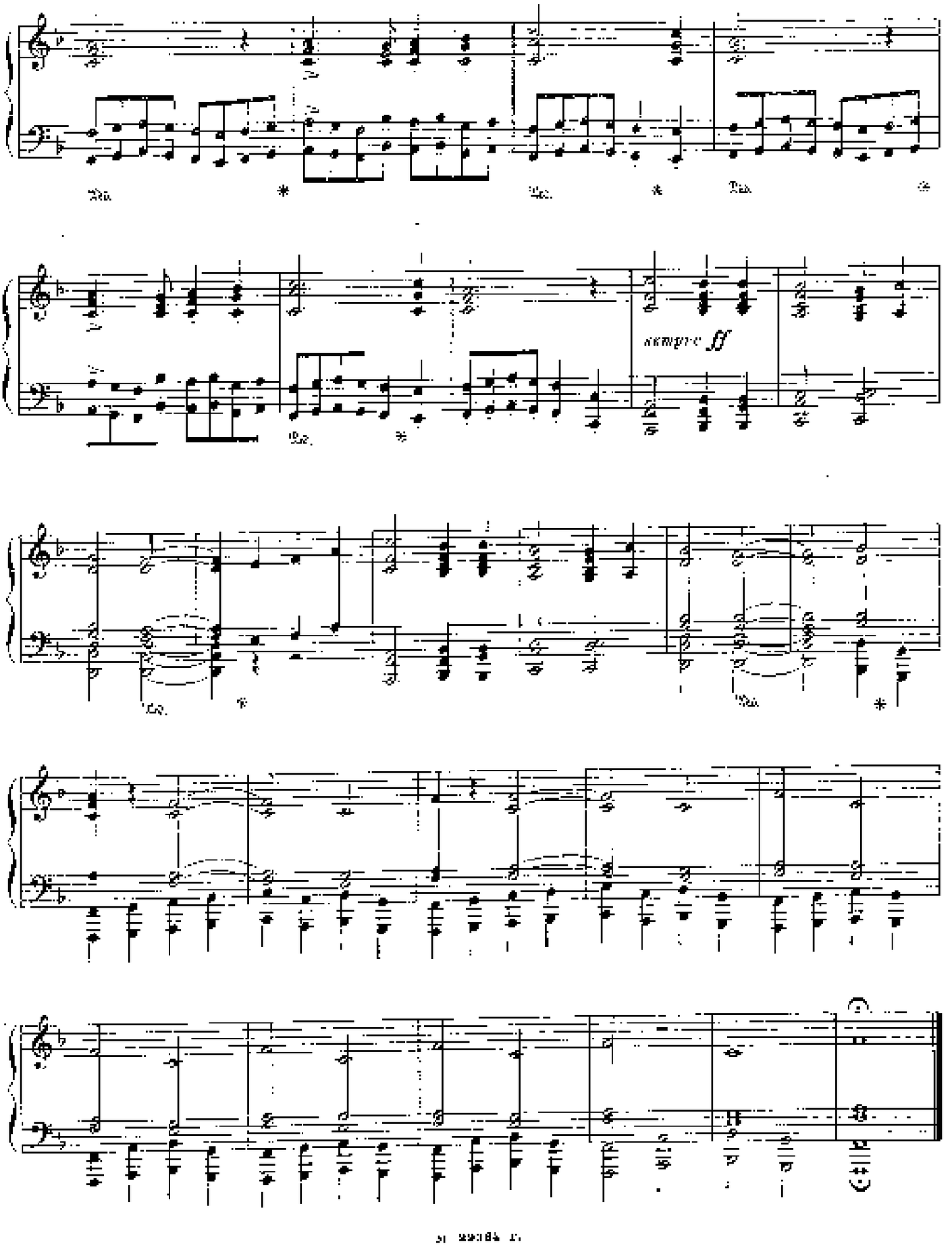
(1824–1876)




Ein kleines Kindelein liegt in dem Krippelein.

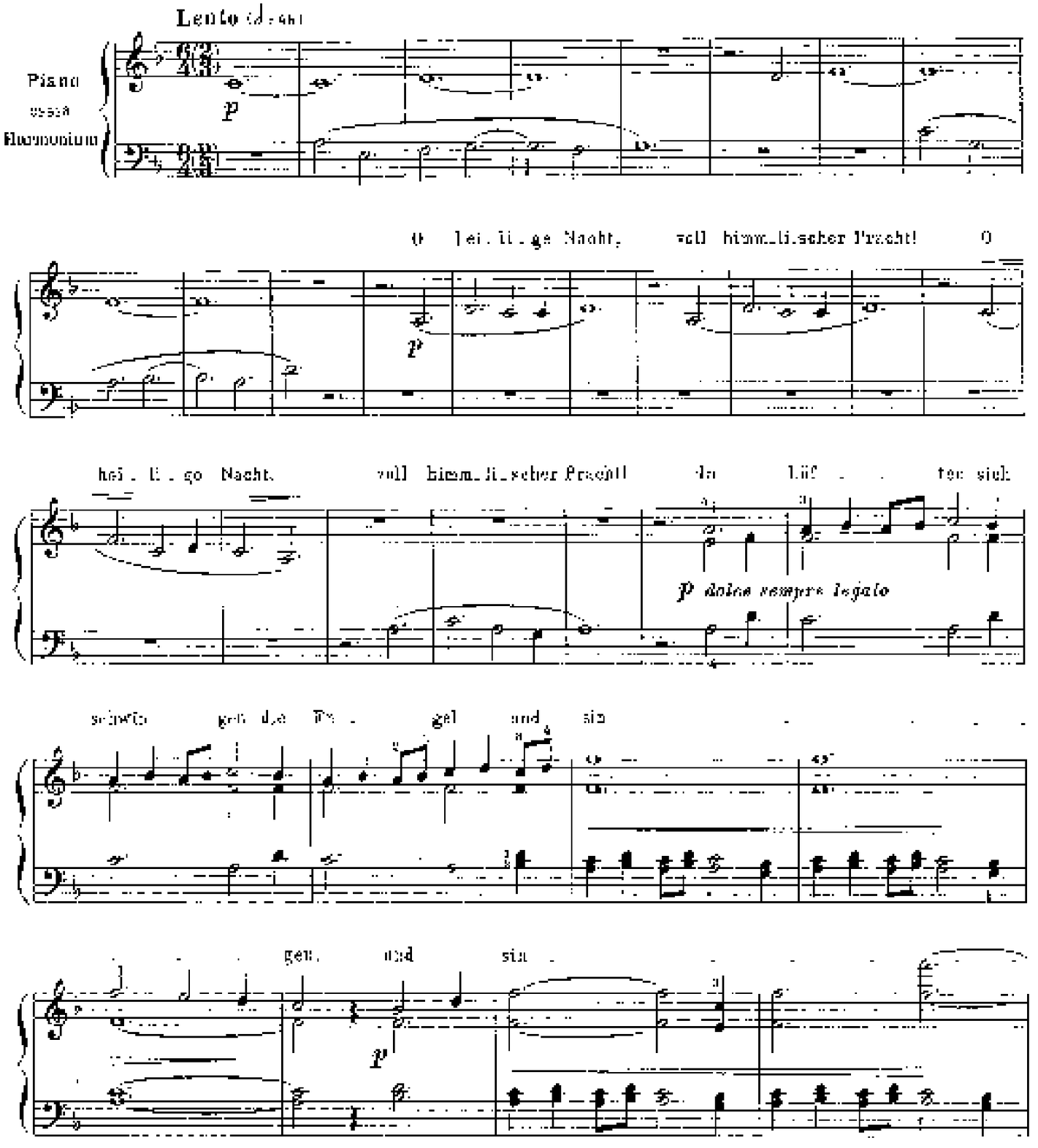
Alle liebe Engelein,
Alle liebe Engelein
un poco rallentando
dieneu dem
Kindelein.

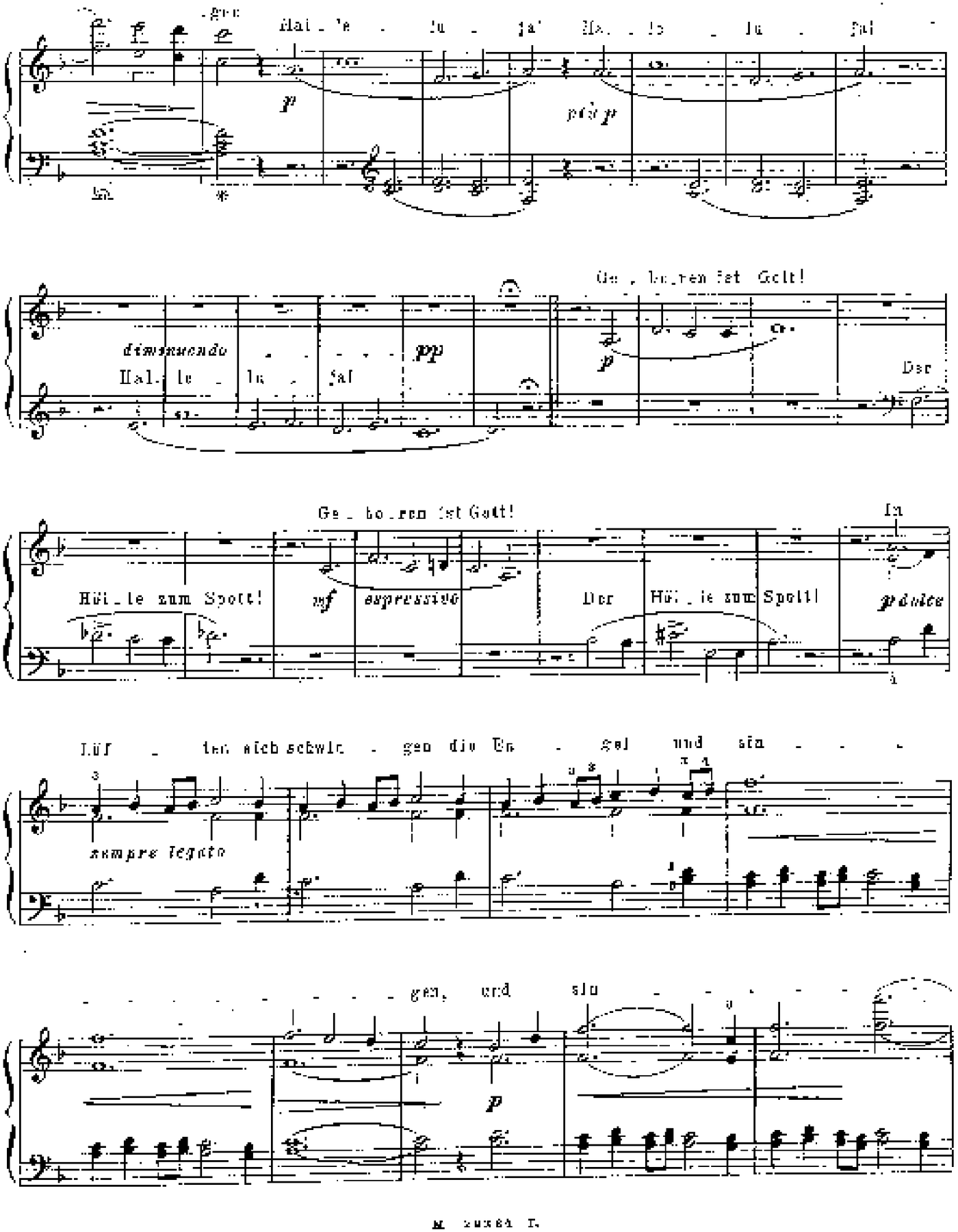
un poco rall.

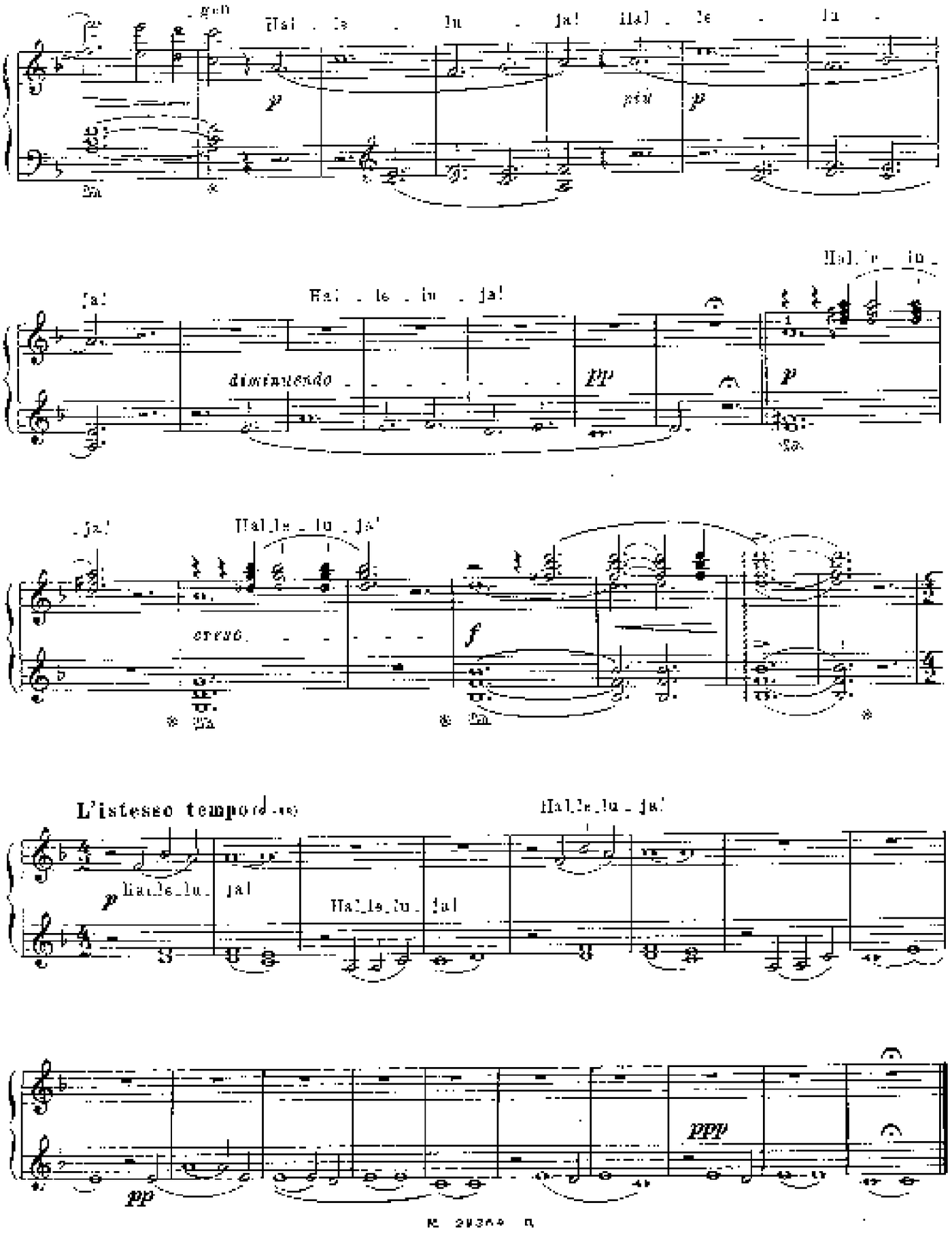

Ped.
Ped.
Ped.
sempre ff
Ped.
Ped.
Ped.

2. O HEILIGE NACHT!

WEIHNACHTSLIED NACH EINER ALTEN WEISE

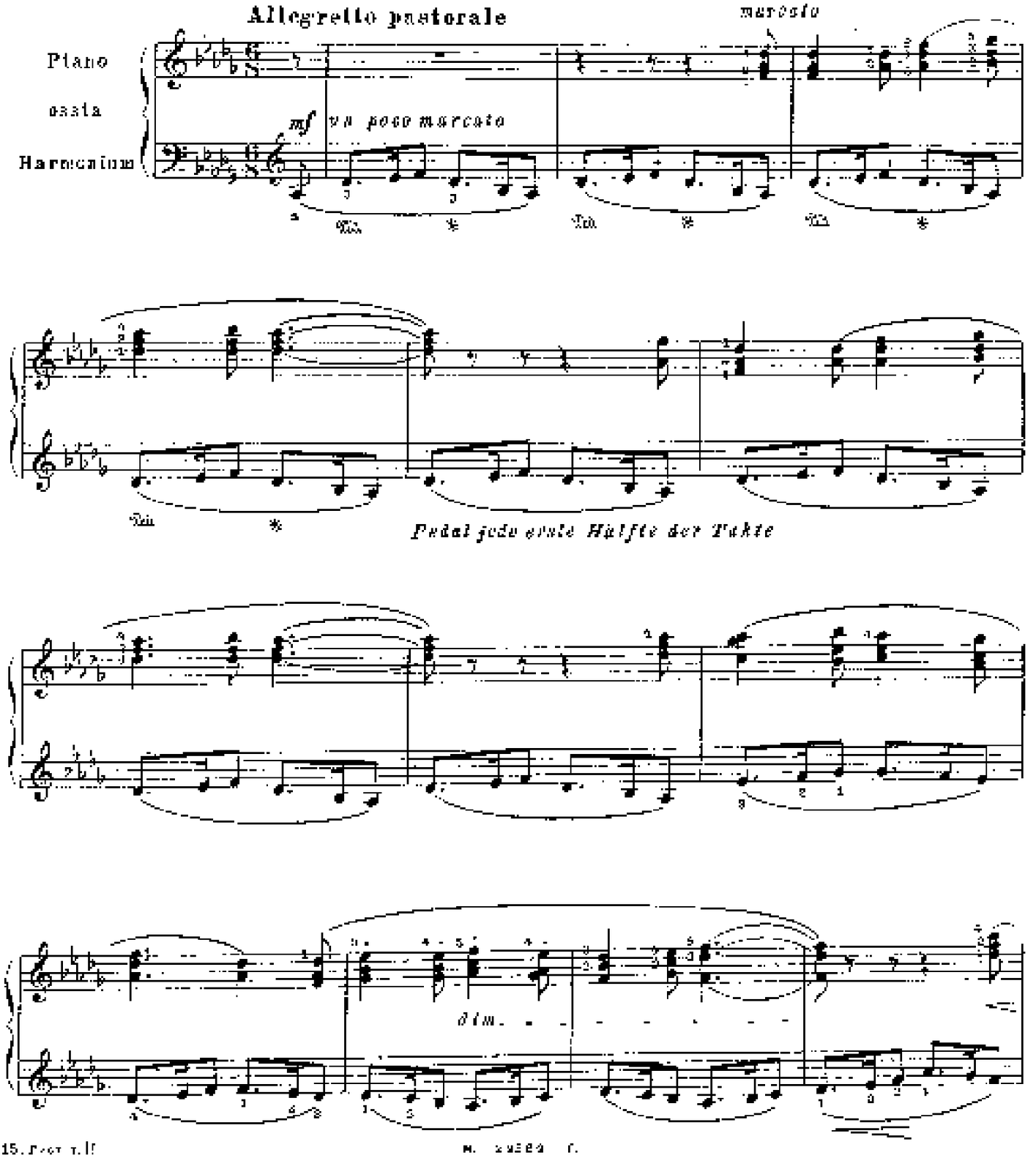


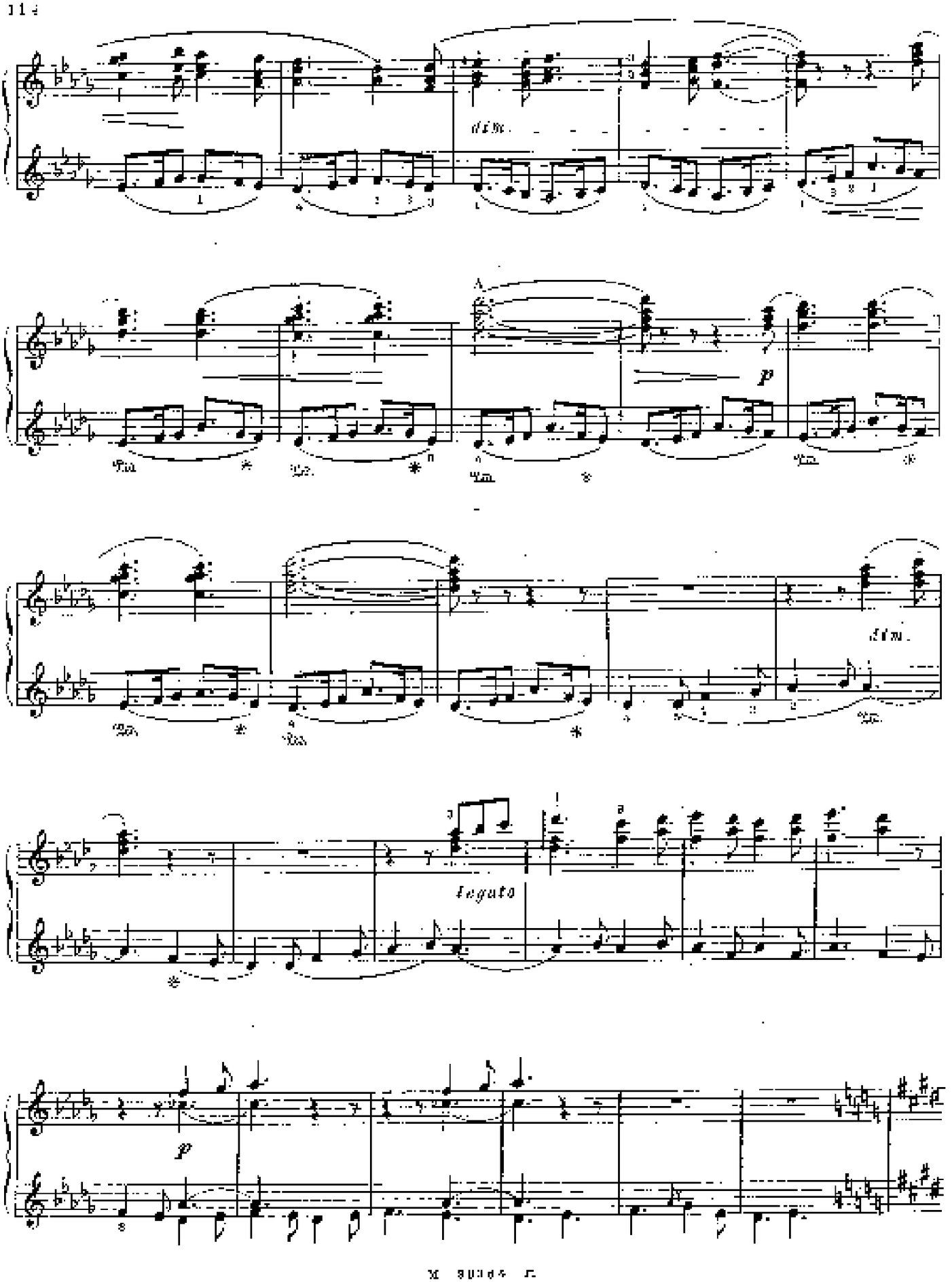

Hal_le_lu_ja! Hal_le_lu_ja!
p
più p
diminuendo
Hal_le_lu_ja!
pp
Ge_bo_ren ist Gott!
p
Der
Ge_bo_ren ist Gott!
Höl_le zum Spott!
mf
espressivo
Der Höl_le zum Spott!
In
p dolce
Lüf_ten sich schwin_gen die En_gel und sin_gen,
sempre legato
und sin_gen,
p

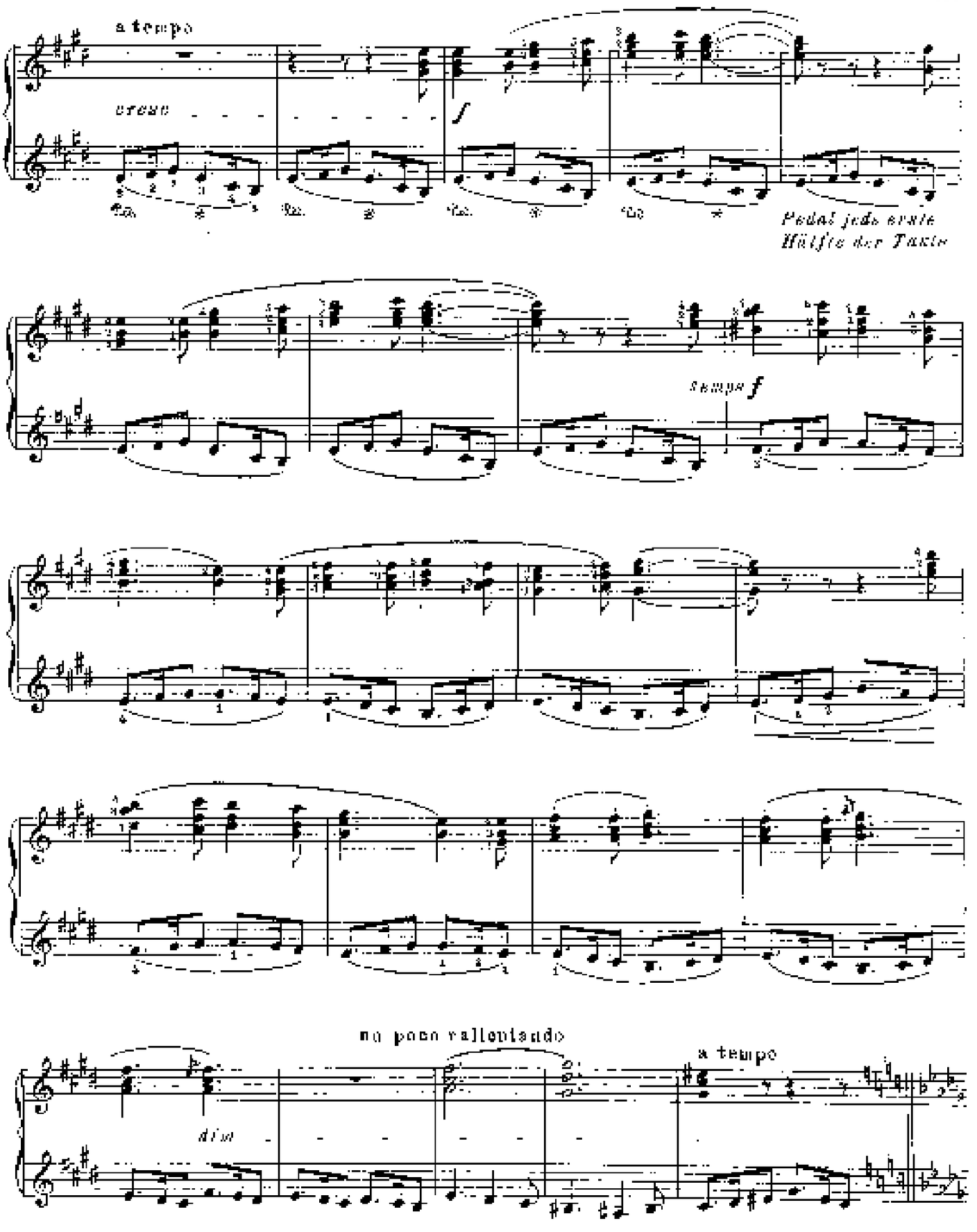

Hal - le - lu - ja! Hal - le - lu -
p
più p
Hal - le - lu - ja!
diminuendo
pp
p
Hal - le - lu - ja!
cresc.
f
L'istesso tempo
Hal - le - lu - ja!
p
Hal - le - lu - ja!
Hal - le - lu - ja!
pp
ppp

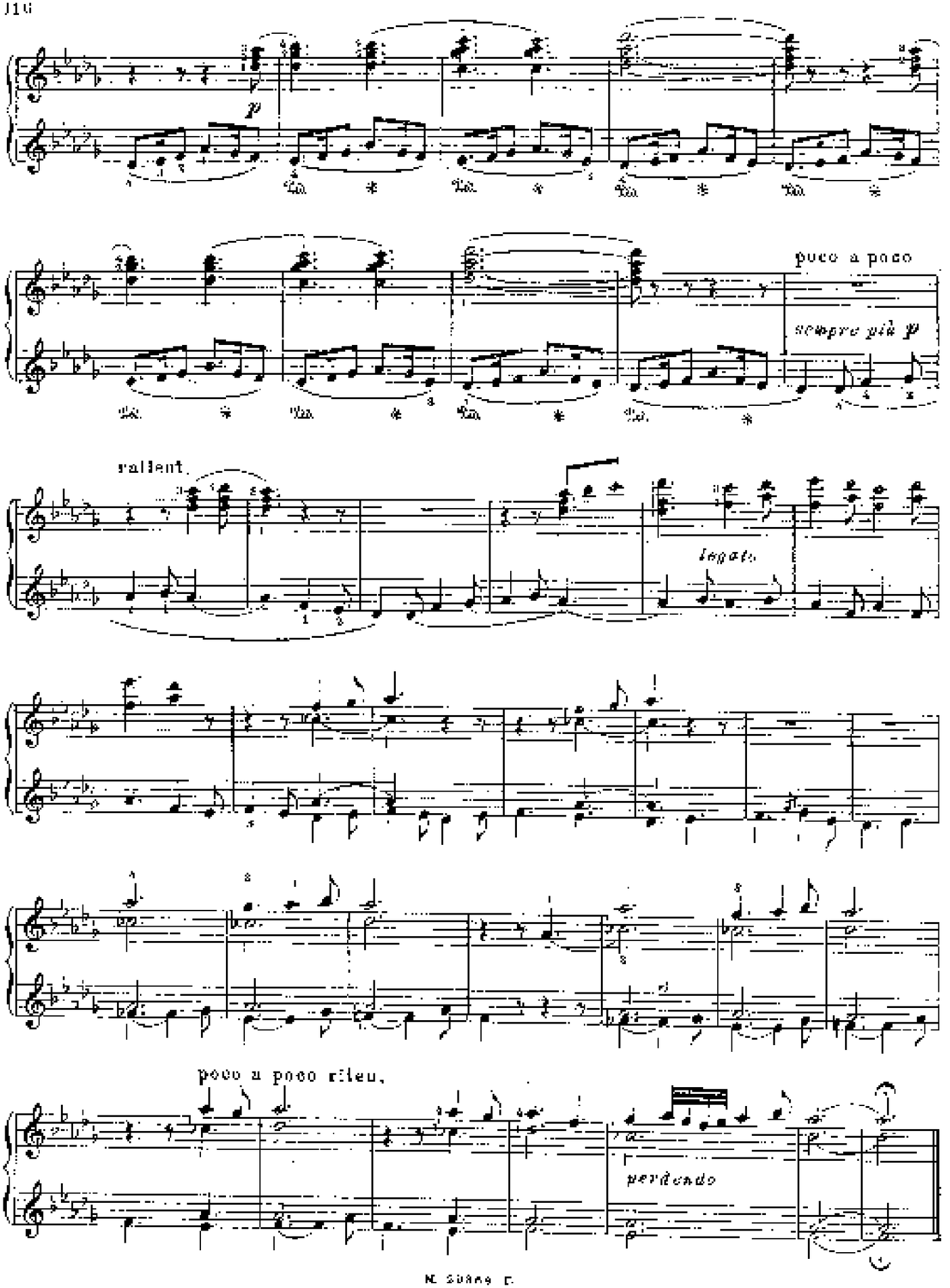
3. DIE HIRTEN AN DER KRIPPE

IN DULCE JUBILO



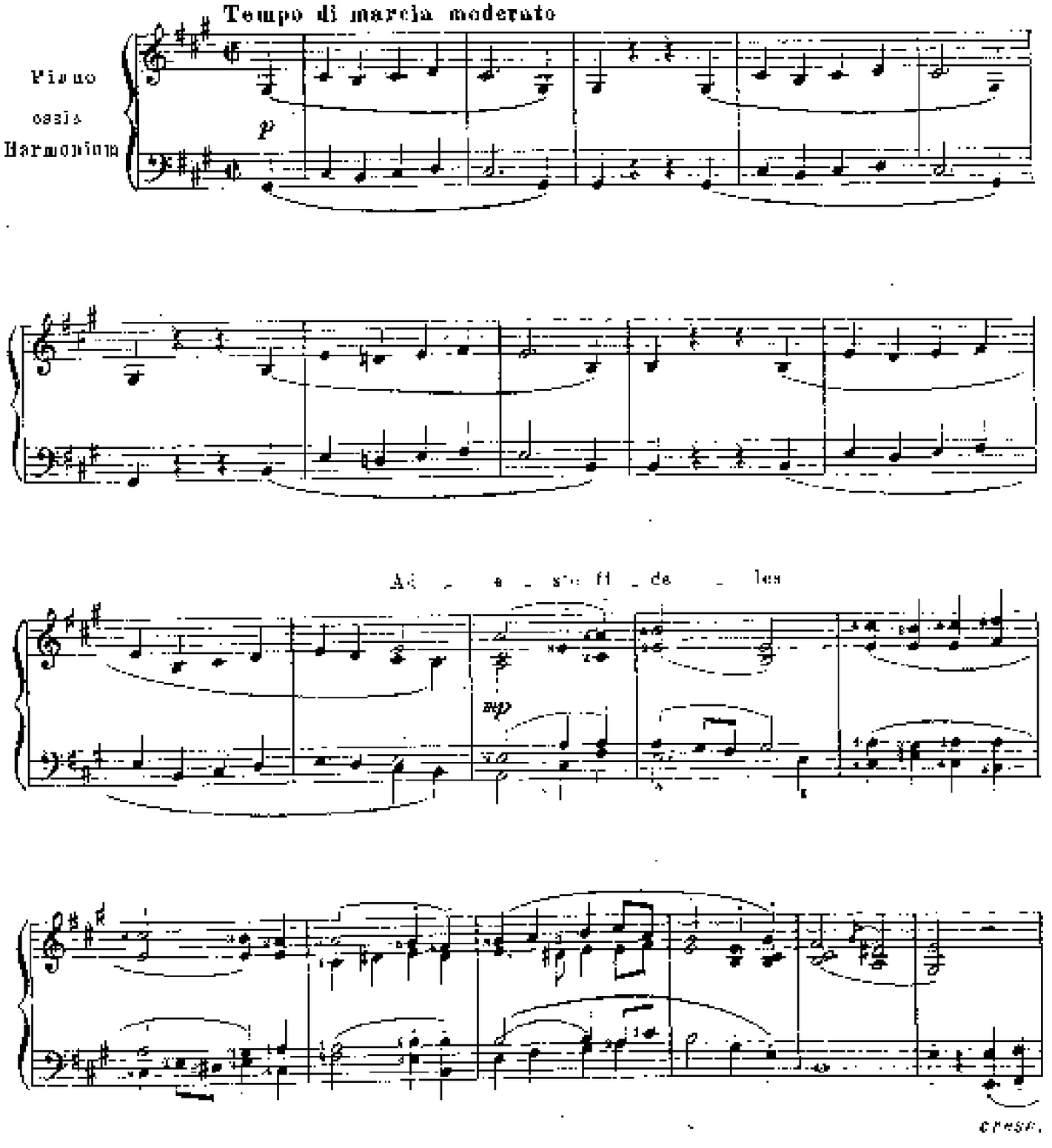

dim.
p
dim.
legato
p

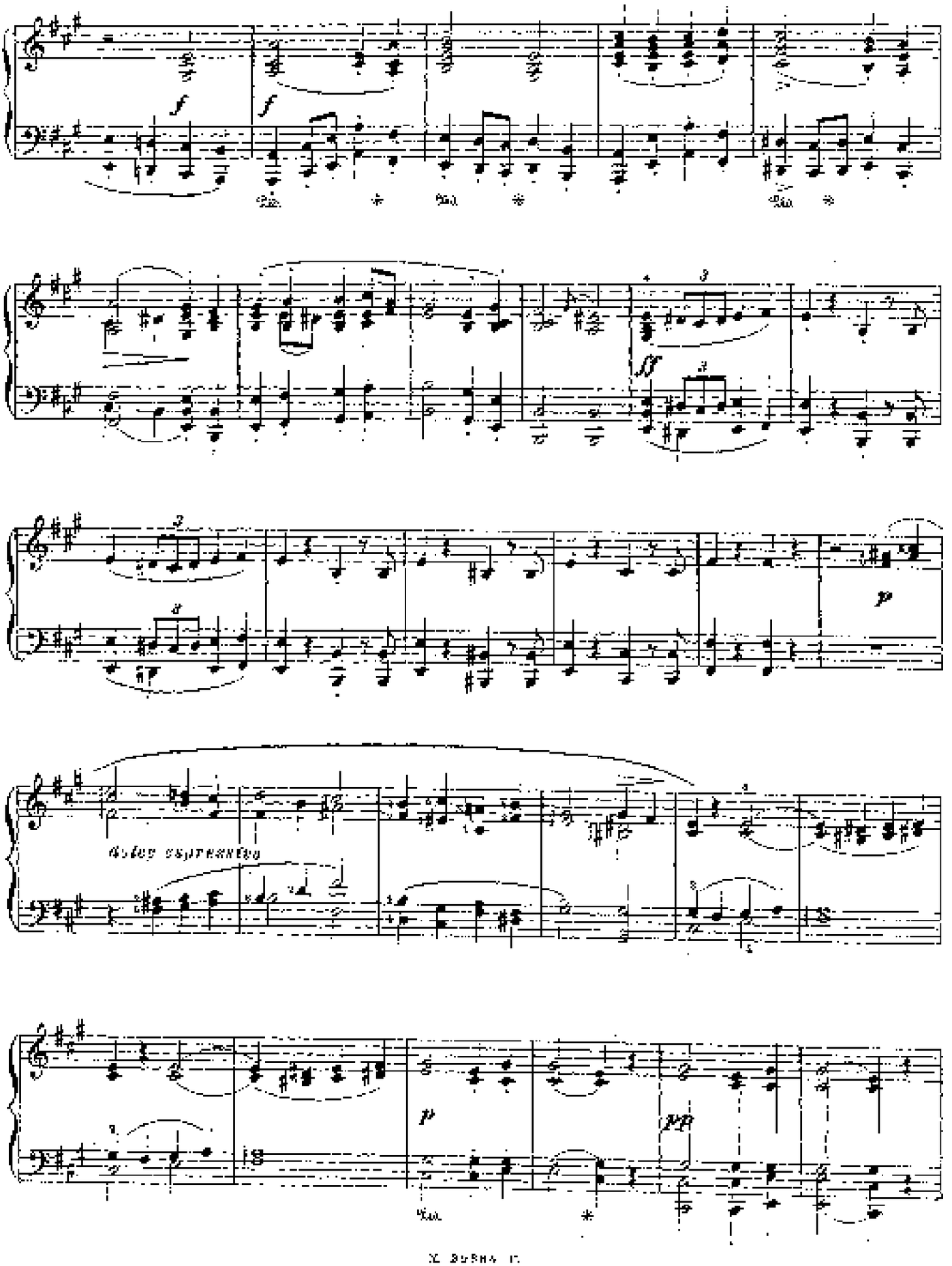

a tempo
cresc
f
Pedal jede erste
Hälfte der Takte
tempo f
no poco rallentando
a tempo
dim

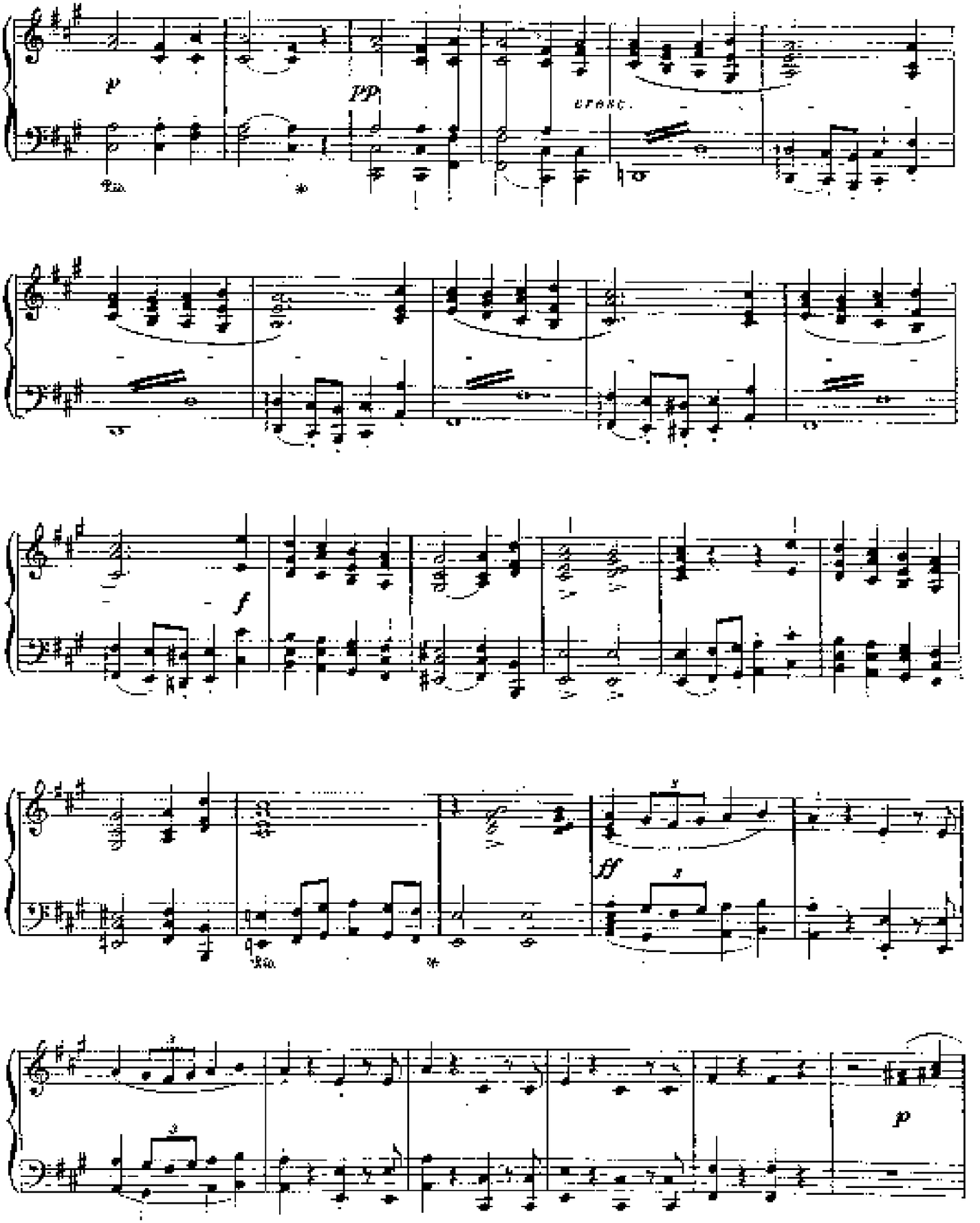

p
poco a poco
sempre più p
rallent.
legato
poco a poco riten.
perdendo

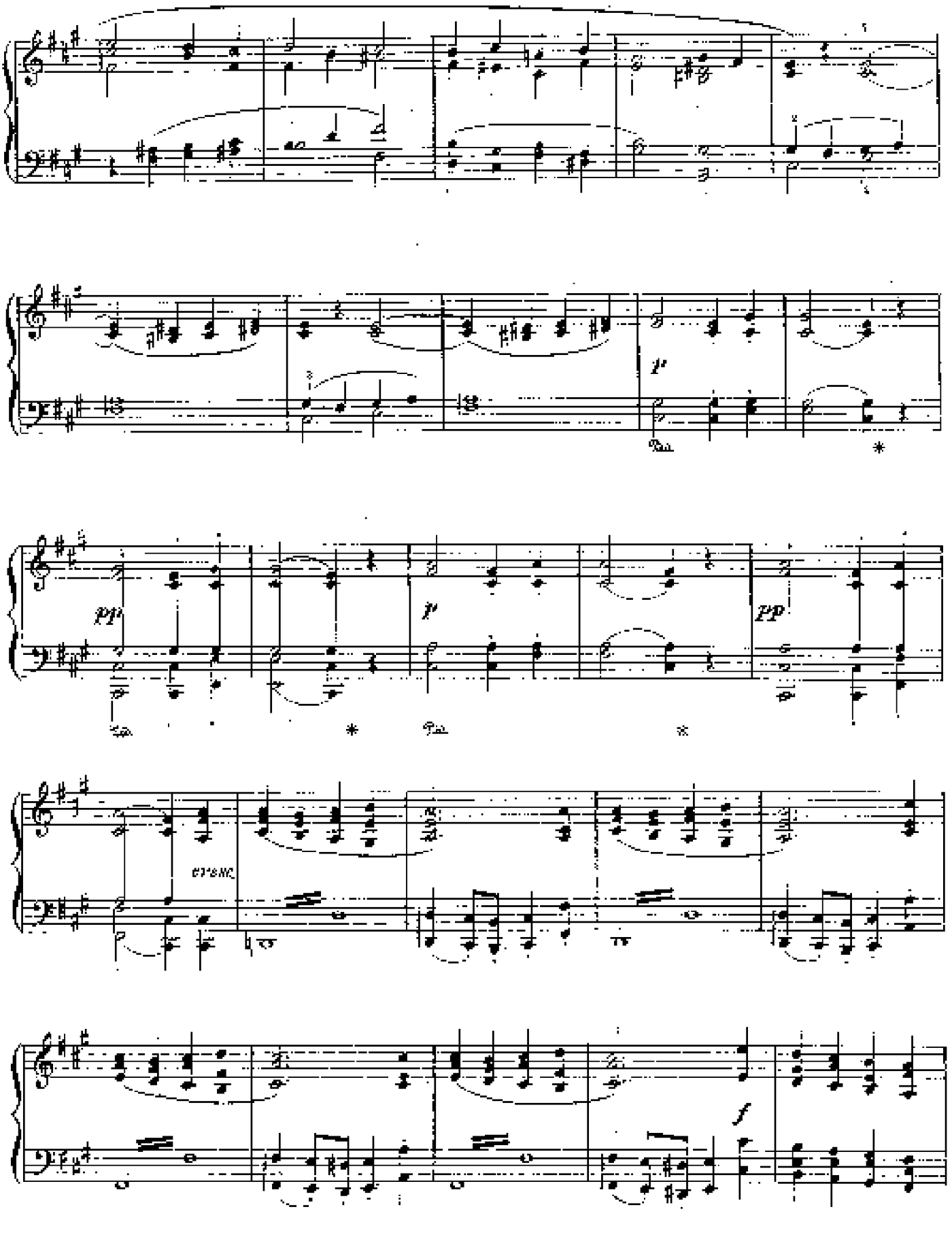
4. ADESTE FIDELES

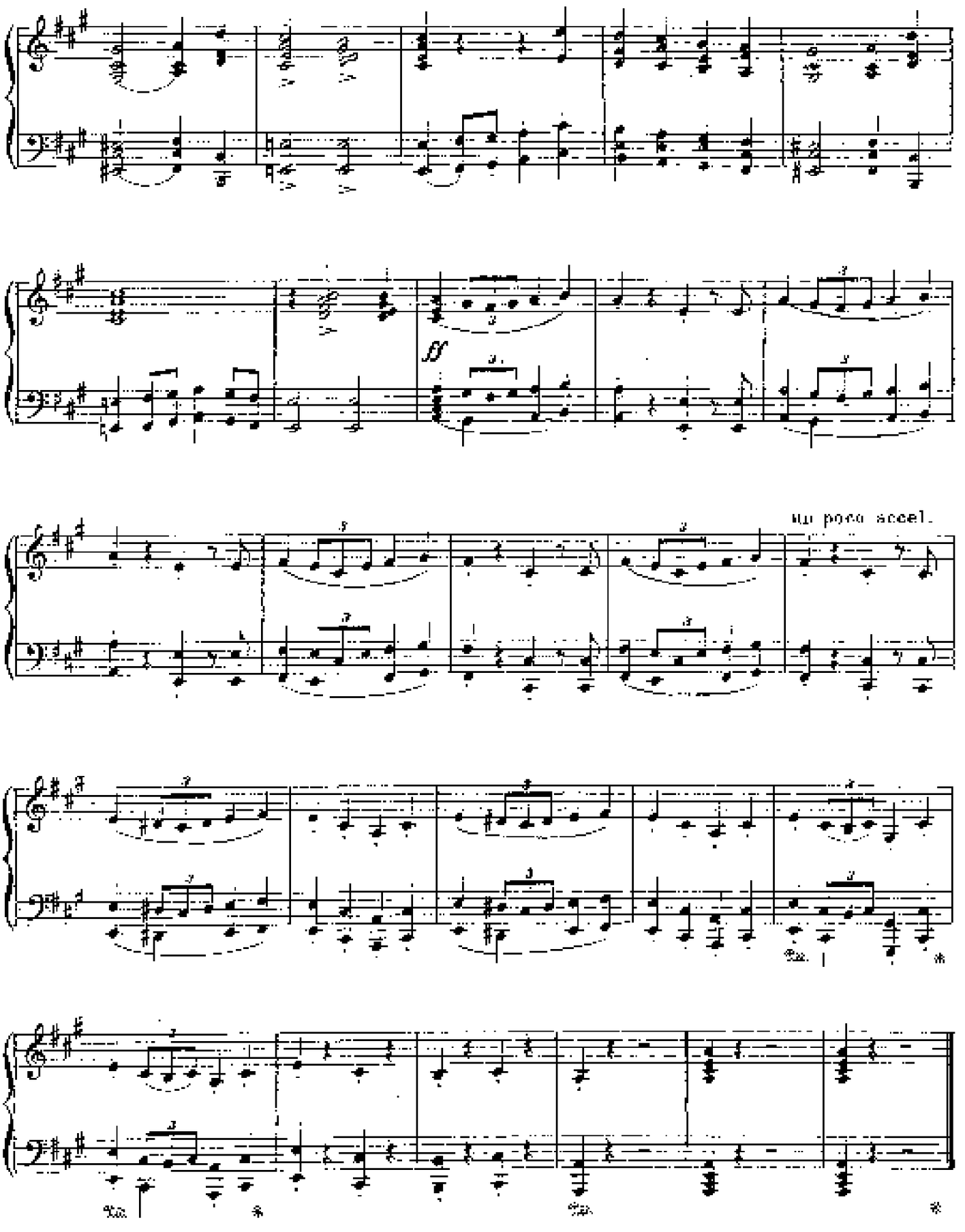
GLEICHSAM ALS MARSCH DER HEILIGEN DREI KÖNIGE




f
f
ff
p
p
pp

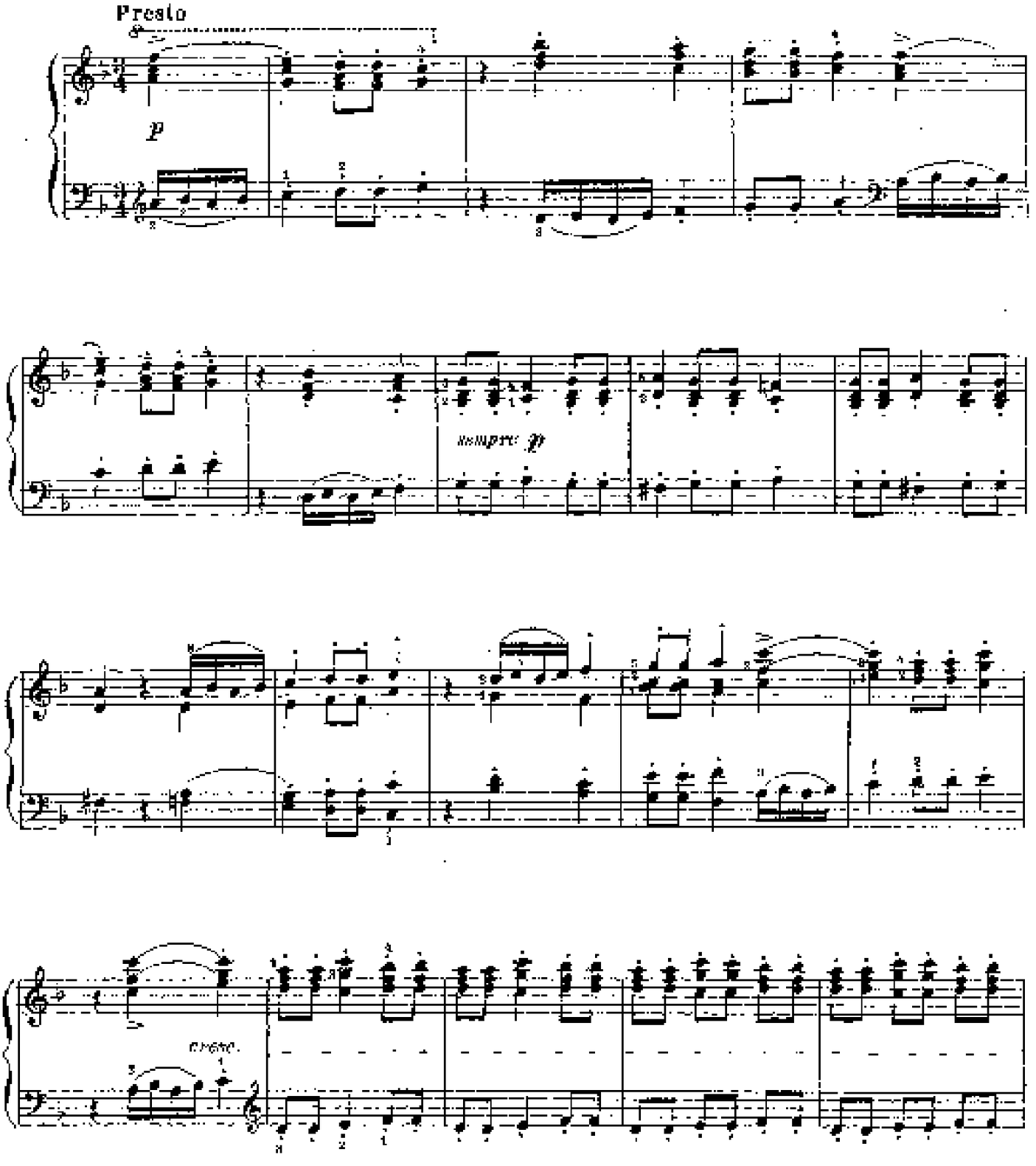

p
pp
cresc.
f
ff
p

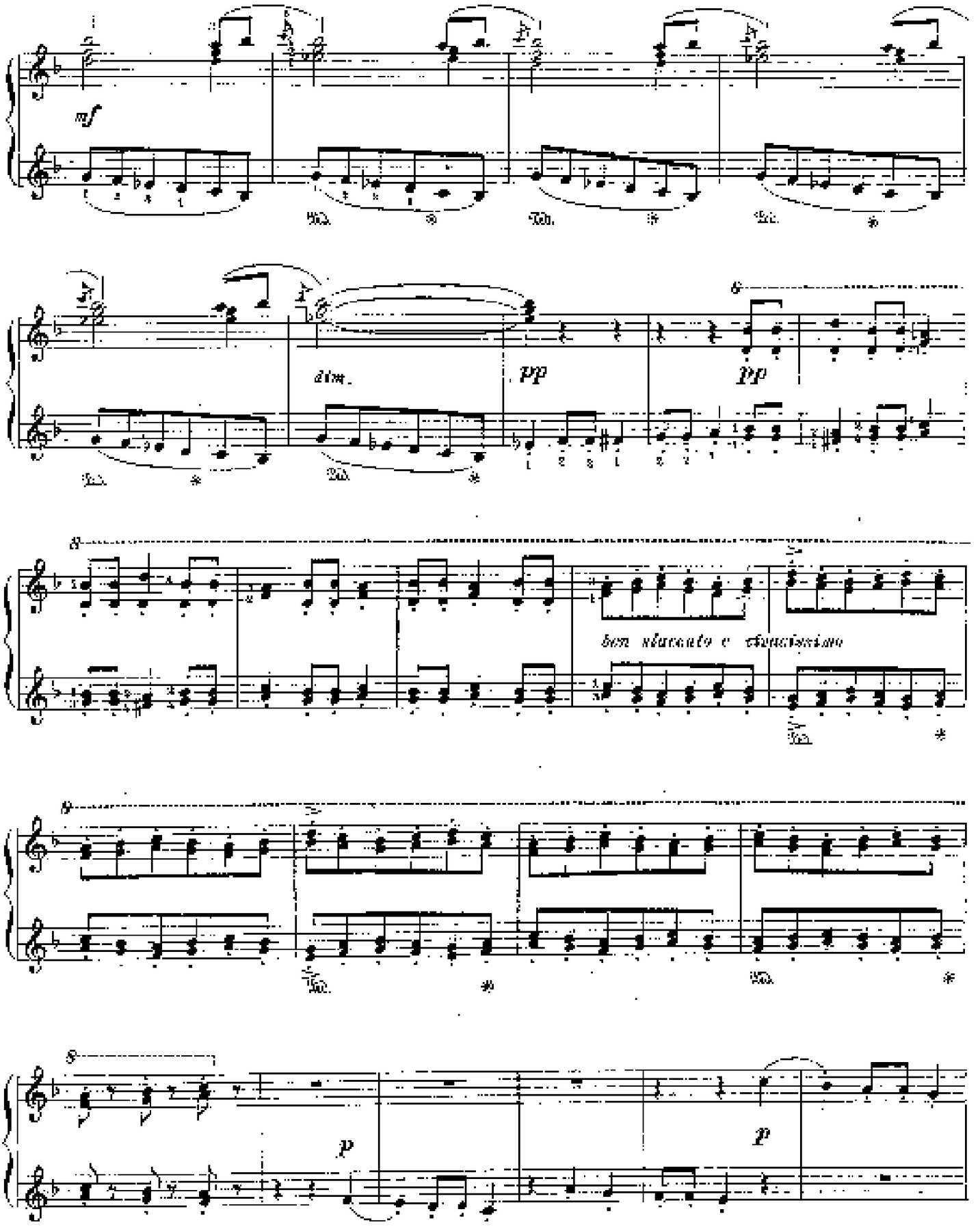

pp
p
pp
f

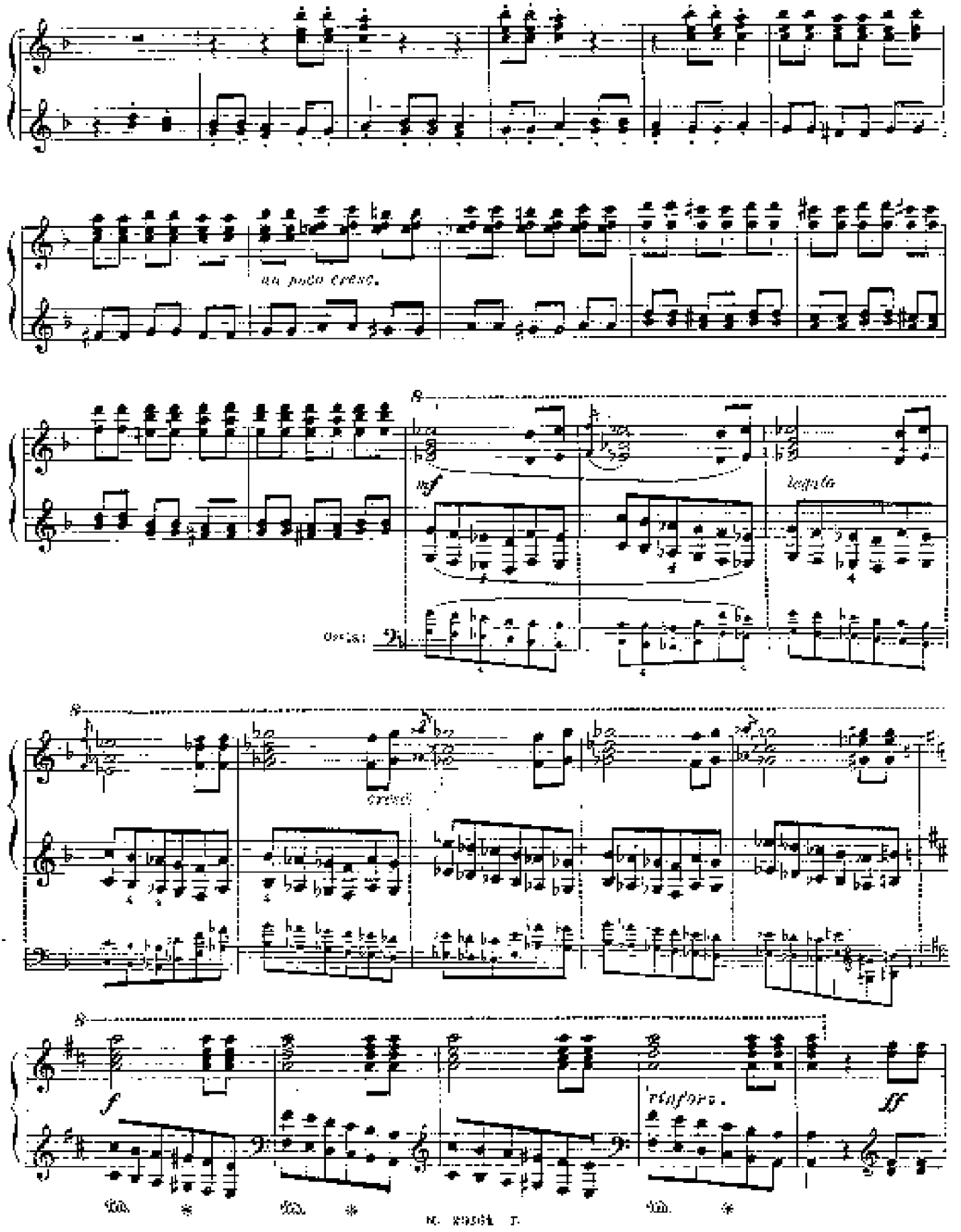

ff
un poco accel.

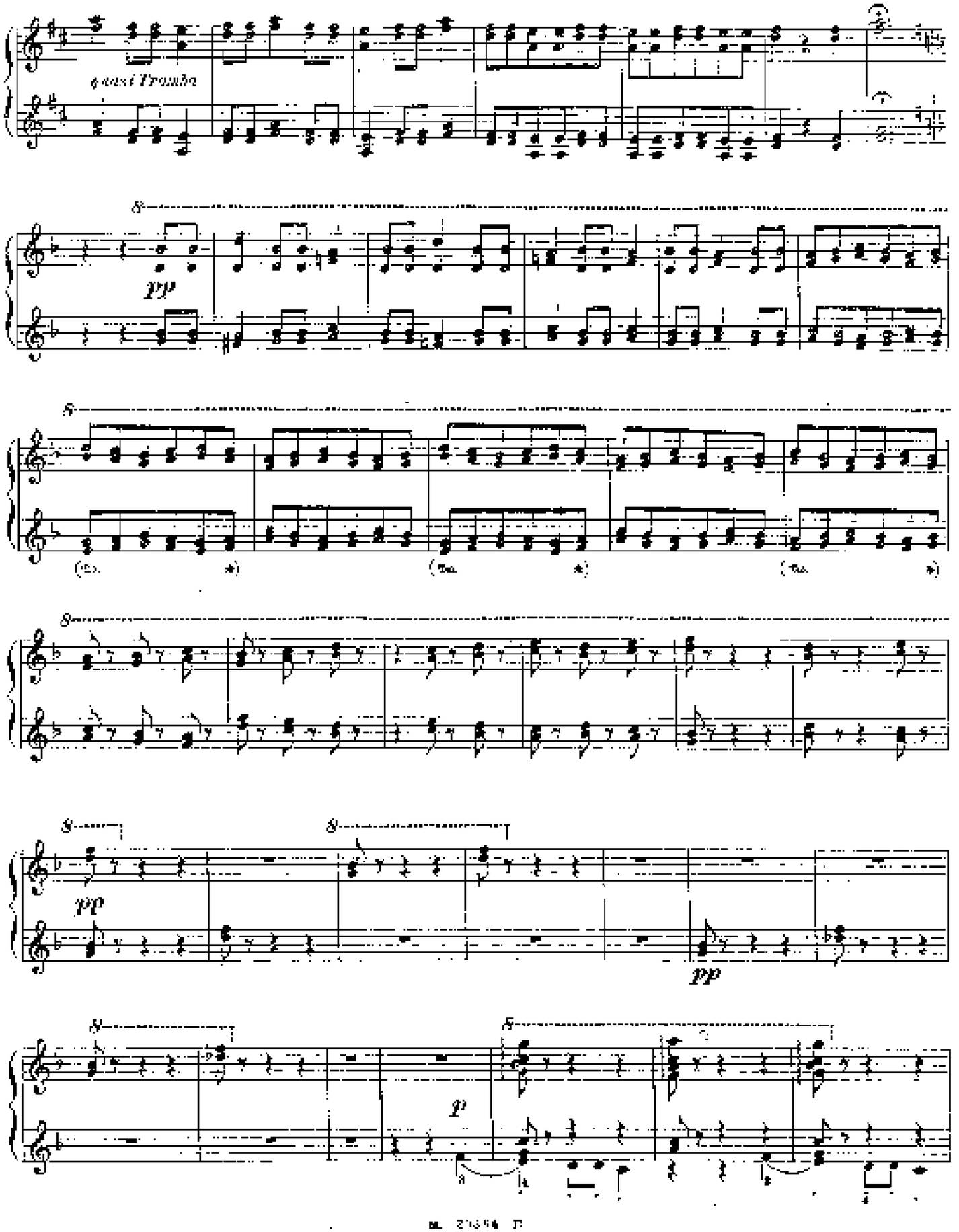
5. SCHERZOSO

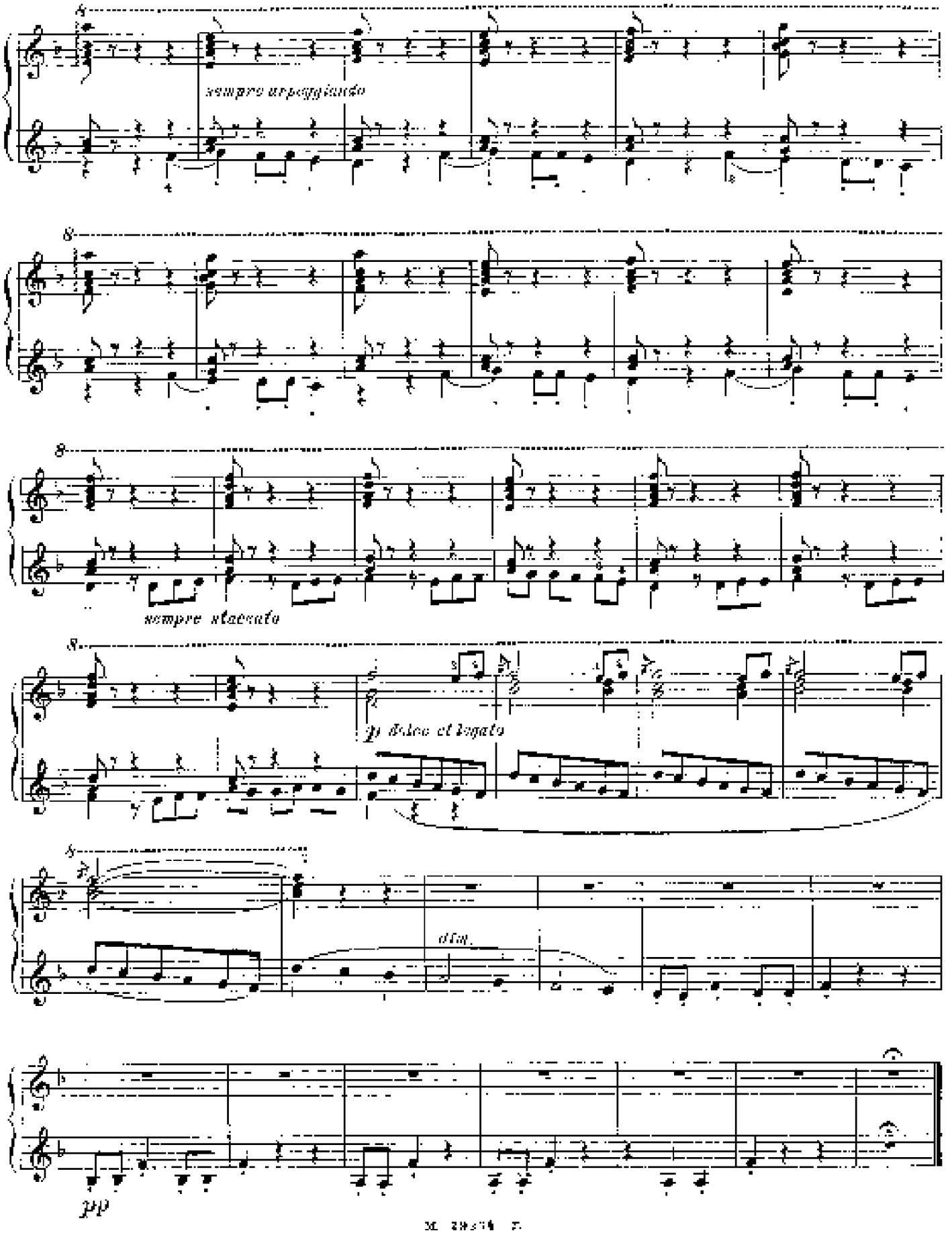
„MAN ZÜNDET DIE KERZEN DES BAUMES AN"



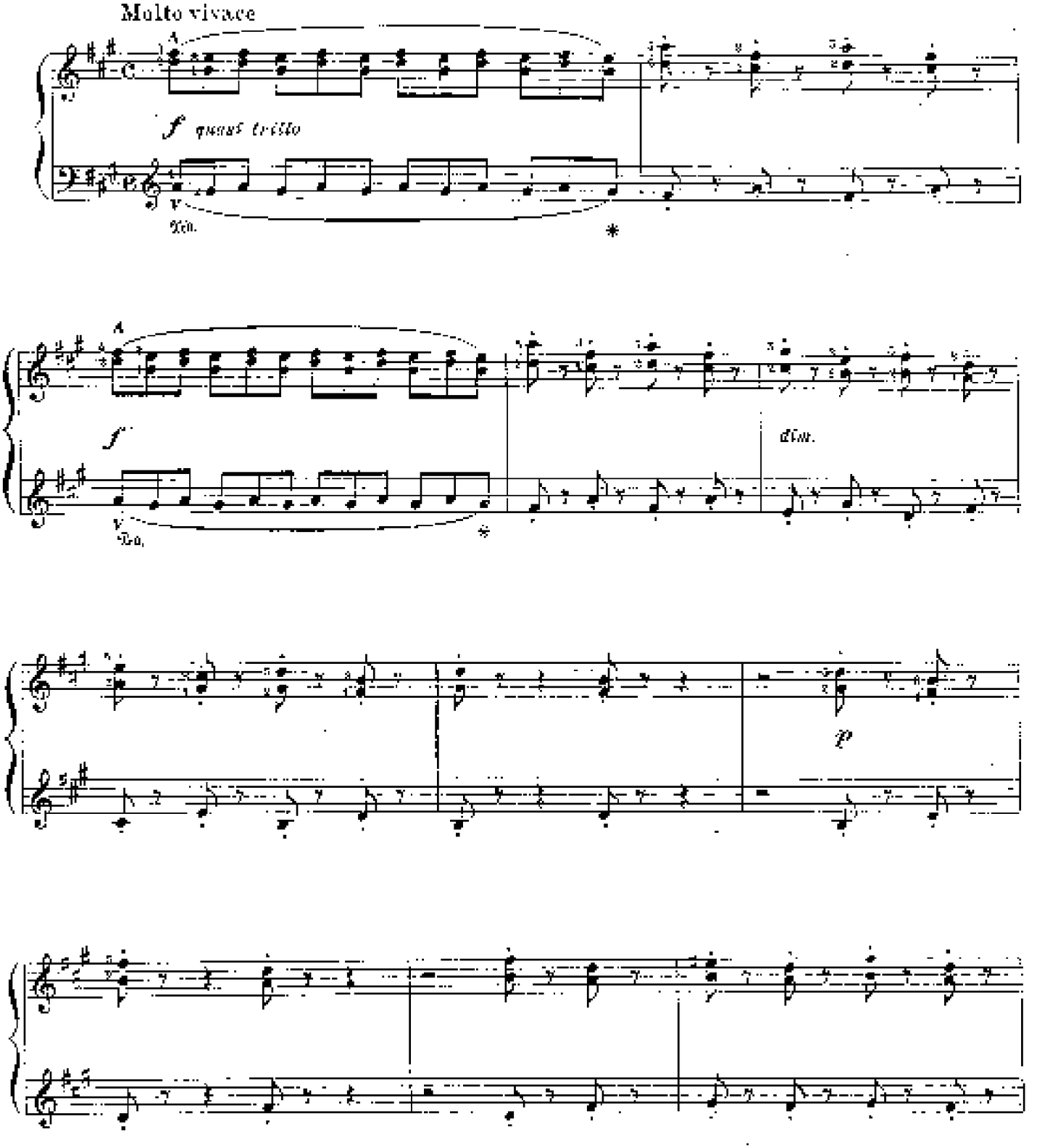

mf
dim.
pp
pp
ben staccato e vivacissimo
p
p

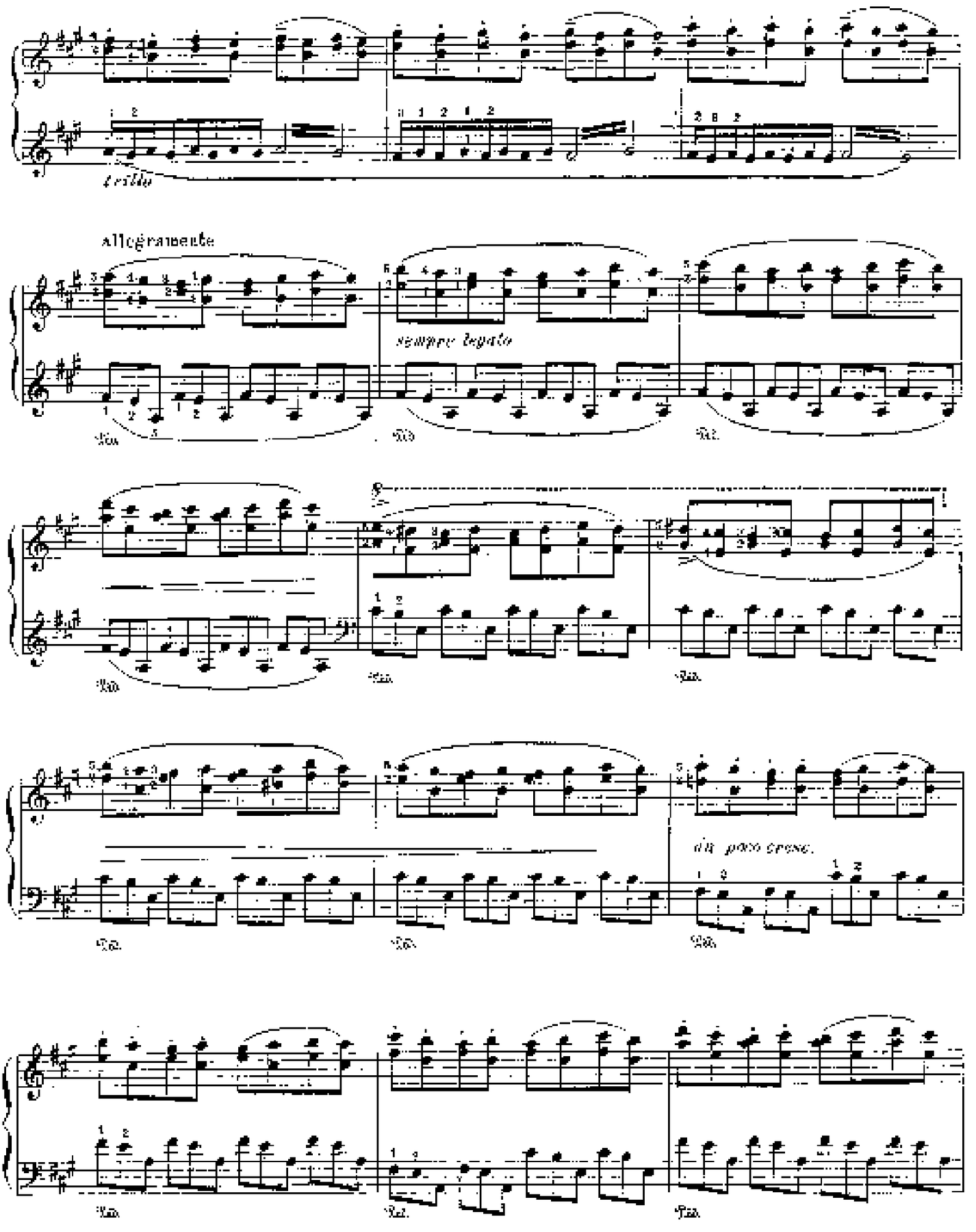

un poco cresc.
mf
legato
cresc.
f
rinforz.
ff

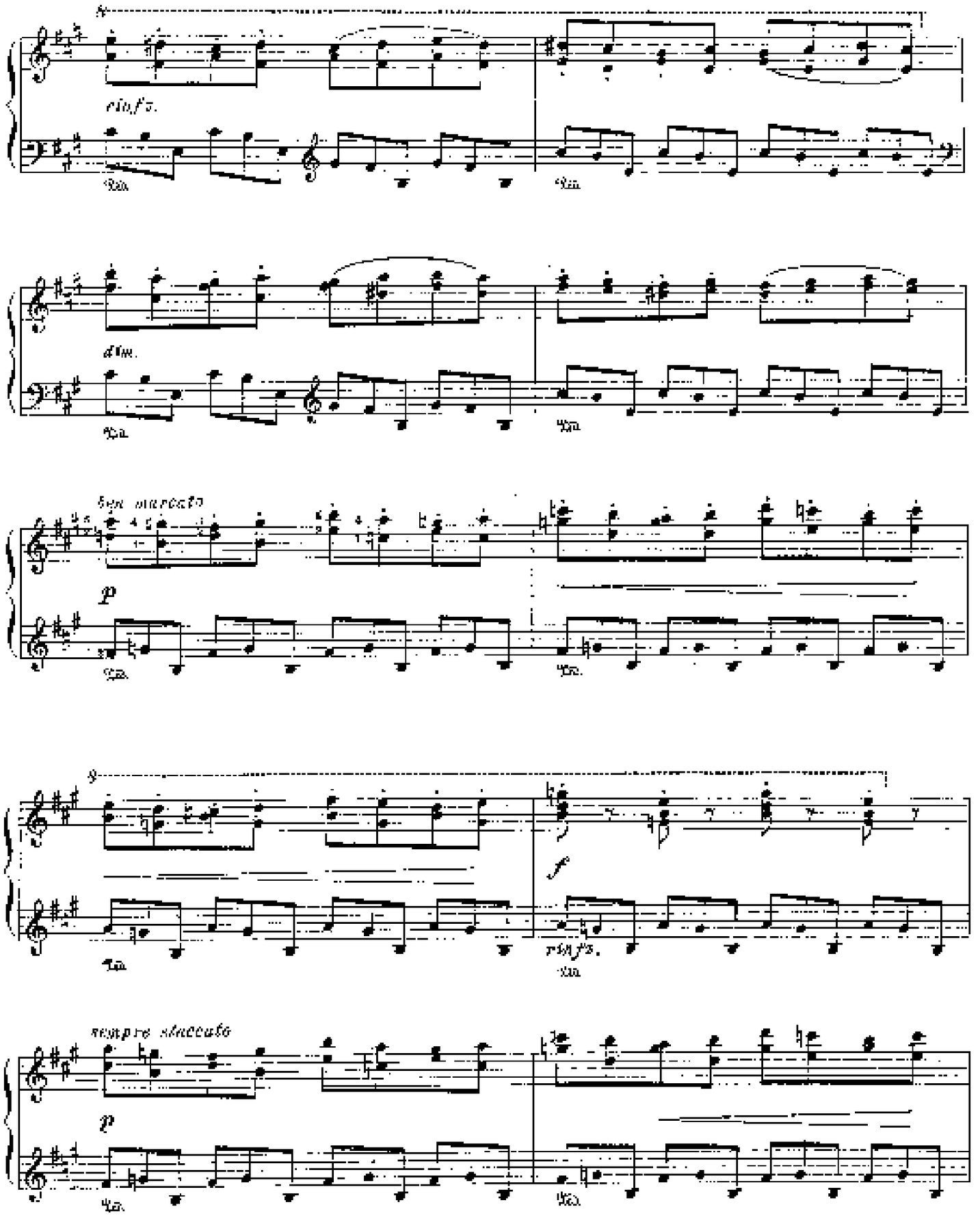

quasi Tromba
pp
8
(Ped. *)
(Ped. *)
(Ped. *)
pp
pp
p

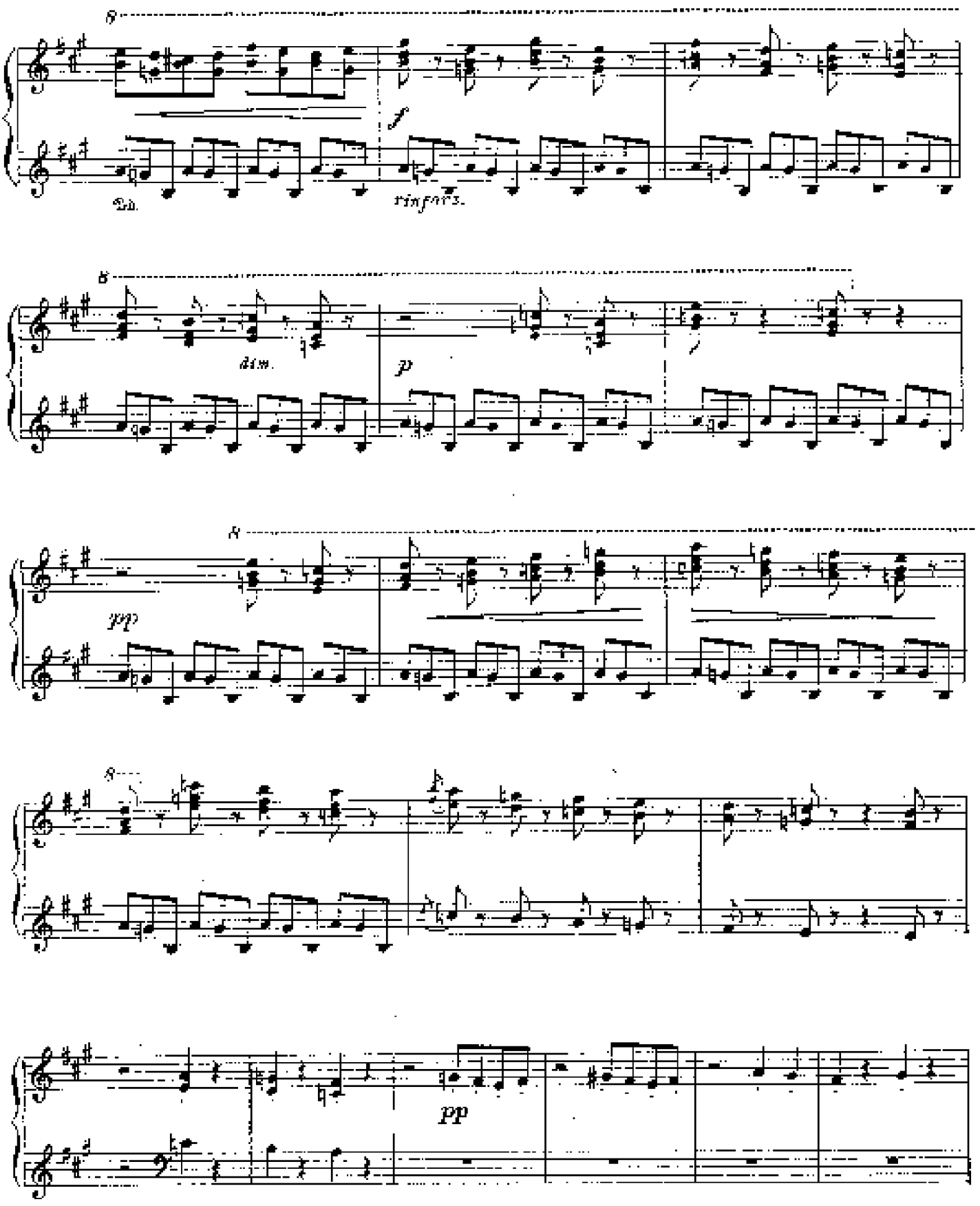

sempre arpeggiando
sempre staccato
p dolce et legato
dim.
pp

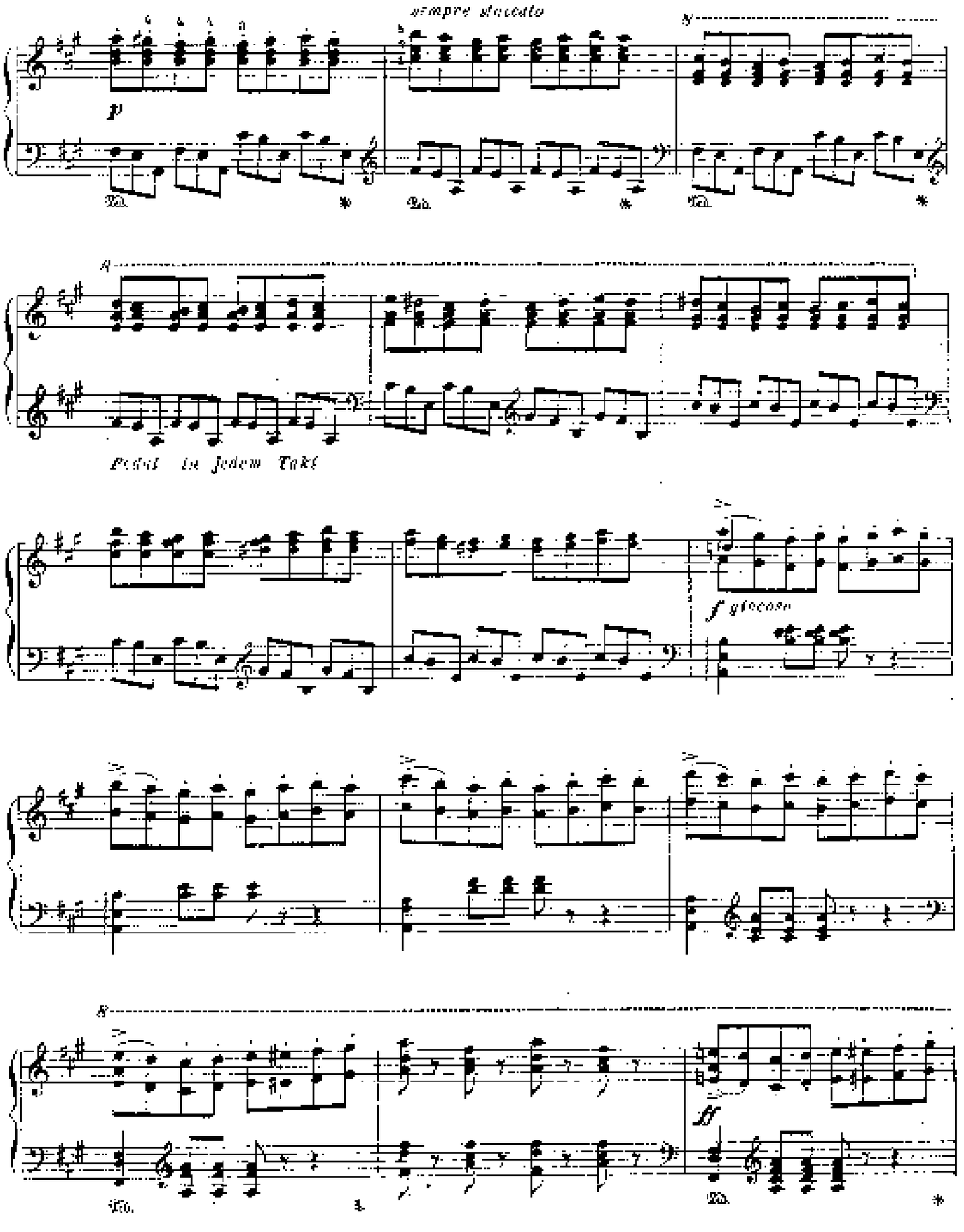
6. „CARILLON"

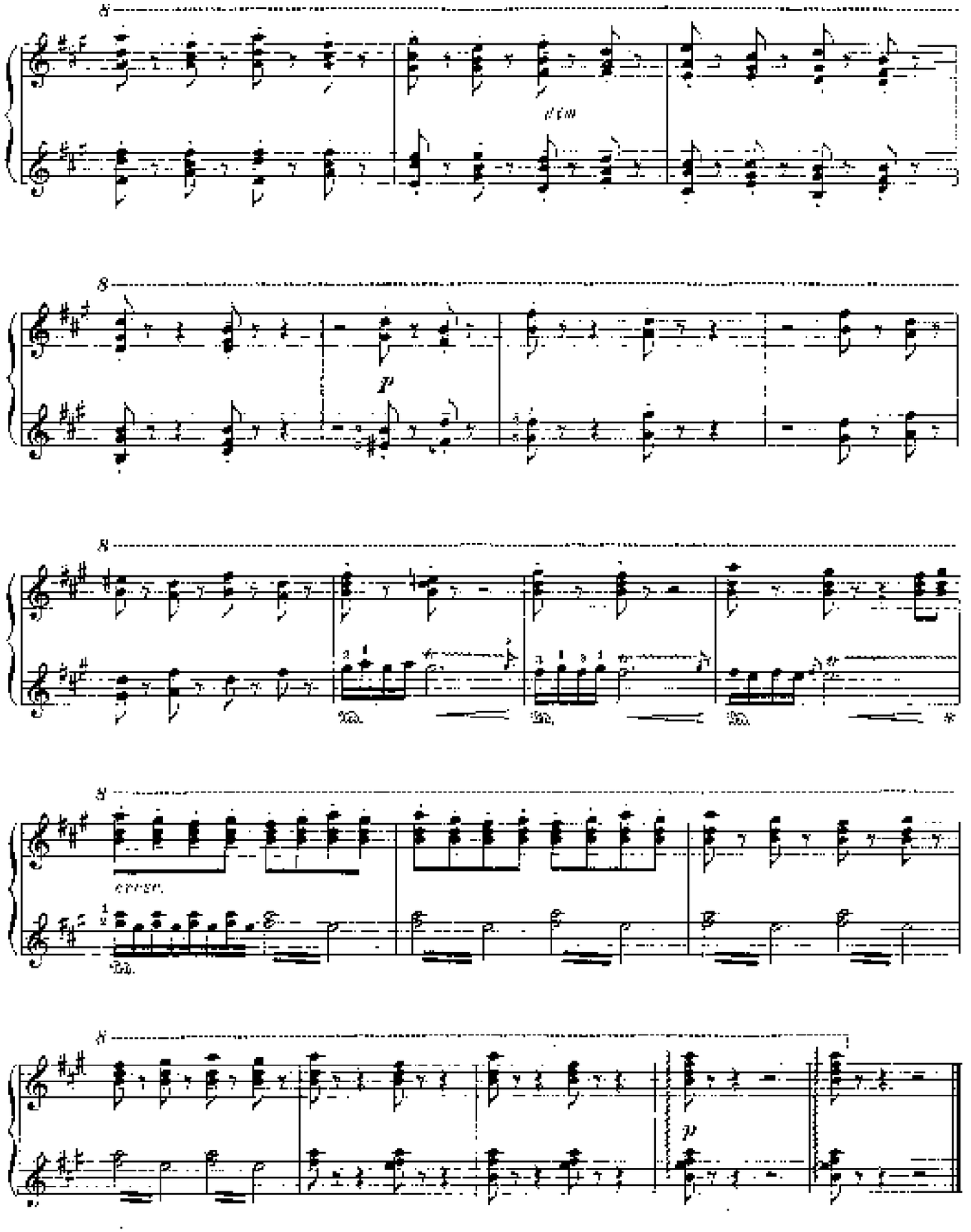



trillo
Allegramente
sempre legato
da poco cresc.

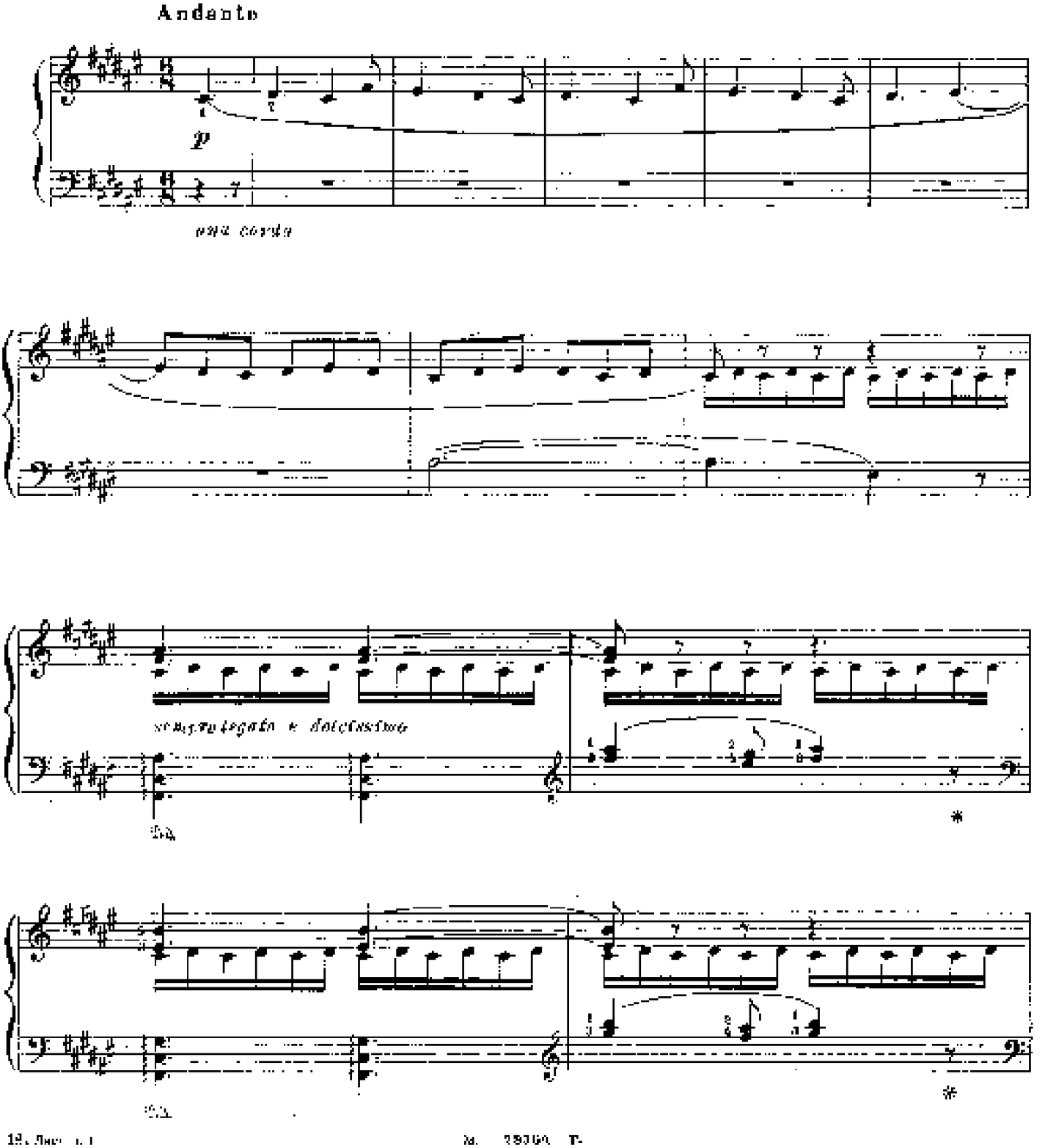

8
rinfz.
dim.
ben marcato
p
9
f
rinfz.
sempre staccato
p

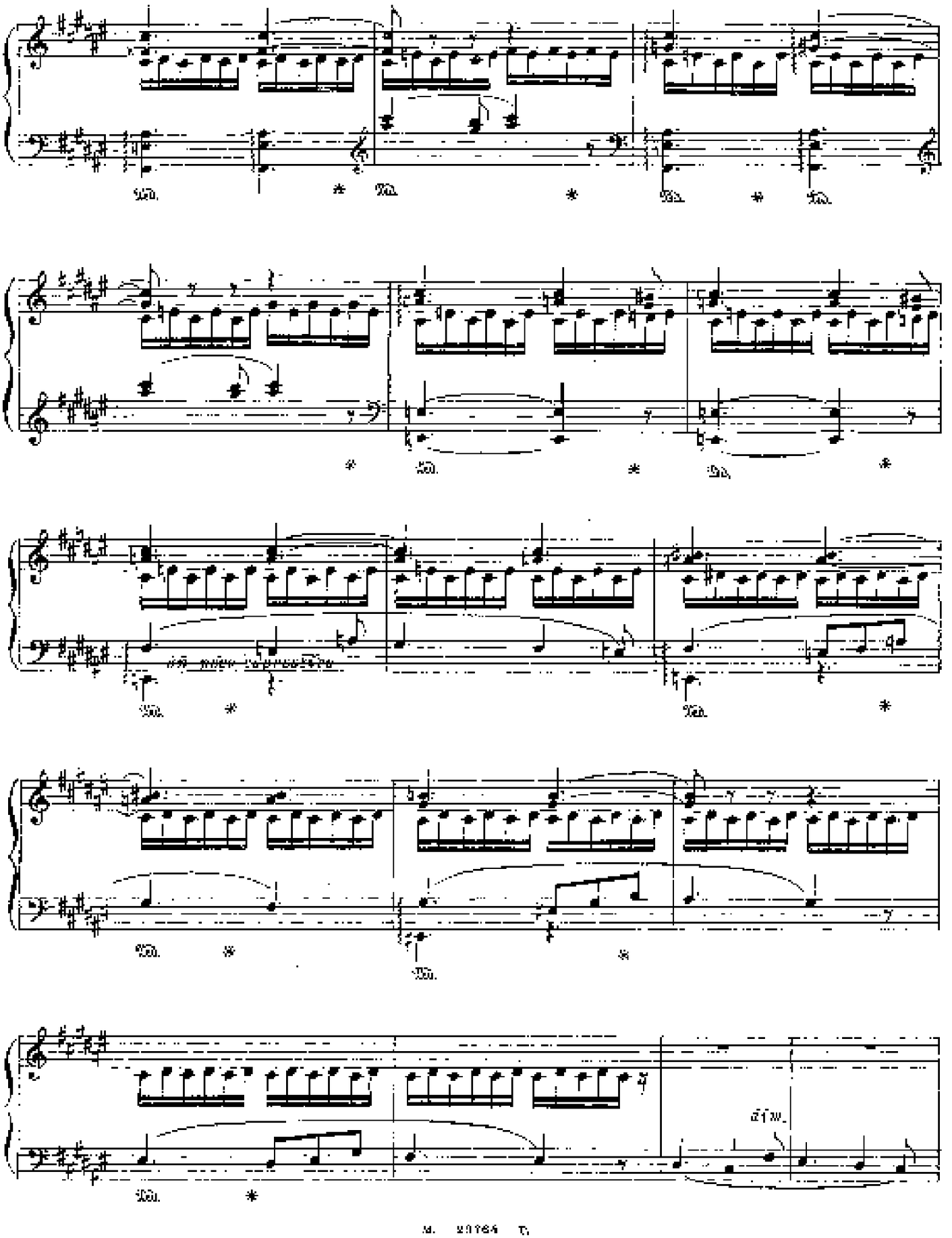

8
Ped.
f
rinforz.
8
dim.
p
8
pp
8
pp

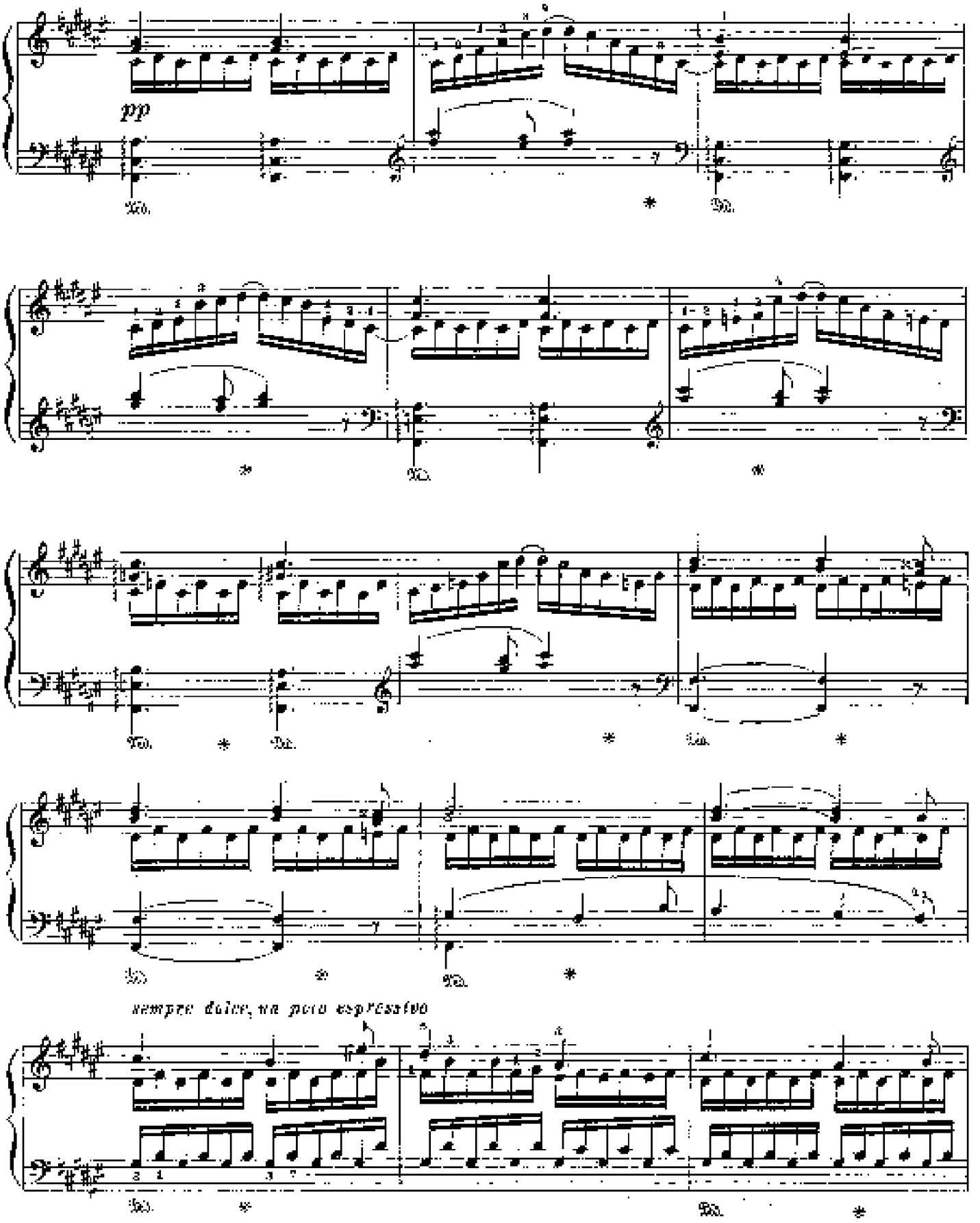

sempre staccato
p
Ped. * Ped. * Ped. *
A
Pedal in jedem Takt
f glocoso
A
ff
Ped. * Ped. *

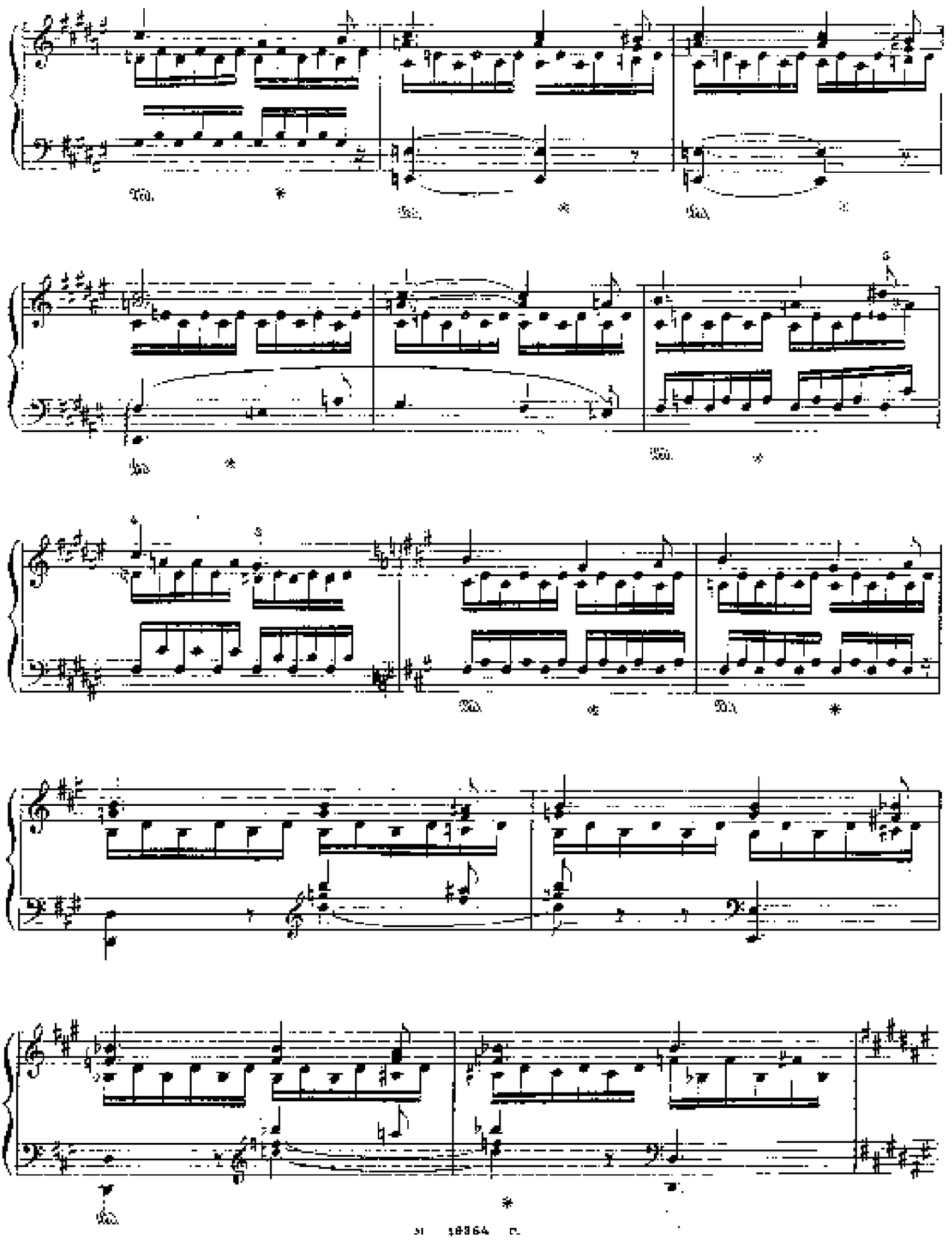

8
dim
p
cresc.
p

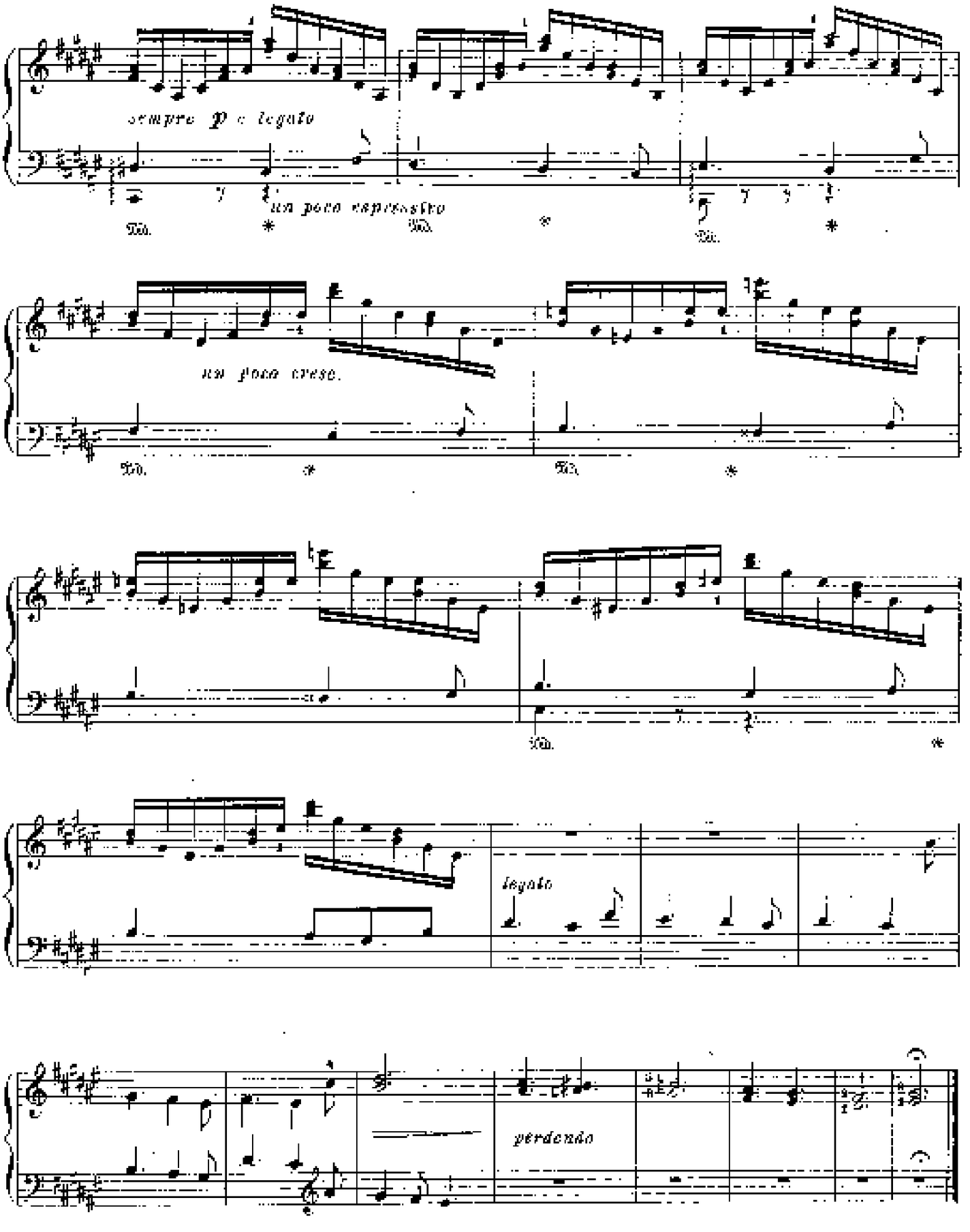
7. SCHLUMMERLIED



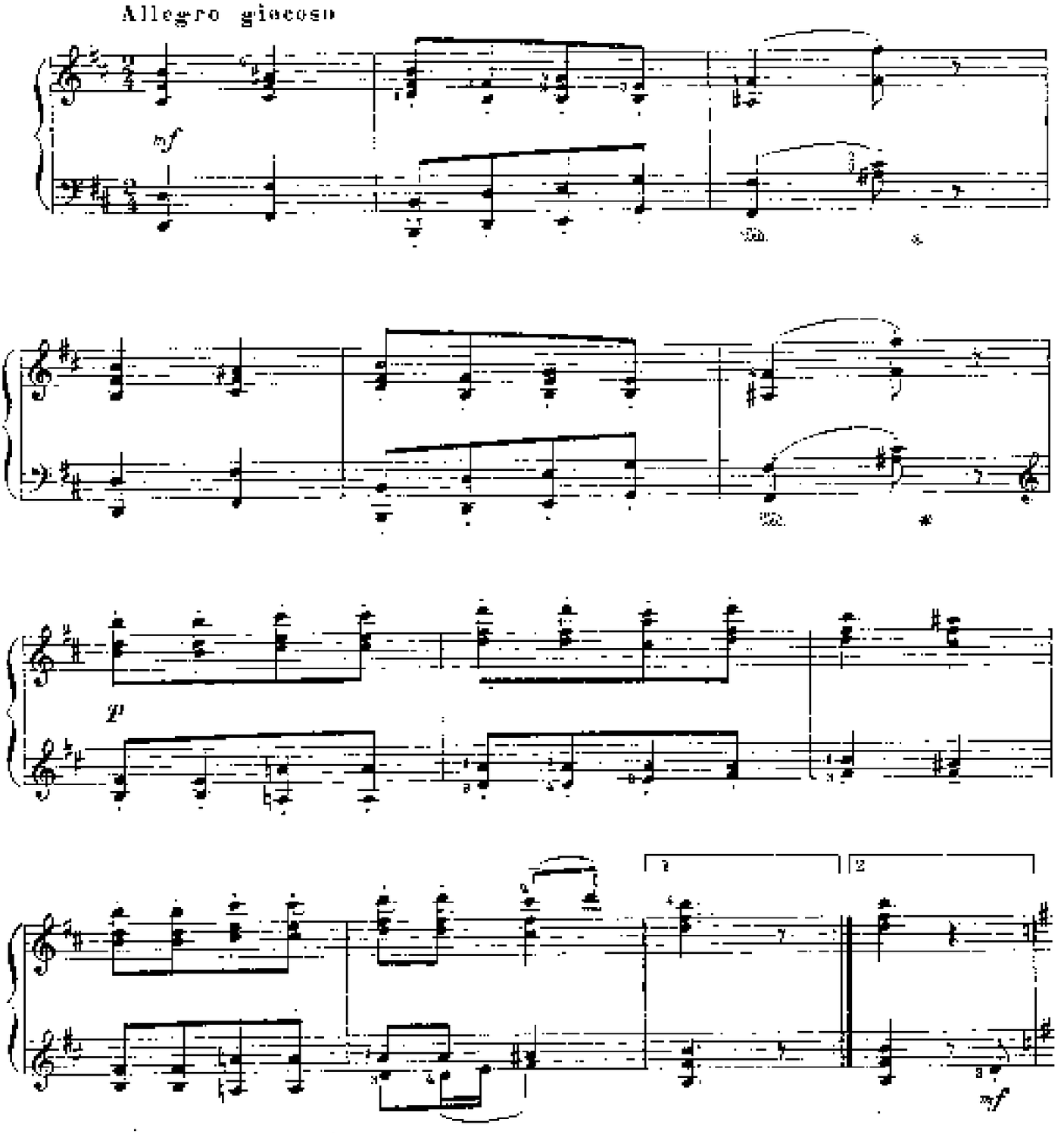

dim.

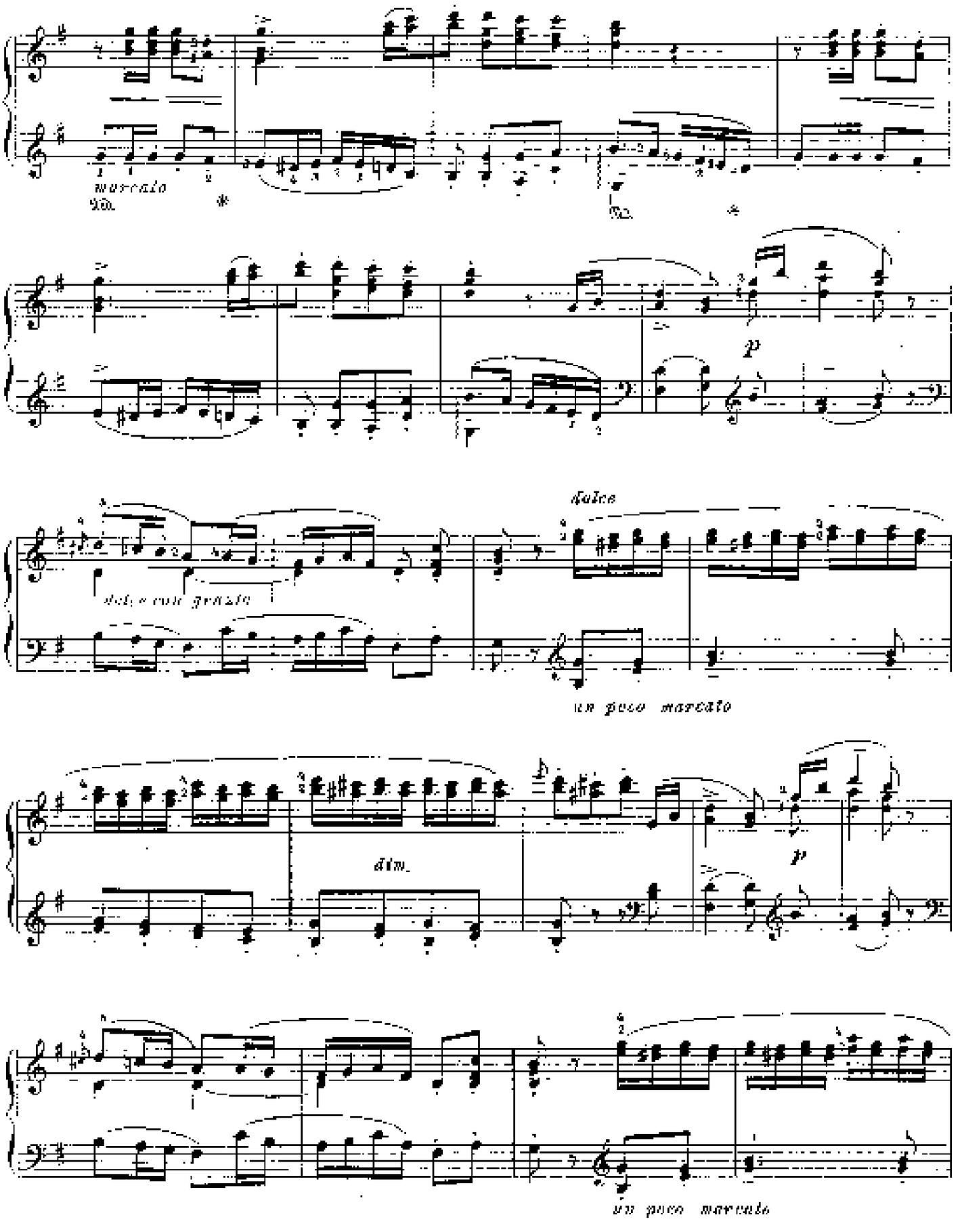

pp
sempre dolce, ma poco espressivo

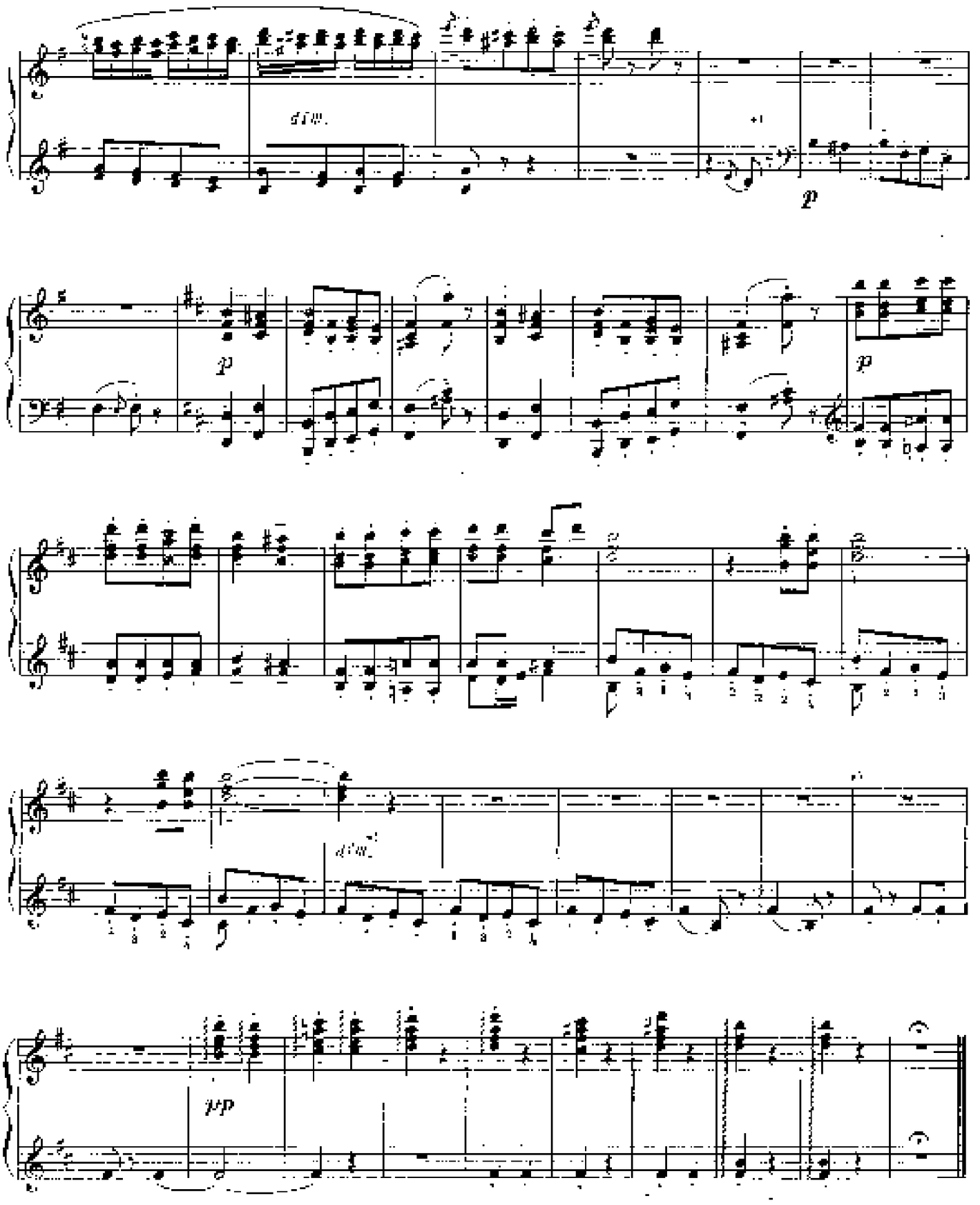



sempre p e legato
un poco espressivo
un poco cresc.
legato
perdendo

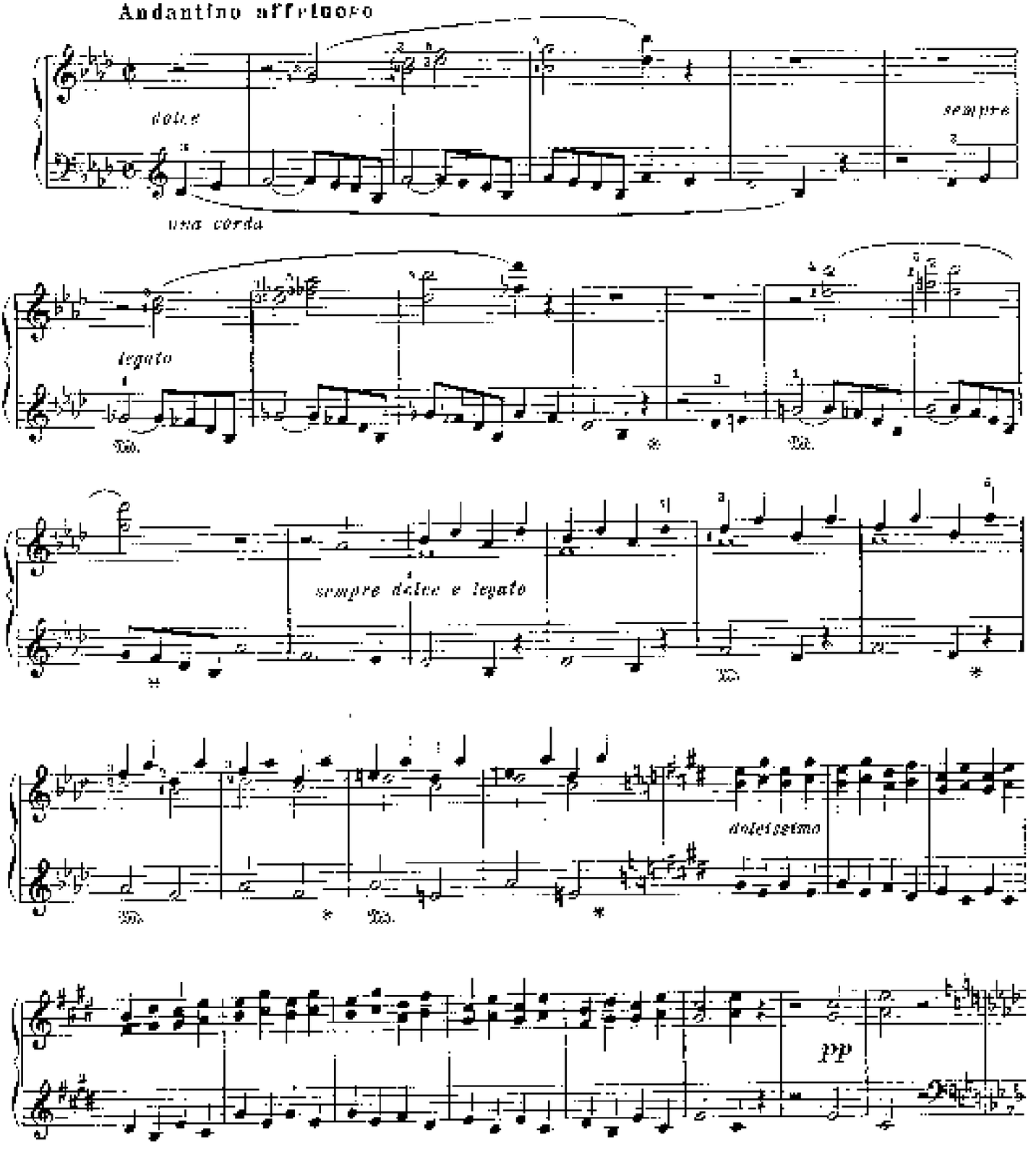
8. ALTES PROVENZALISCHES WEIHNACHTSLIED

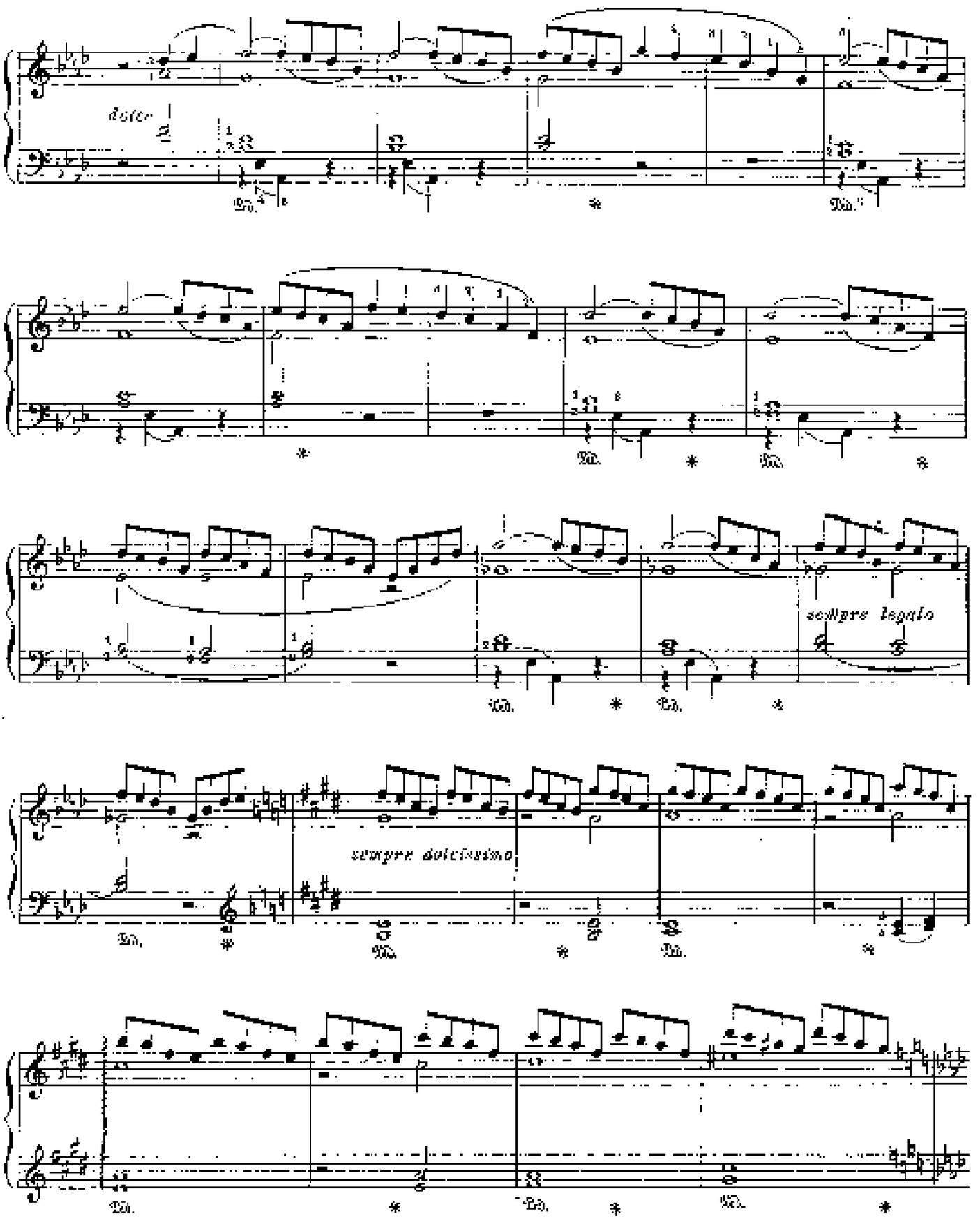


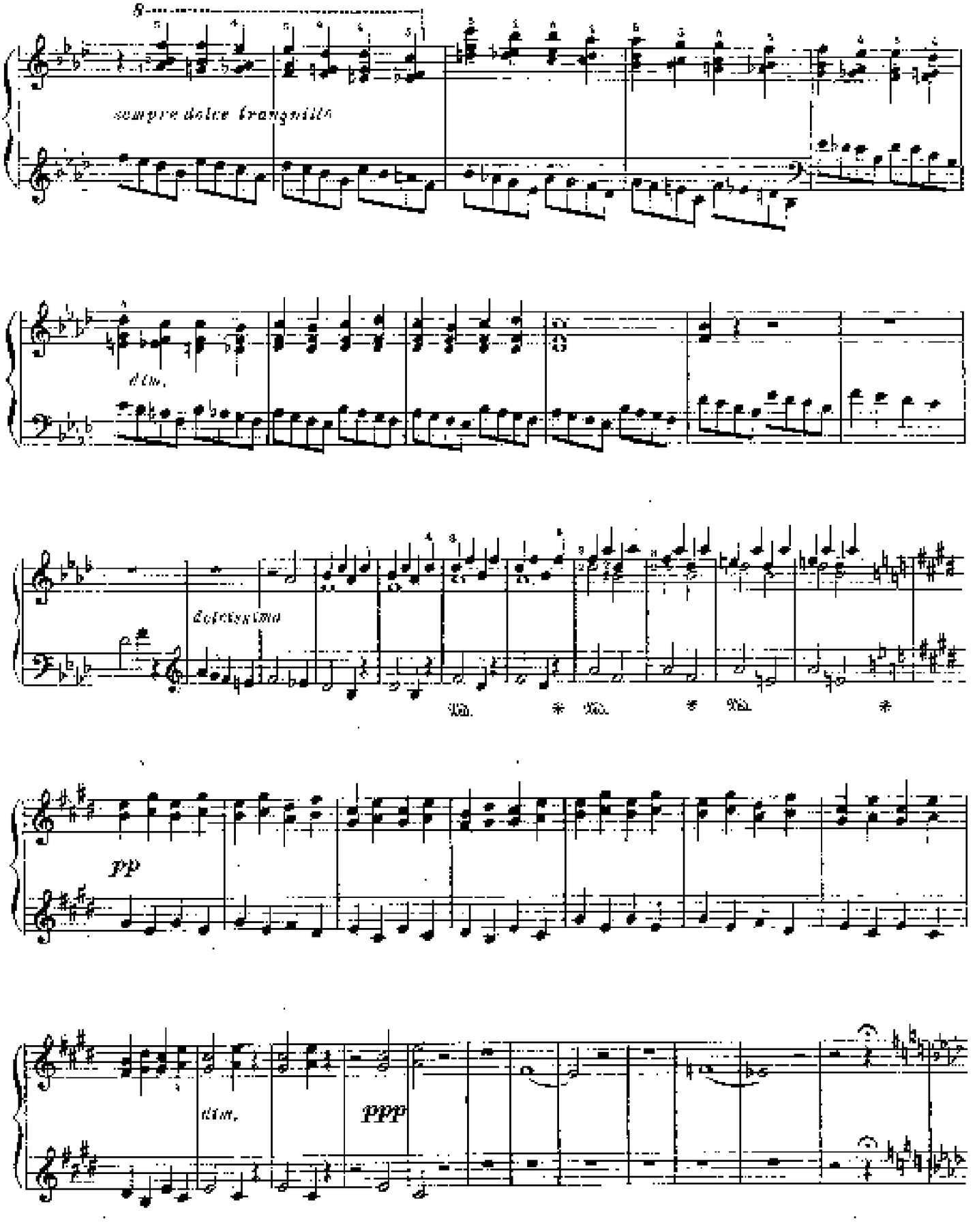

marcato
Ped.
*
Ped.
*
p
dolce
dolce con grazia
un poco marcato
dim.
p
un poco marcato

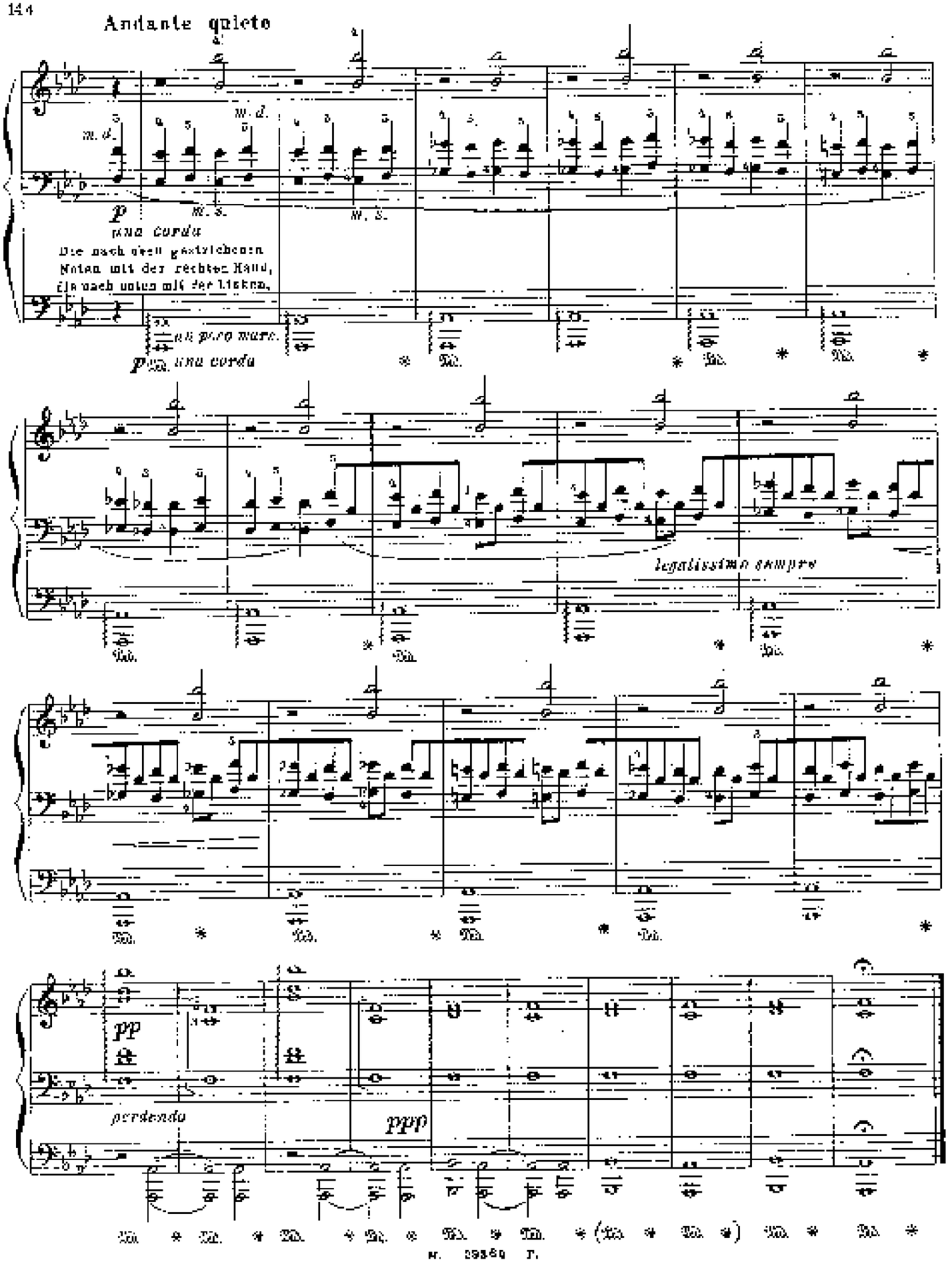

sim.
p
p
p
sim.
pp

9. ABENDGLOCKEN

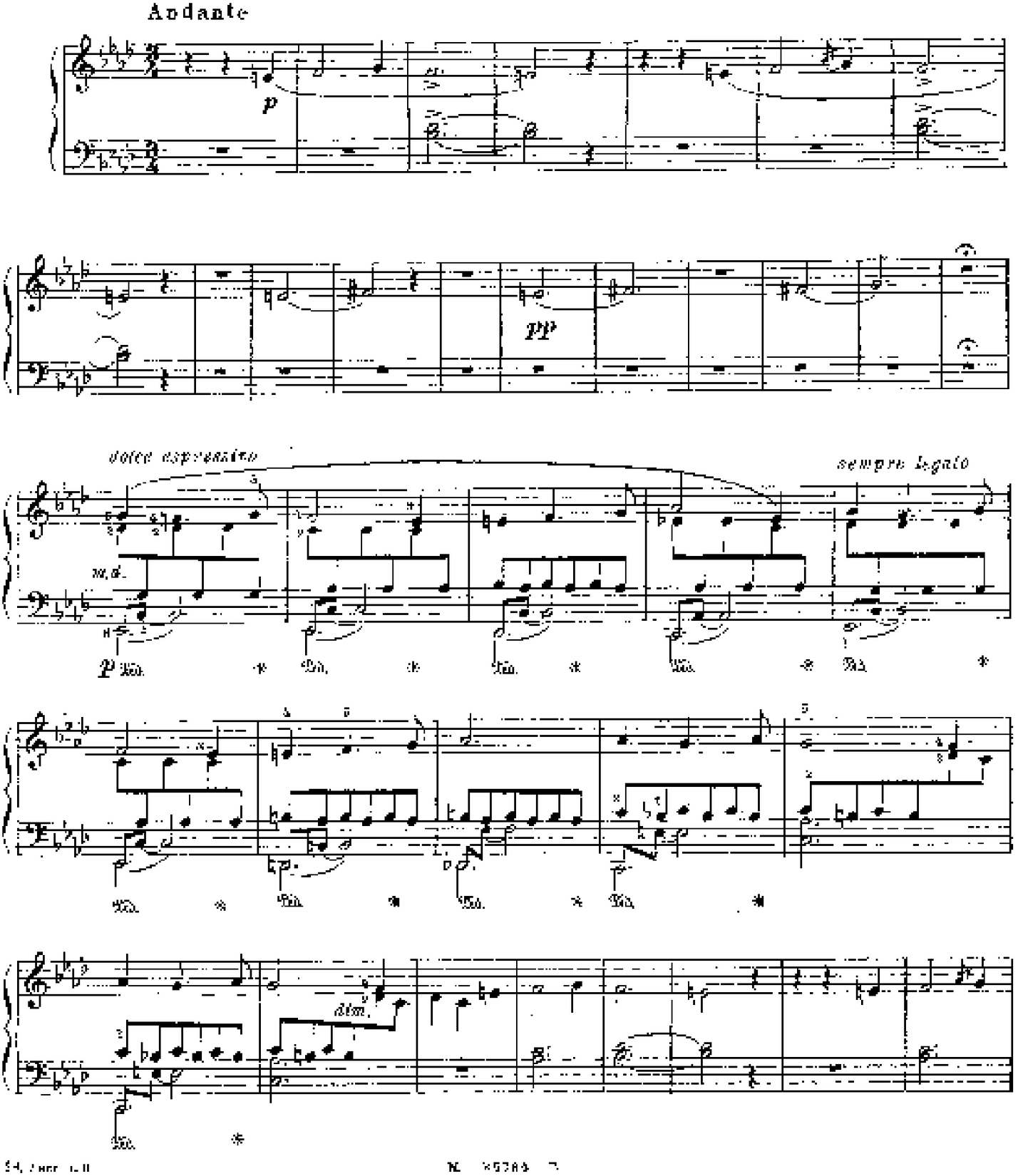


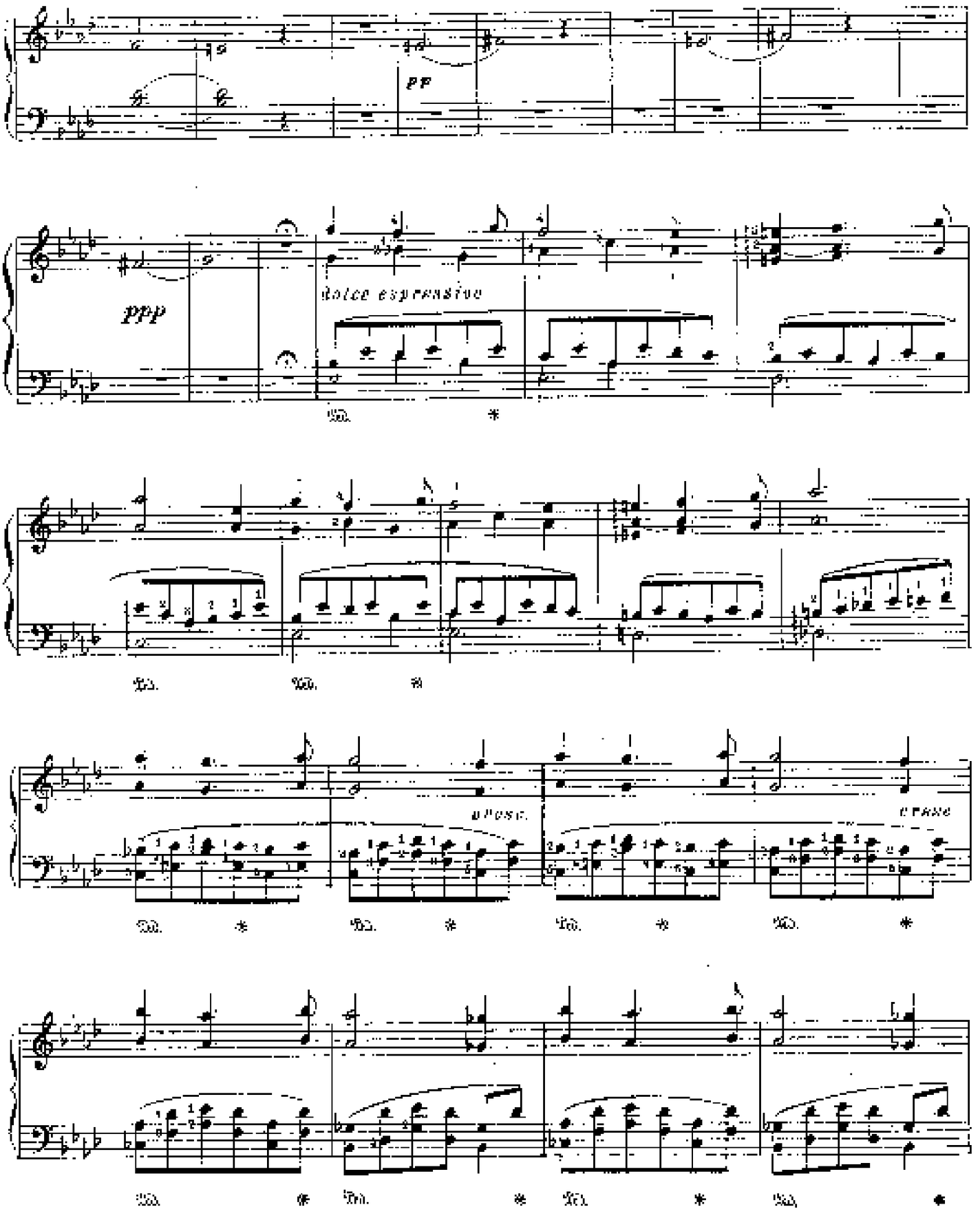

dolce
sempre legato
sempre dolcissimo

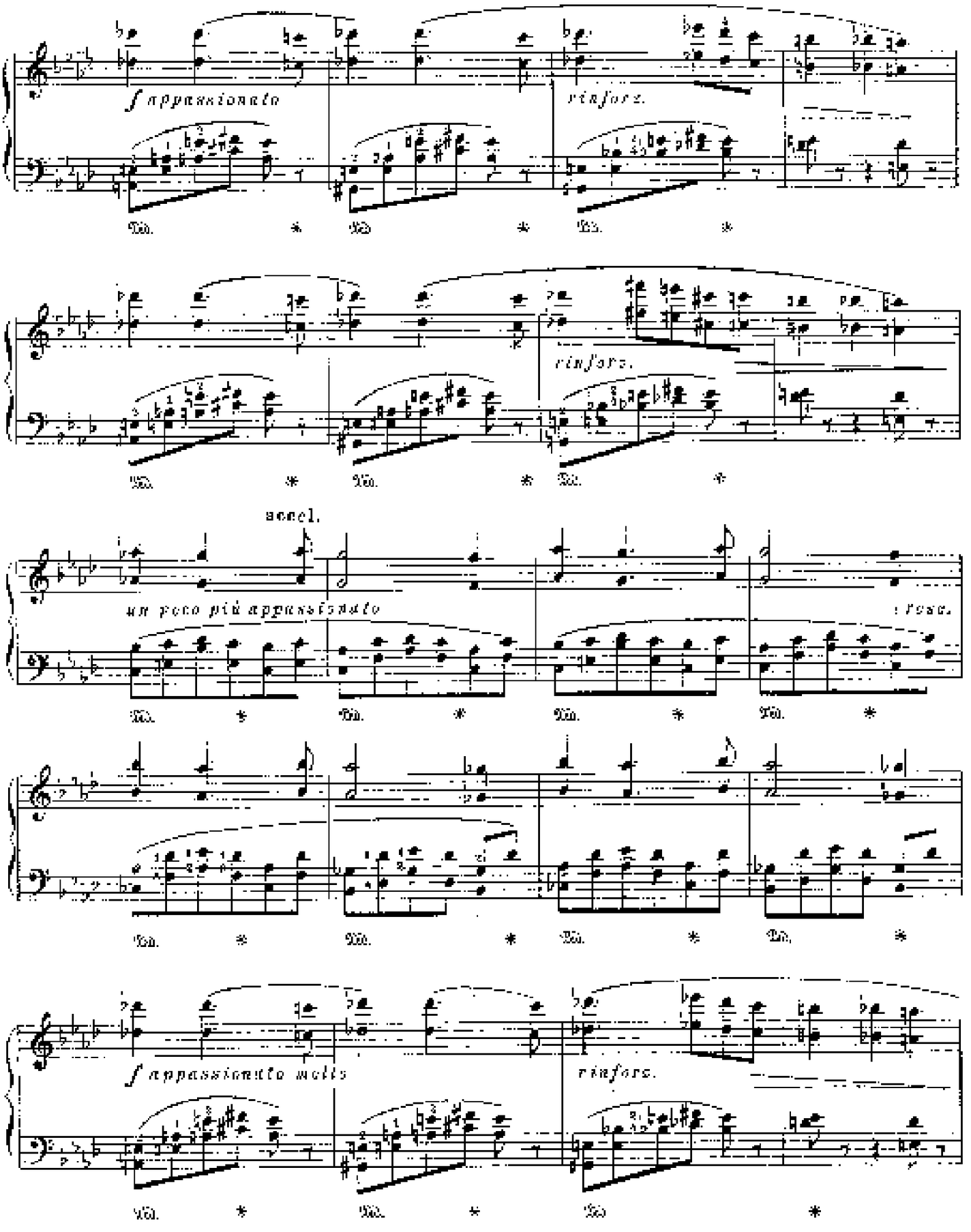

sempre dolce tranquillo
dim.
dolcissimo
pp
dim.
ppp

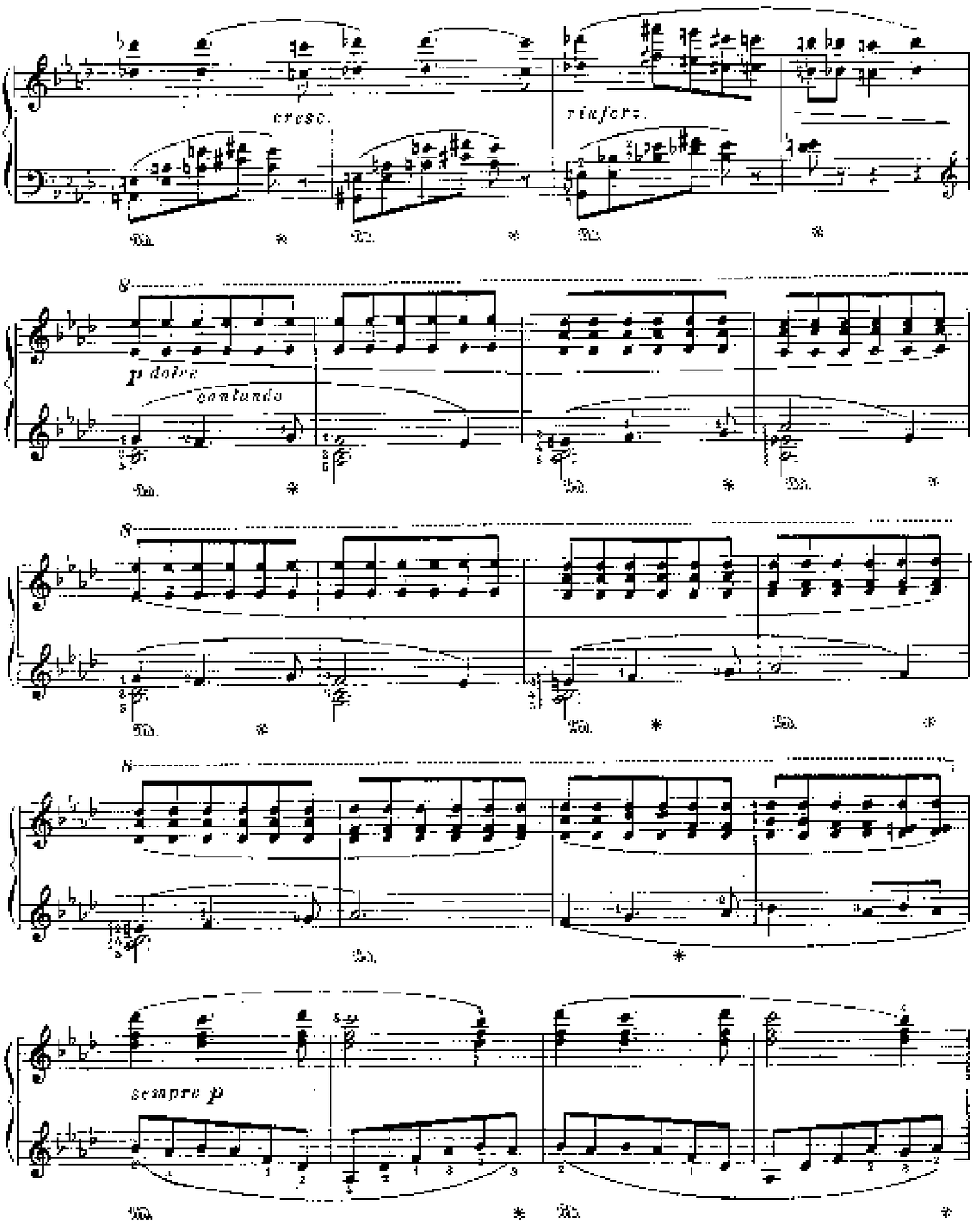

Andante quieto
m. d.
m. d.
p
m. s.
m. s.
una corda
Die nach oben gestrichenen
Noten mit der rechten Hand,
die nach unten mit der linken,
un poco marc.
p una corda
legatissimo sempre
pp
perdendo
ppp

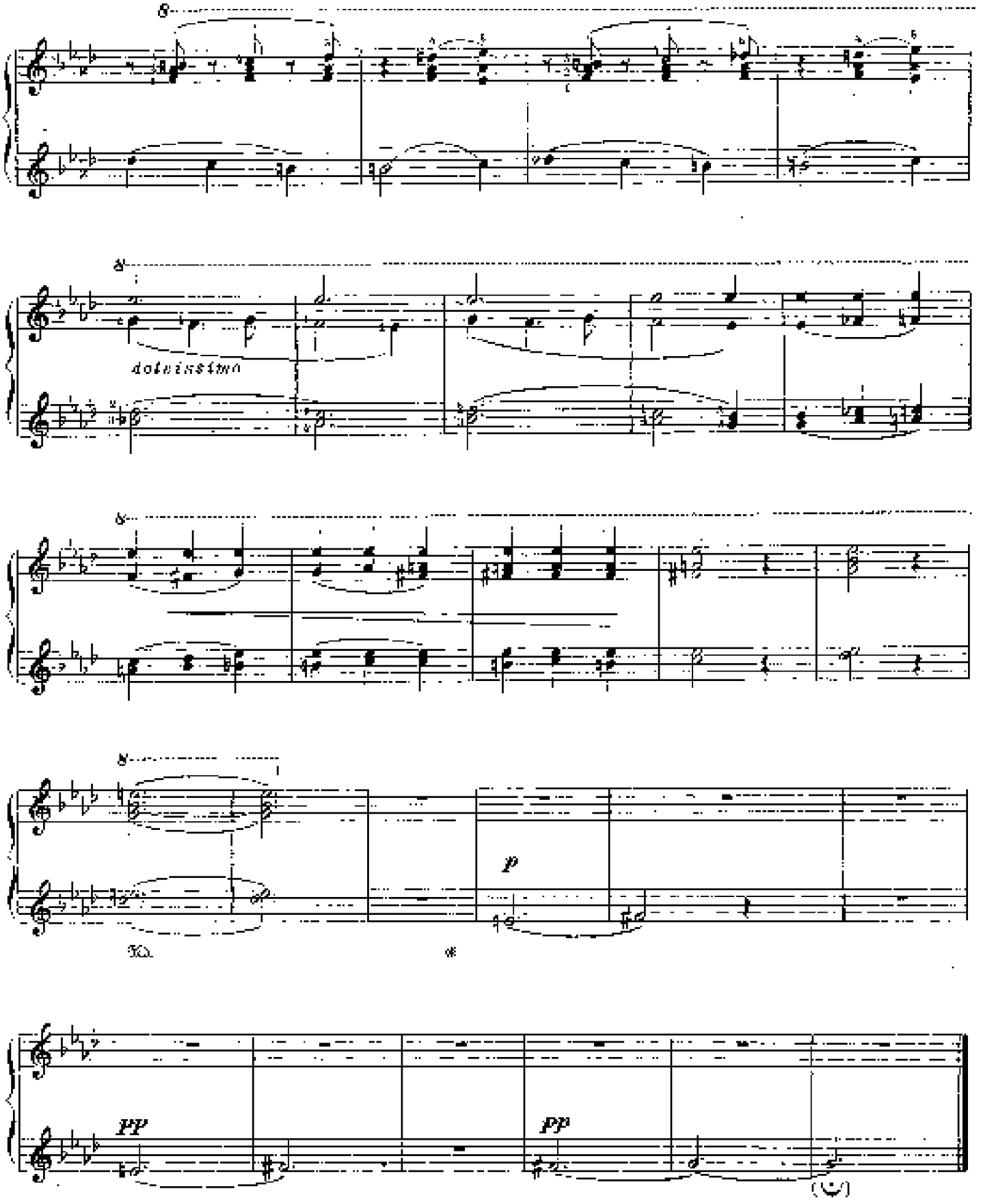
10. EHEMALS



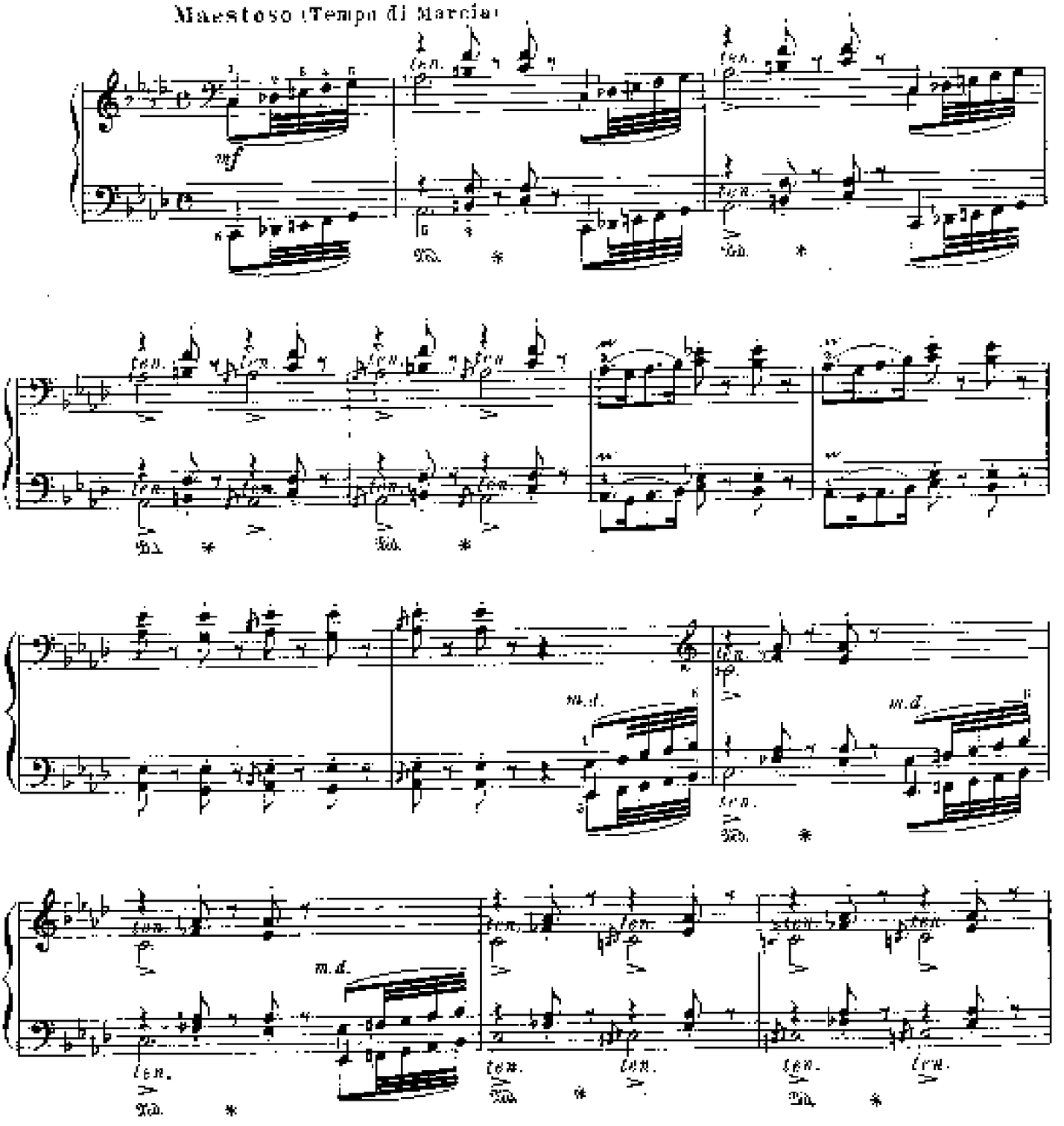

pp
ppp
dolce espressivo
dimin.
cresc.

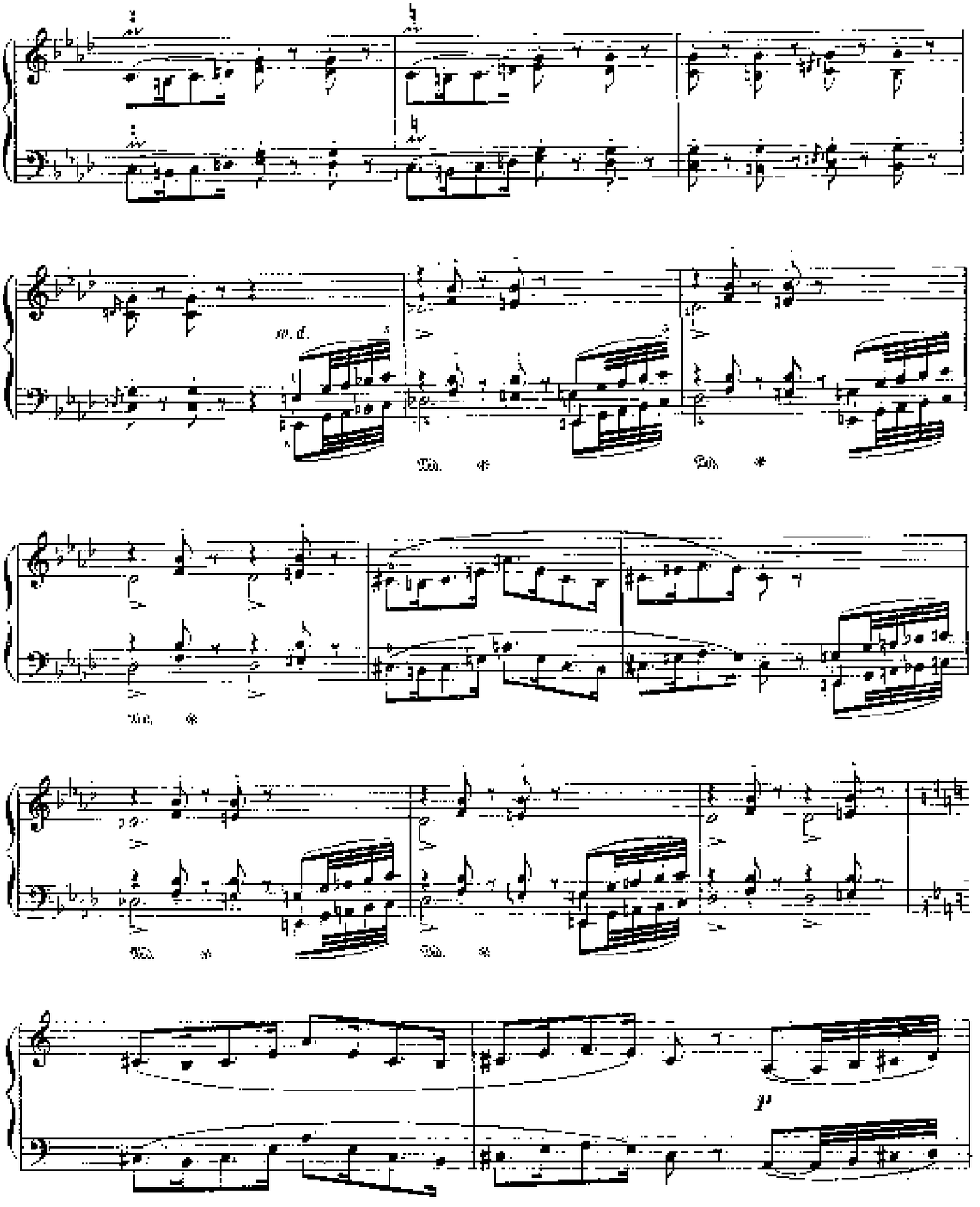

f appassionato
rinforz.
Ped.
rinforz.
accel.
un poco più appassionato
rinforz.
f appassionato molto
rinforz.

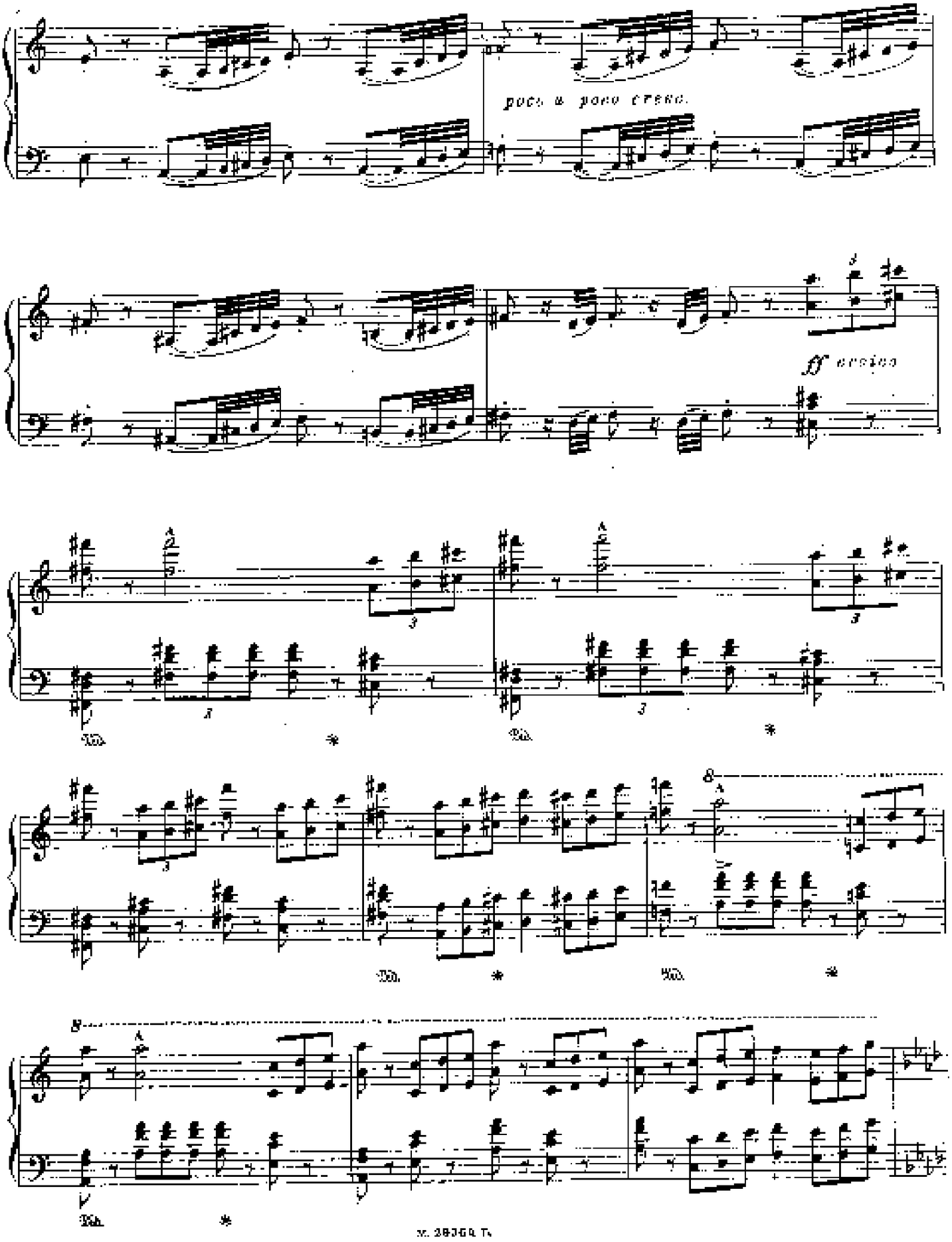

cresc.
rinforz.
p dolce
cantando
sempre p

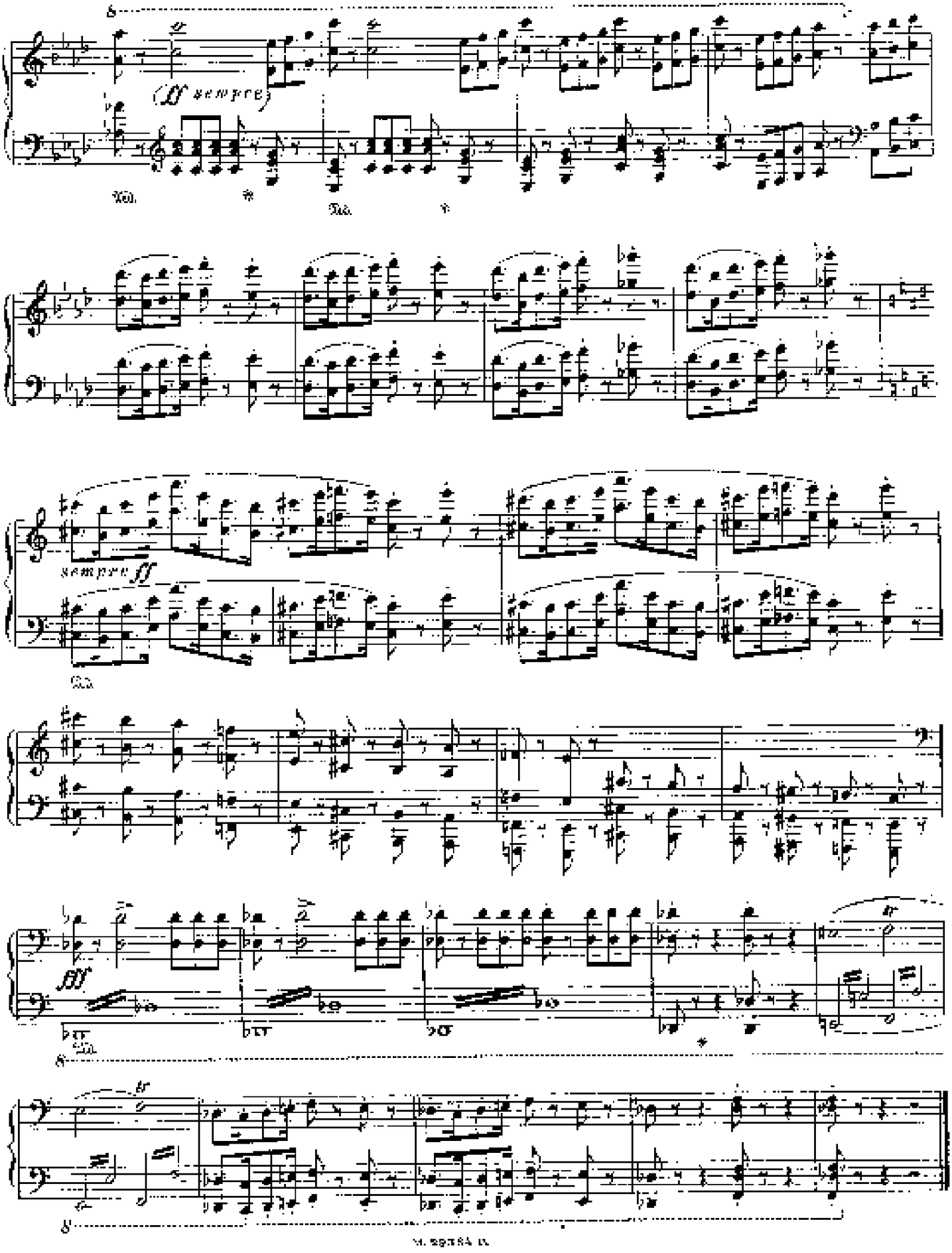

8
8
dolcissimo
8
8
p
Ped.
*
PP
pp

11. UNGARISCH

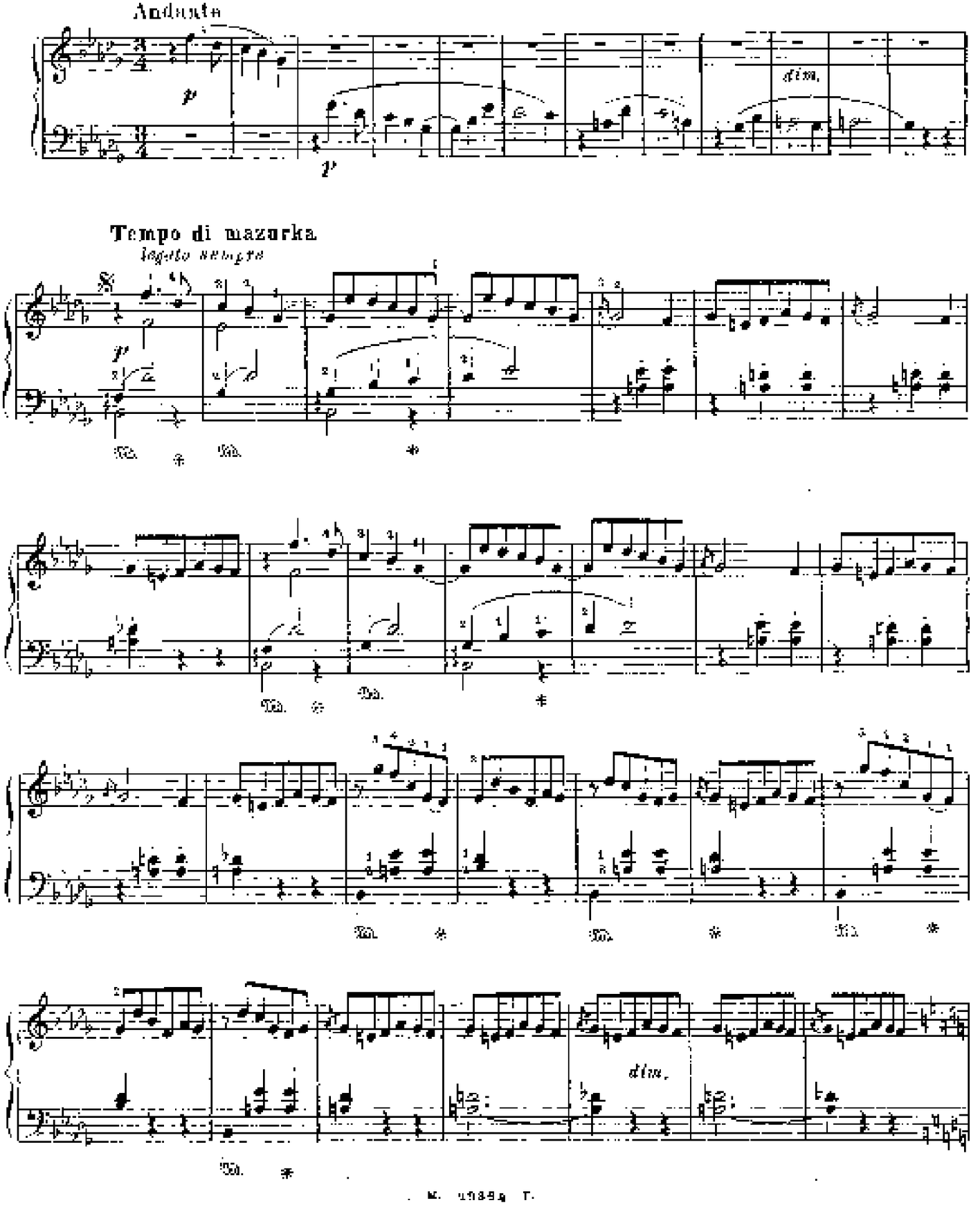


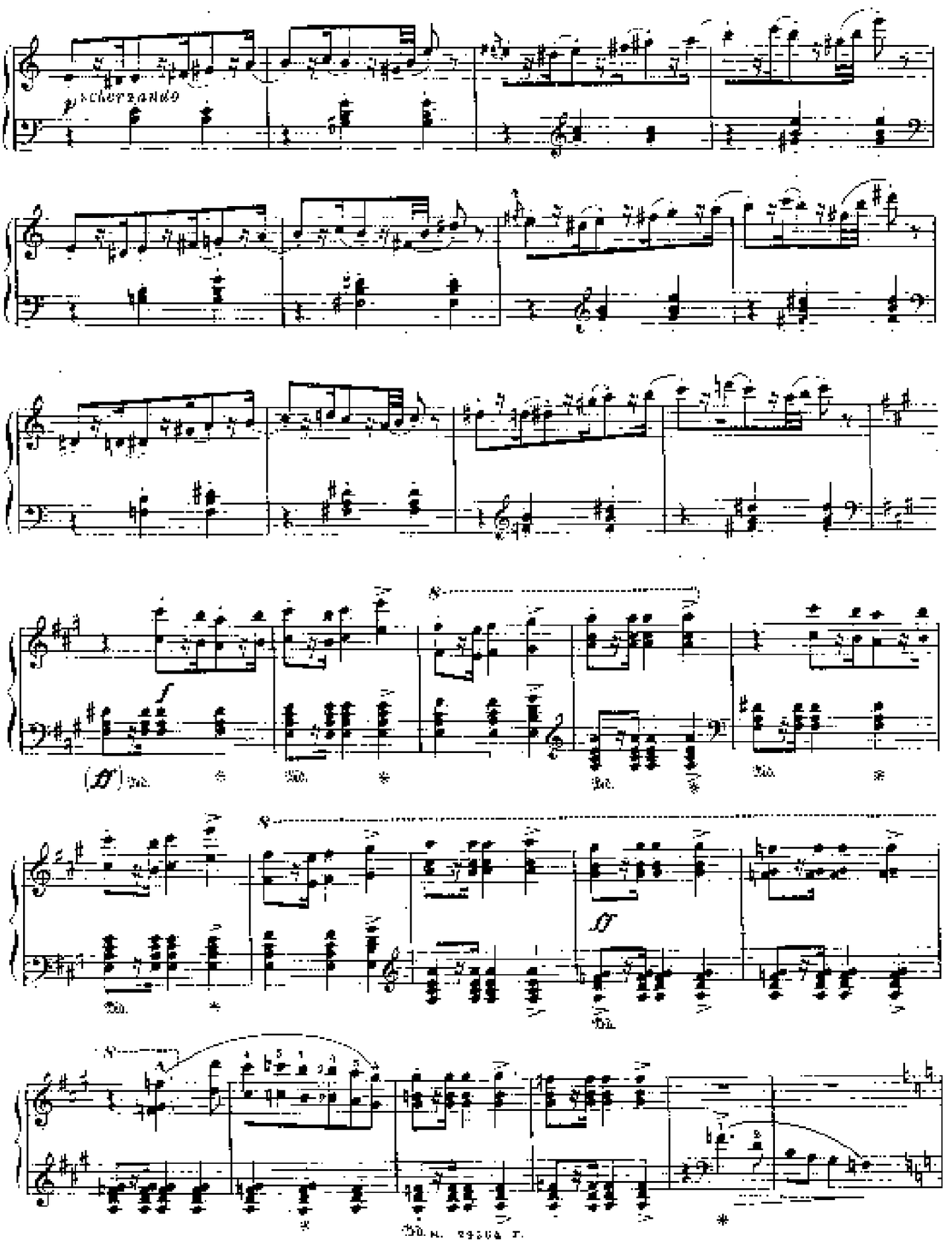

m. d.
p

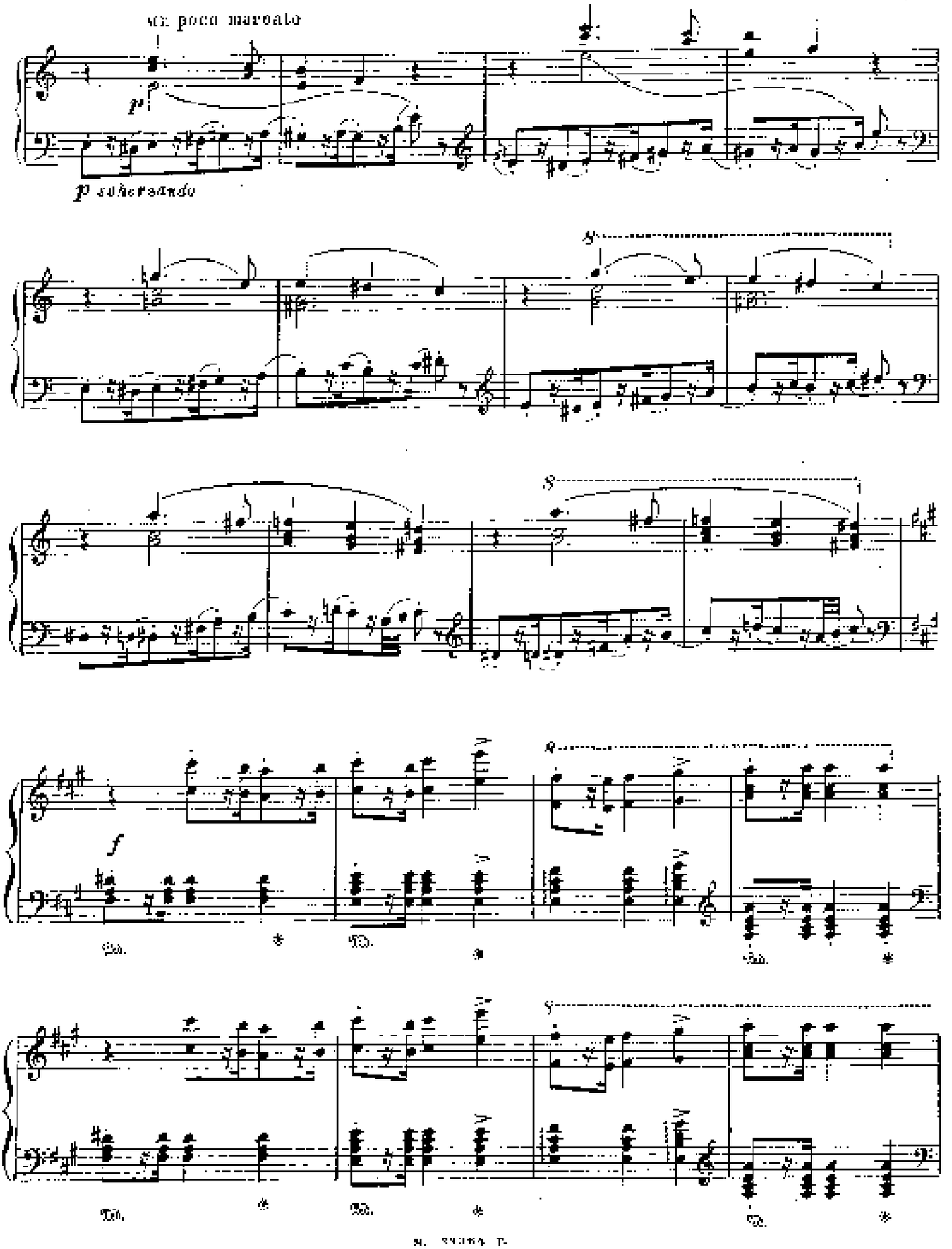

poco a poco cresc.
ff cresc.

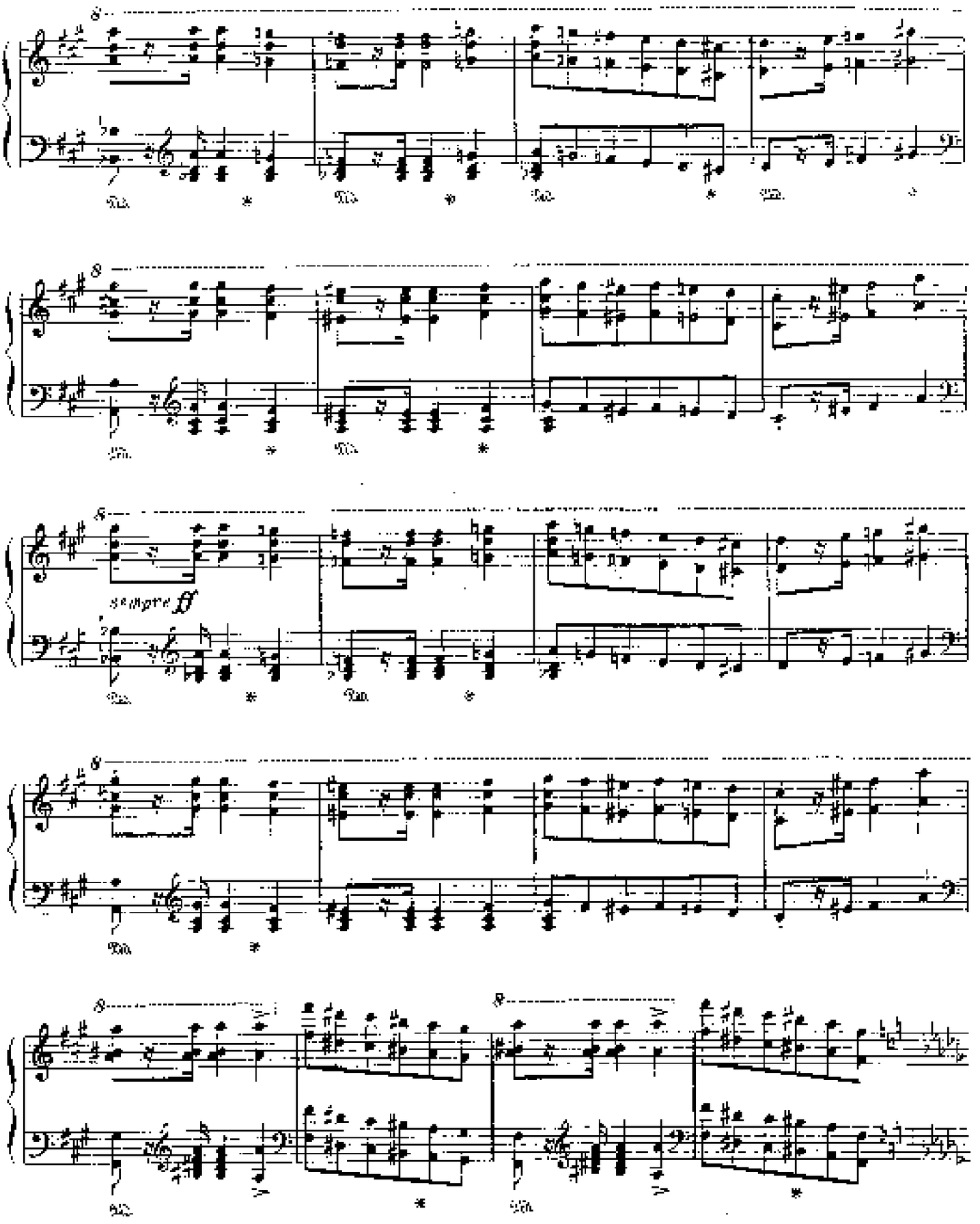

(ff sempre)
sempre ff
fff

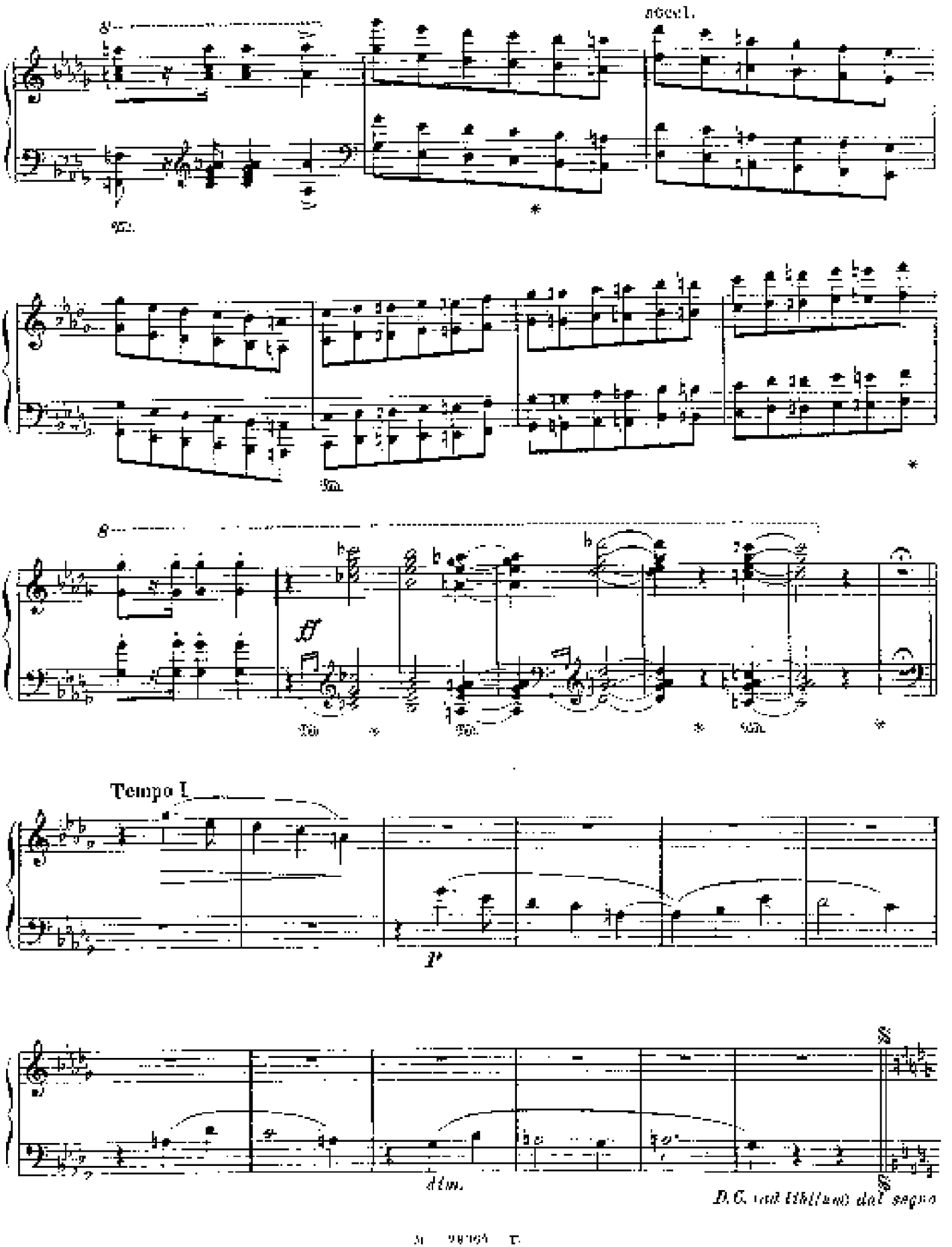
12. POLNISCH

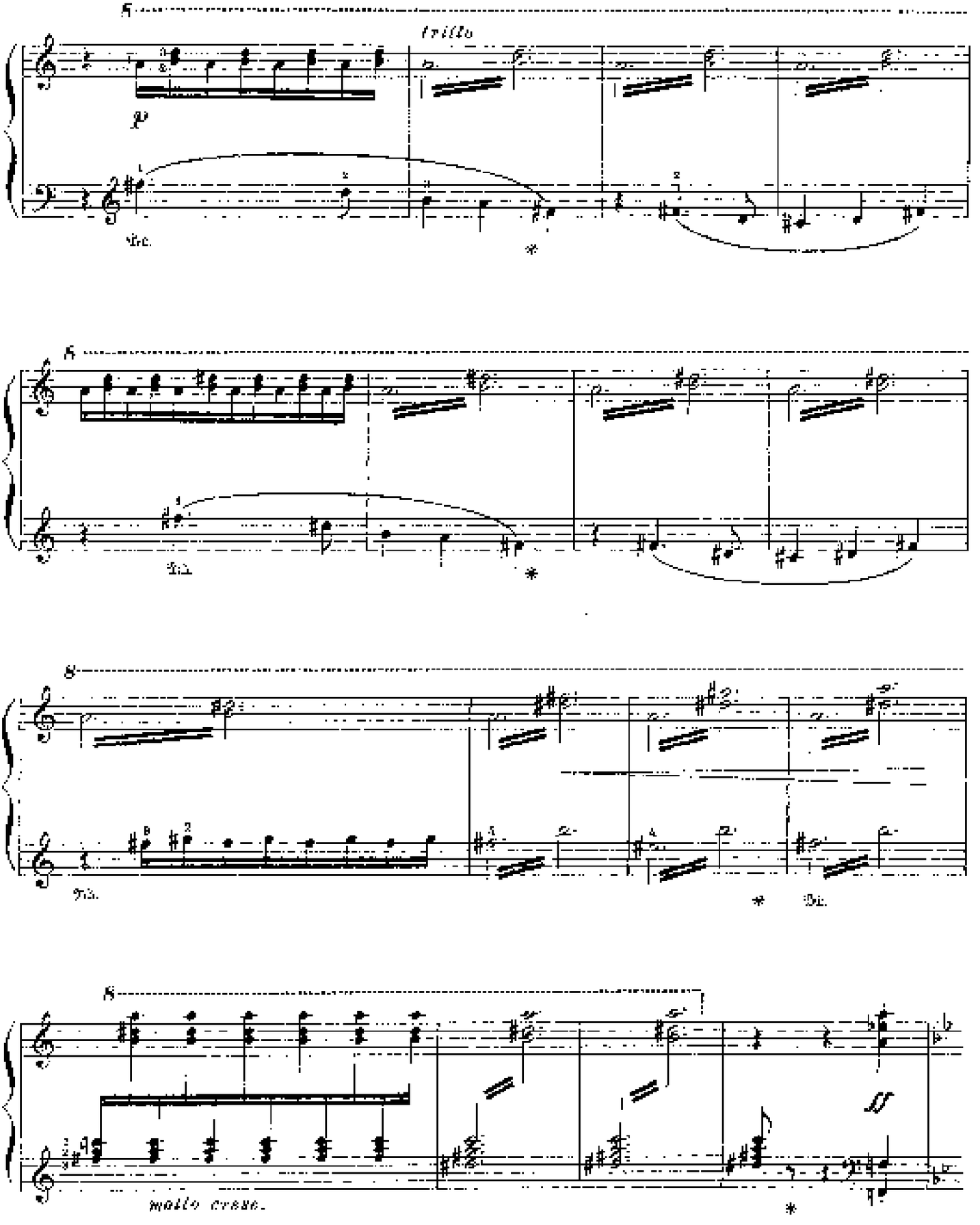


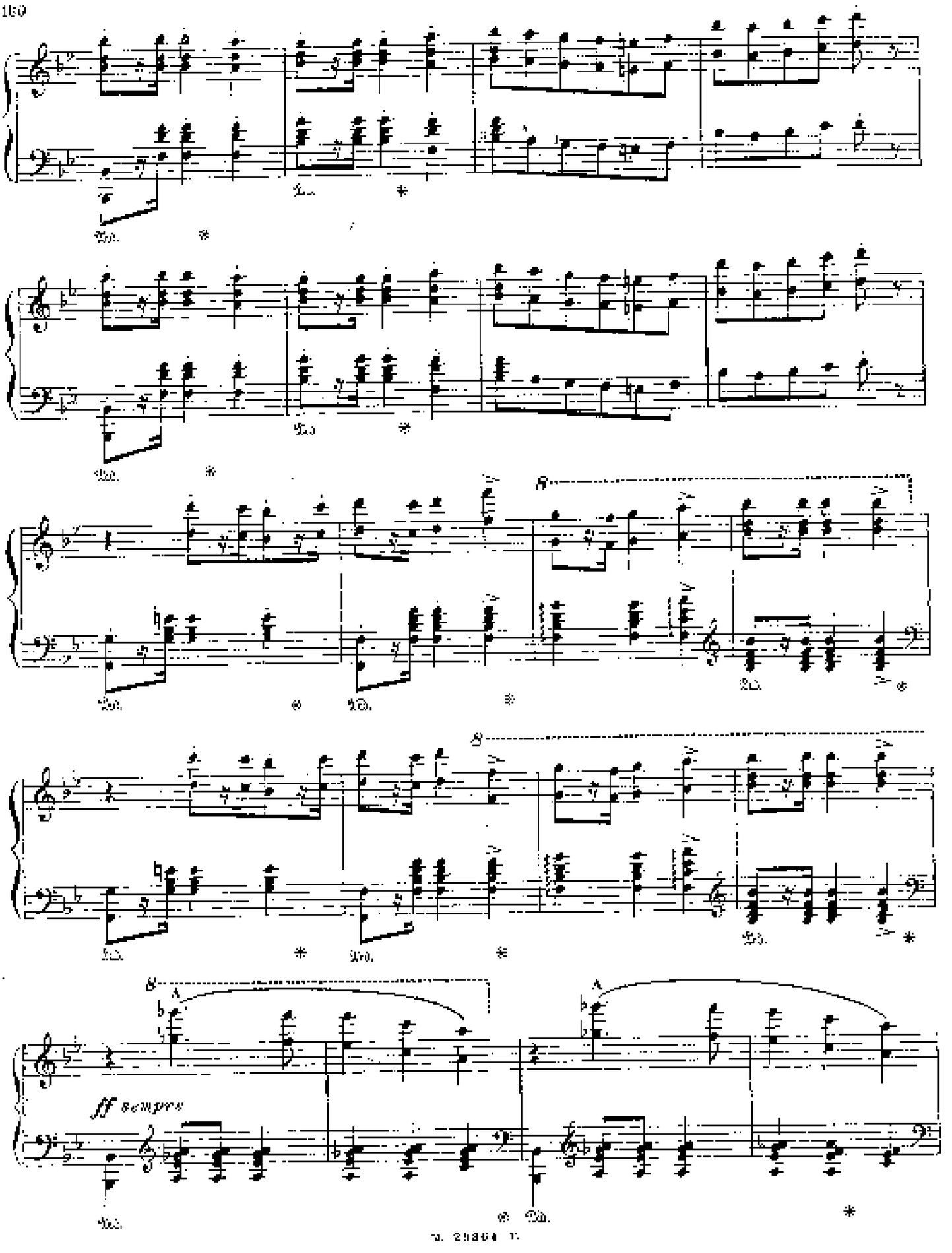

p SCHERZANDO
f
(ff)
ff

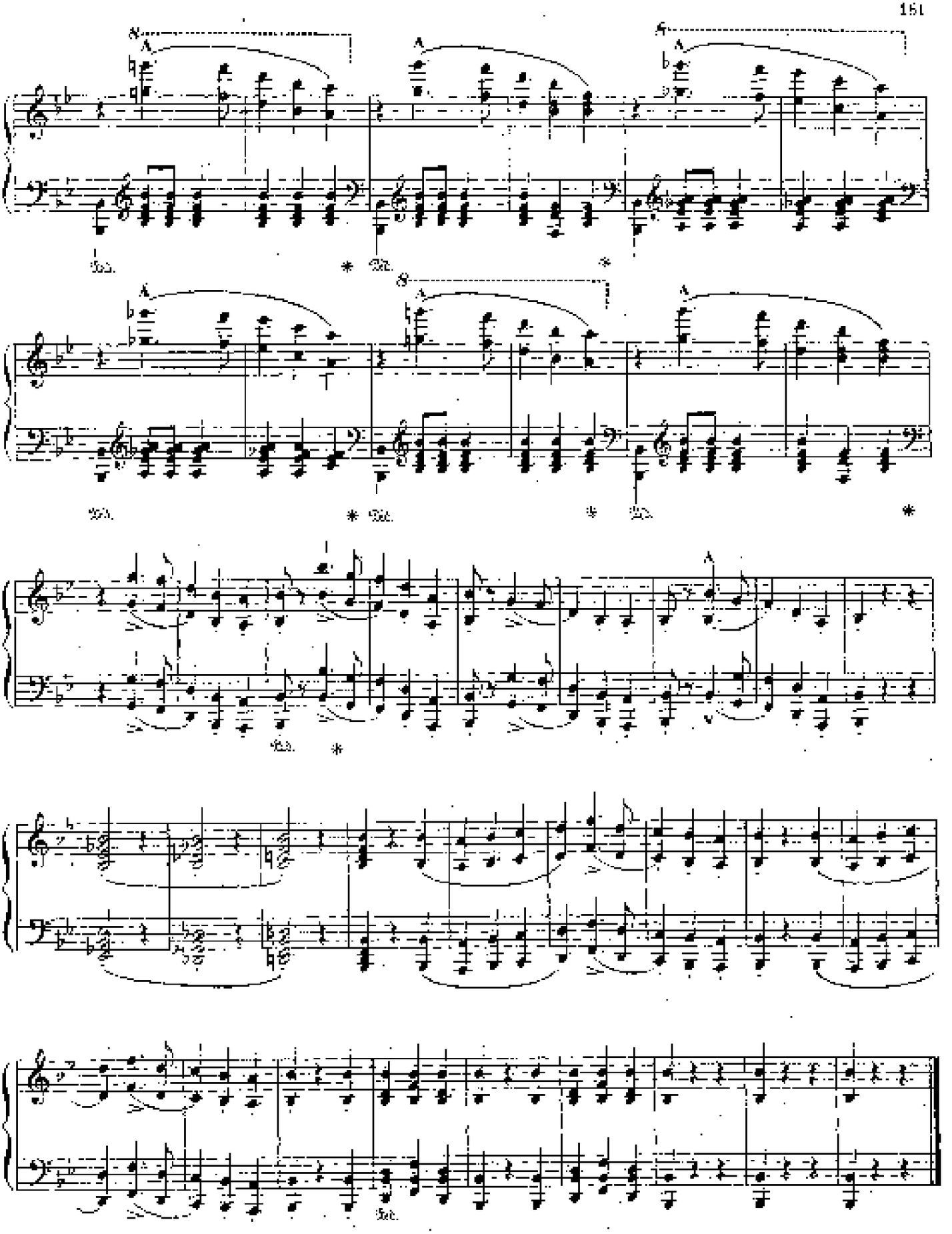

un poco marcato
p
p sobresaliendo
f


sempre ff


accel.
ff
Tempo I
p
dim.
D.C. (ad libitum) dal segno


5
trillo
p
Ped.
*
6
Ped.
*
8
Ped.
*
Ped.
8
molto cresc.
*

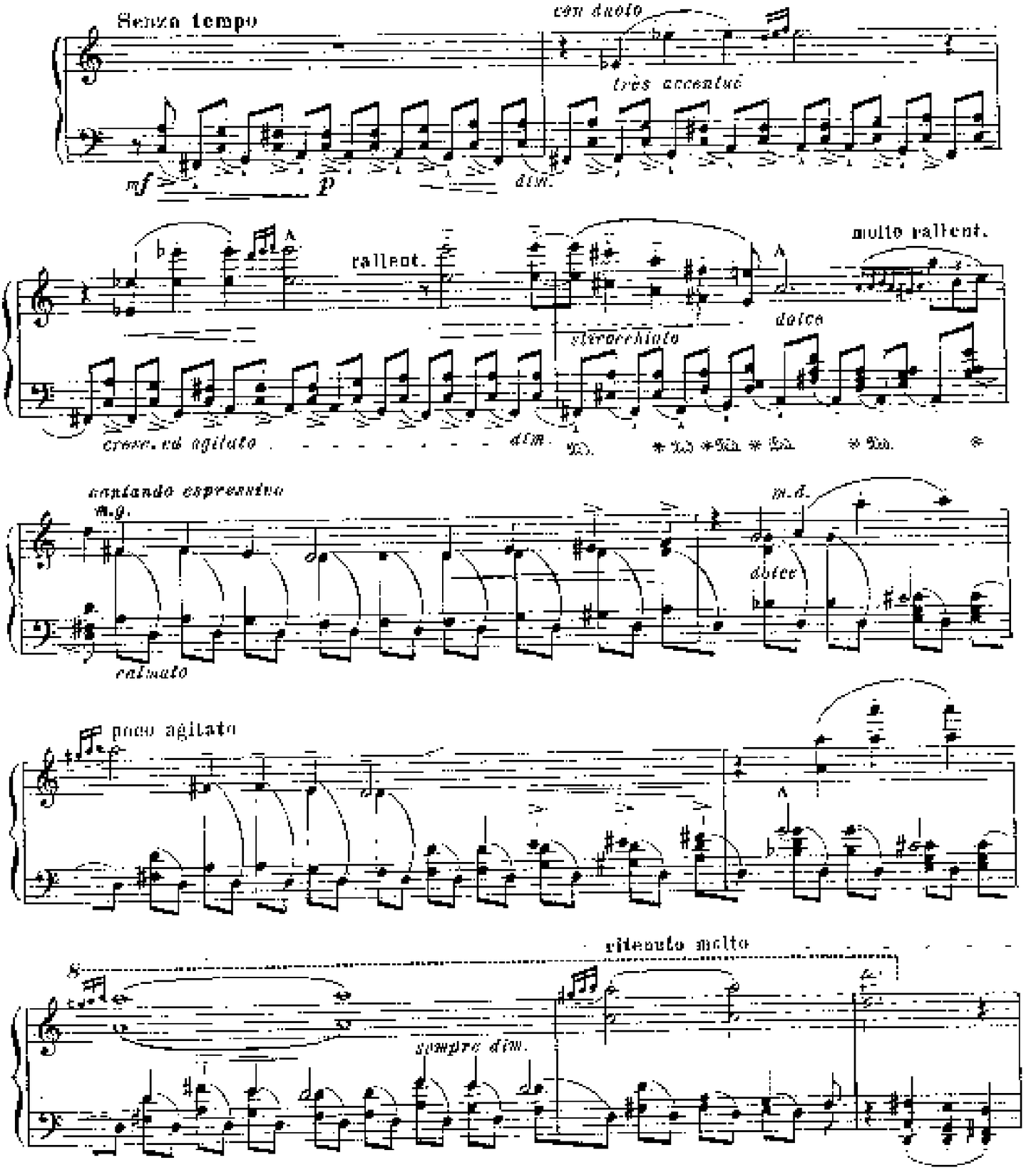

B
A
fff sempre

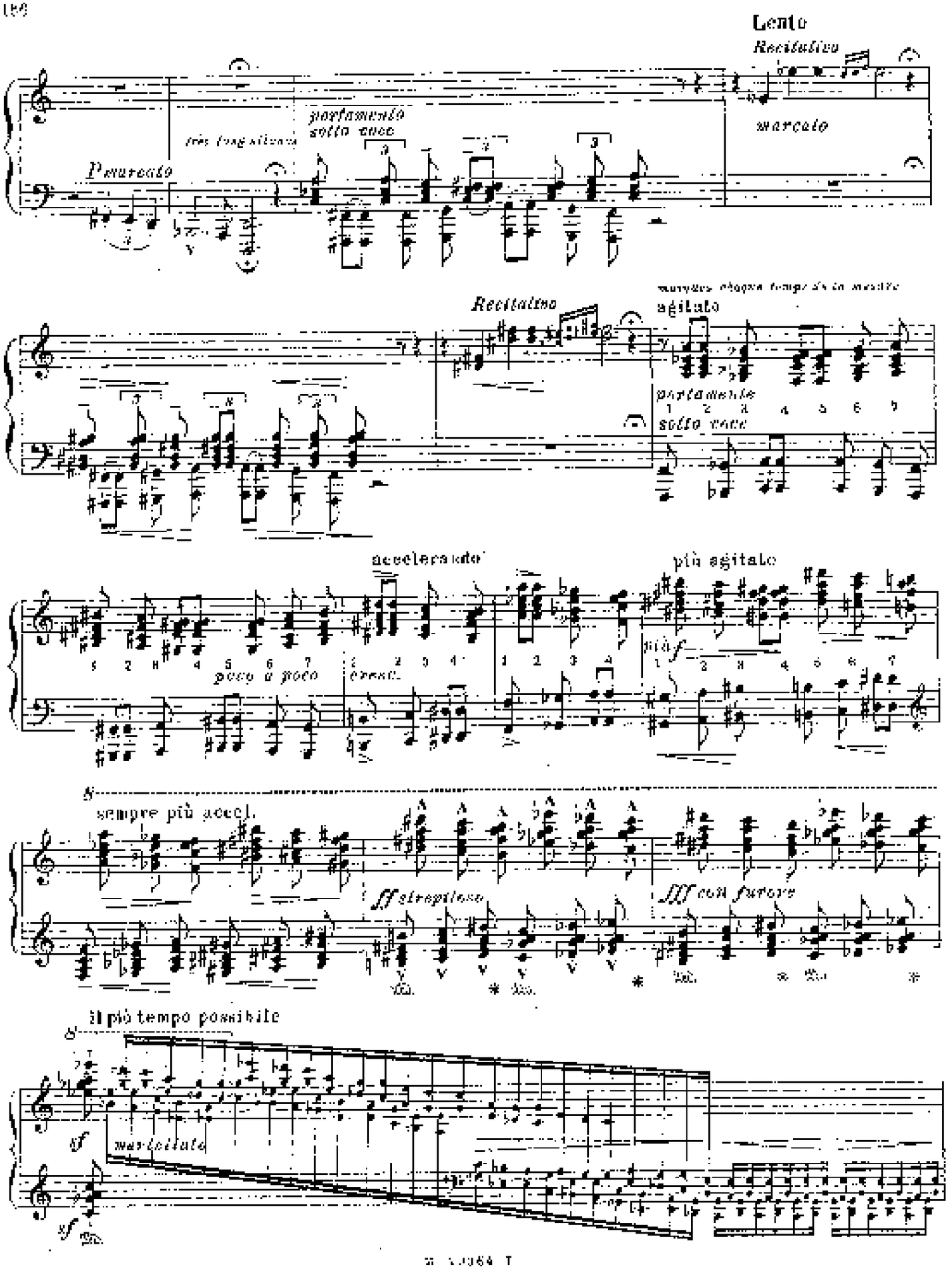


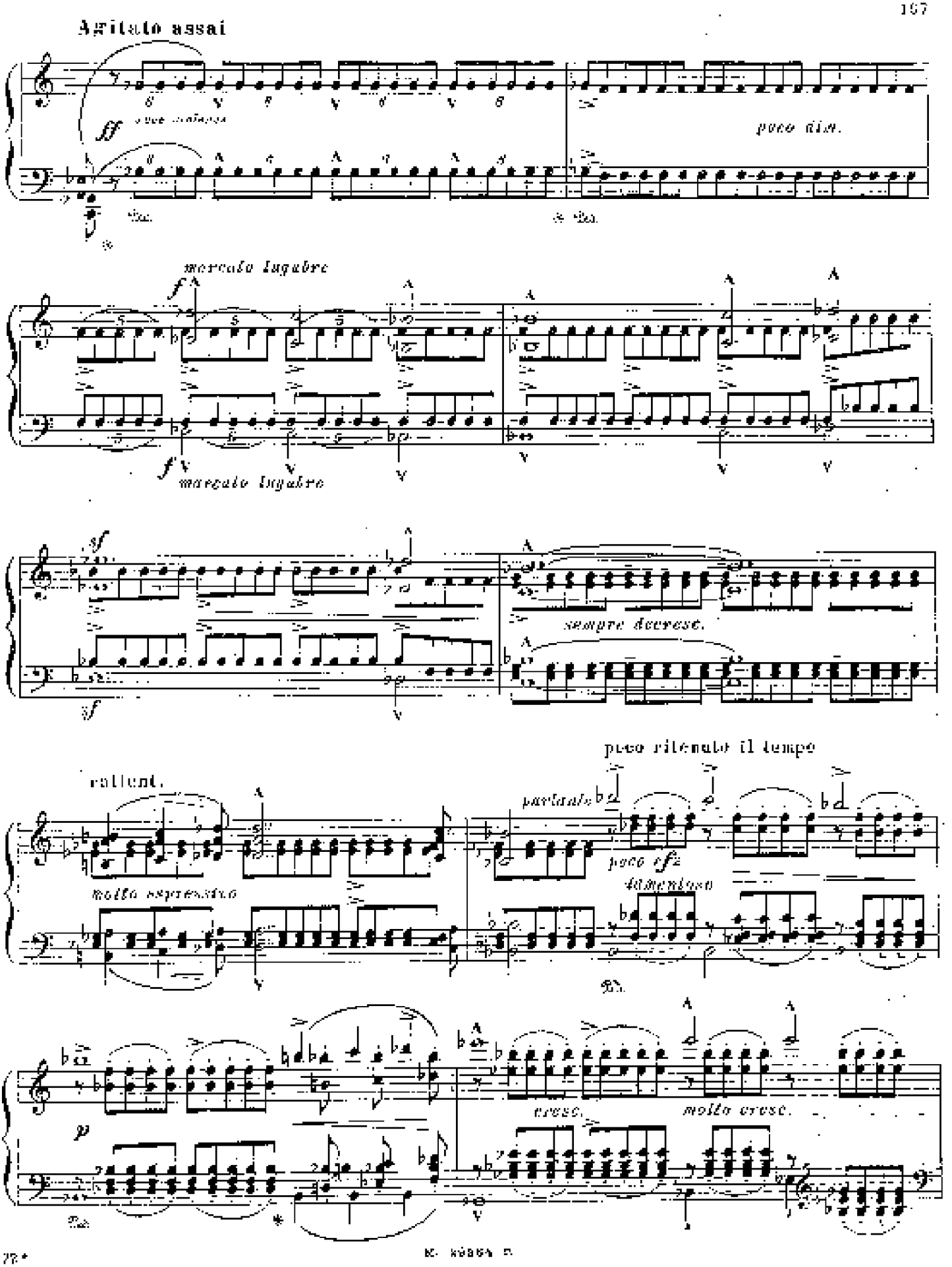
ПРИЛОЖЕНИЯ

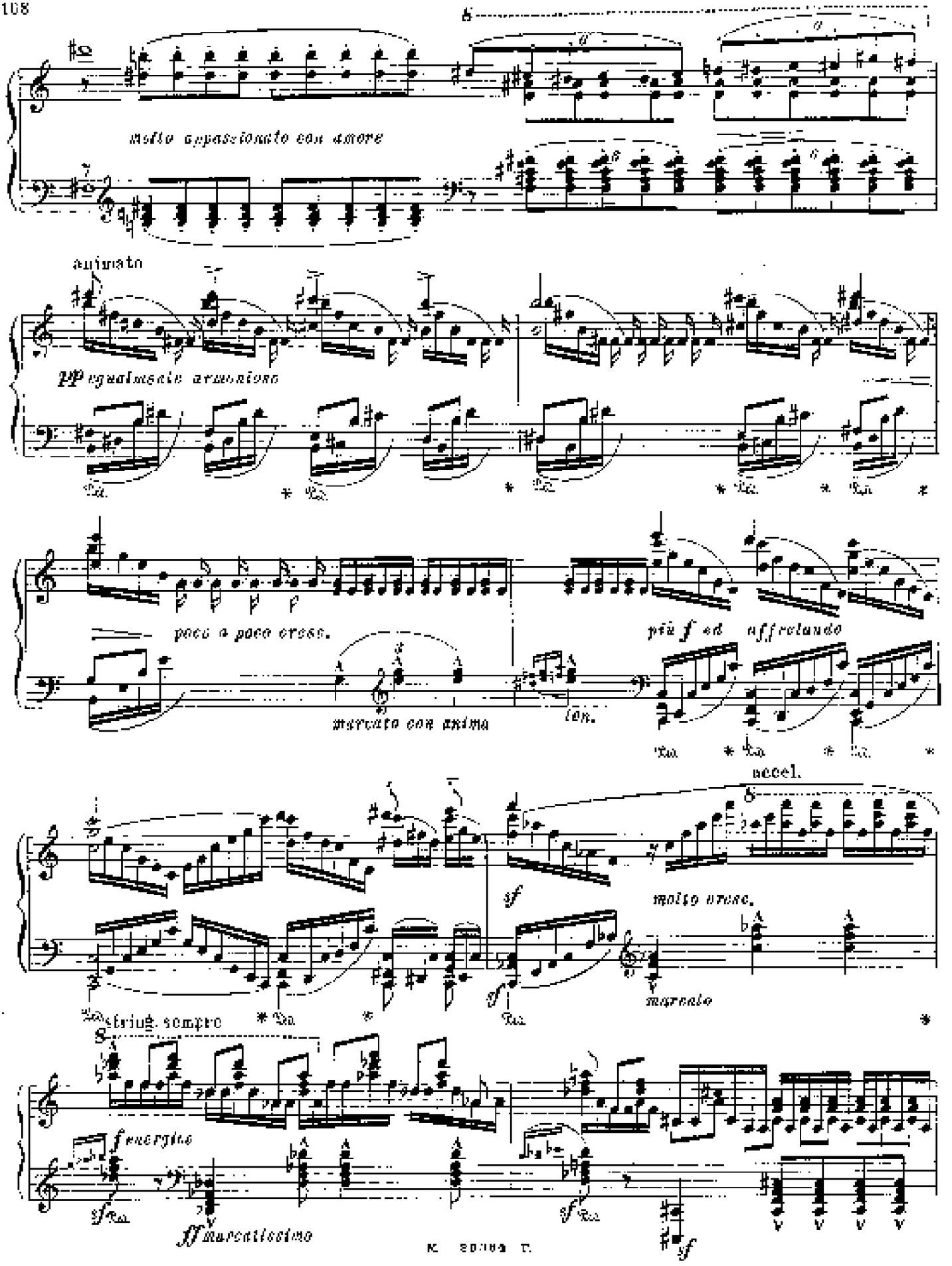
HARMONIES POÉTIQUES ET RELIGIEUSES

Extrêmement lent avec un profond sentiment d'ennui (1834)



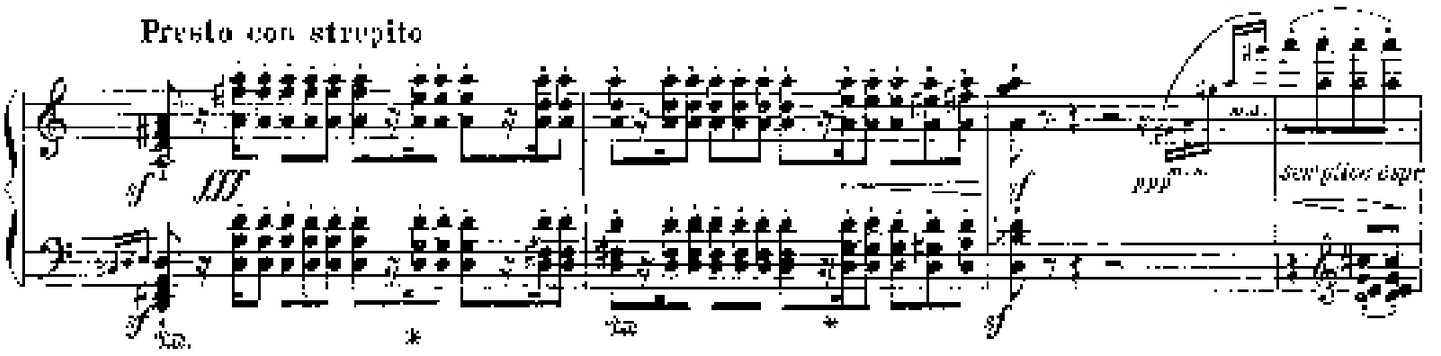

Lento
Recitativo
marcato
P marcato
très longuement
portamento
sotto voce
Recitativo
agitato
portamento
sotto voce
accelerando
poco a poco
cresc.
più agitato
più f
sempre più accel.
ff strepitoso
fff con furore
il più tempo possibile
ff
martellato
sf


Agitato assai
ff
poco dim.
marcato lugubre
f
sempre decresc.
sf
rallent.
molto espressivo
poco ritenuto il tempo
parlando
poco cresc.
dimin.
cresc.
molto cresc.
p

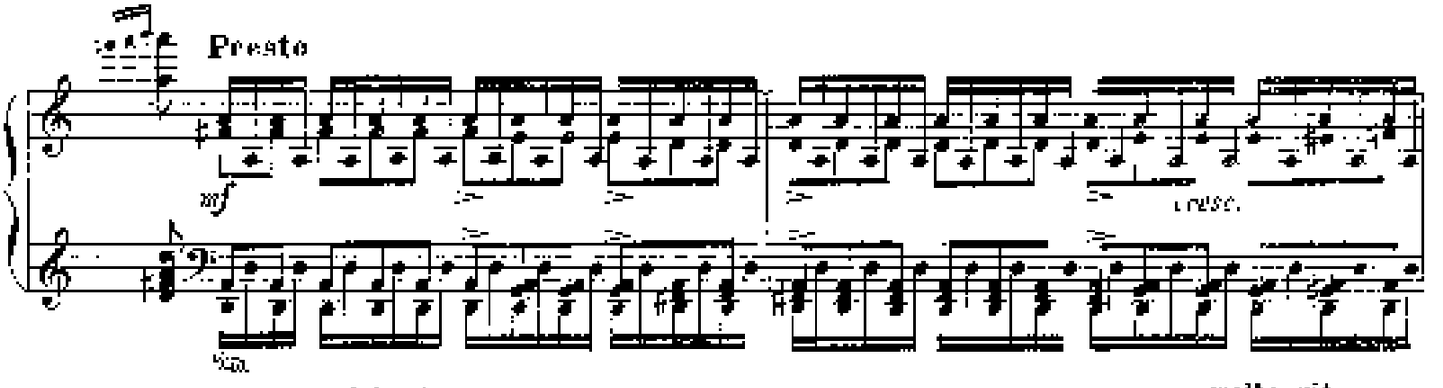

molto appassionato con amore
animato
pp ugualmente armonioso
poco a poco cresc.
più f ed affrettando
marcato con anima
accel.
molto cresc.
marcato
strisc. sempre
f energico
ff marcatissimo

Adagio

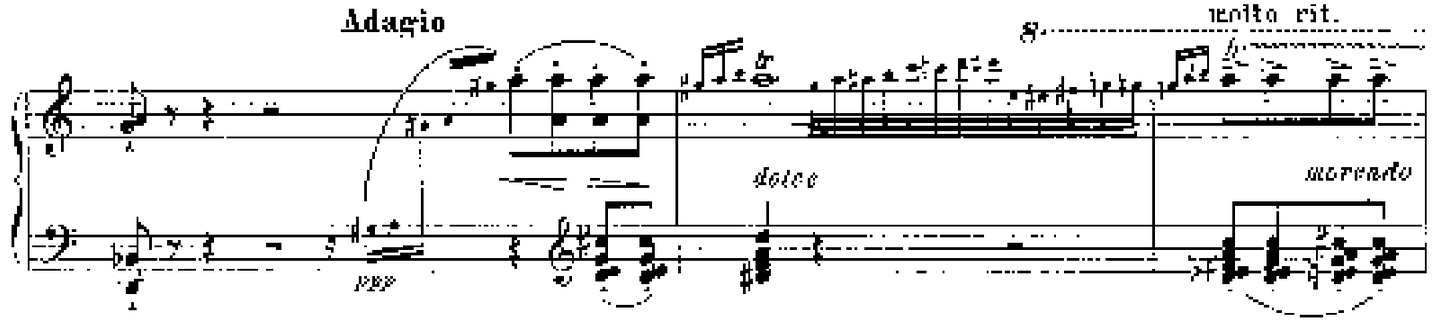
Presto con strepito

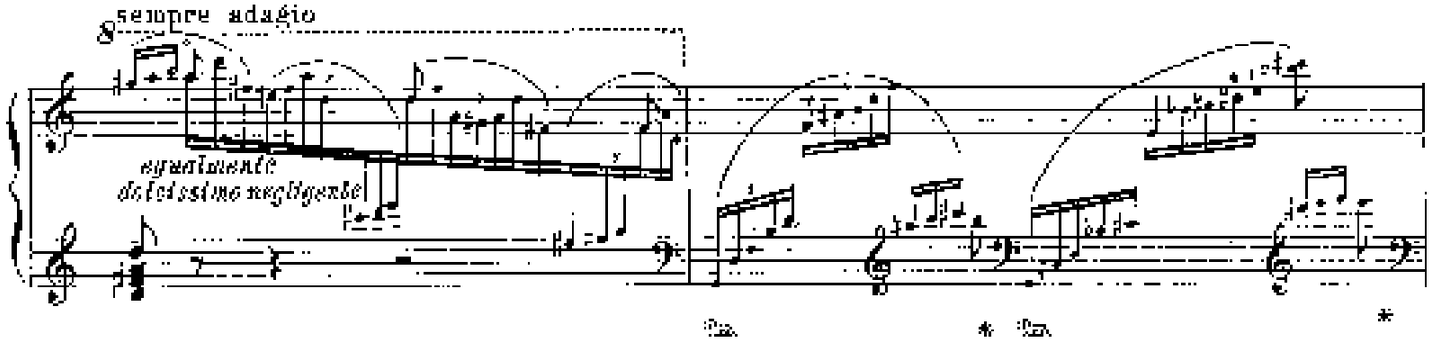


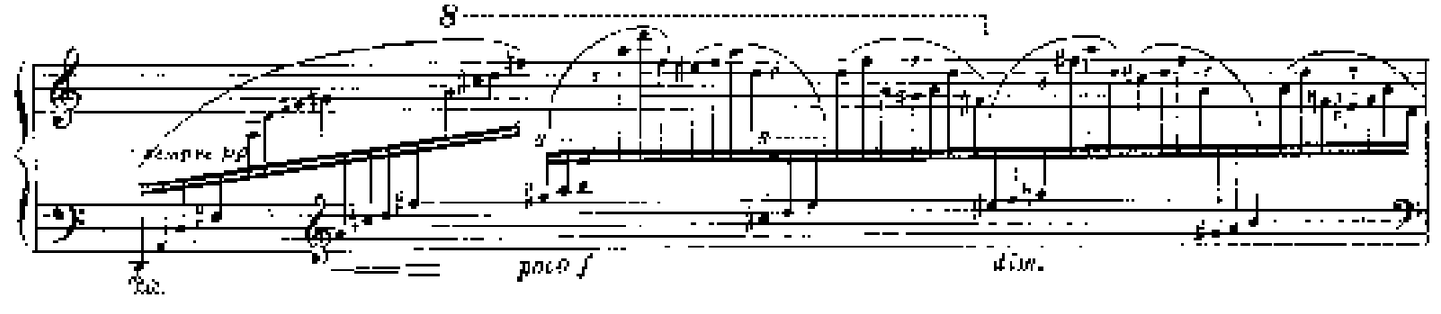
Presto

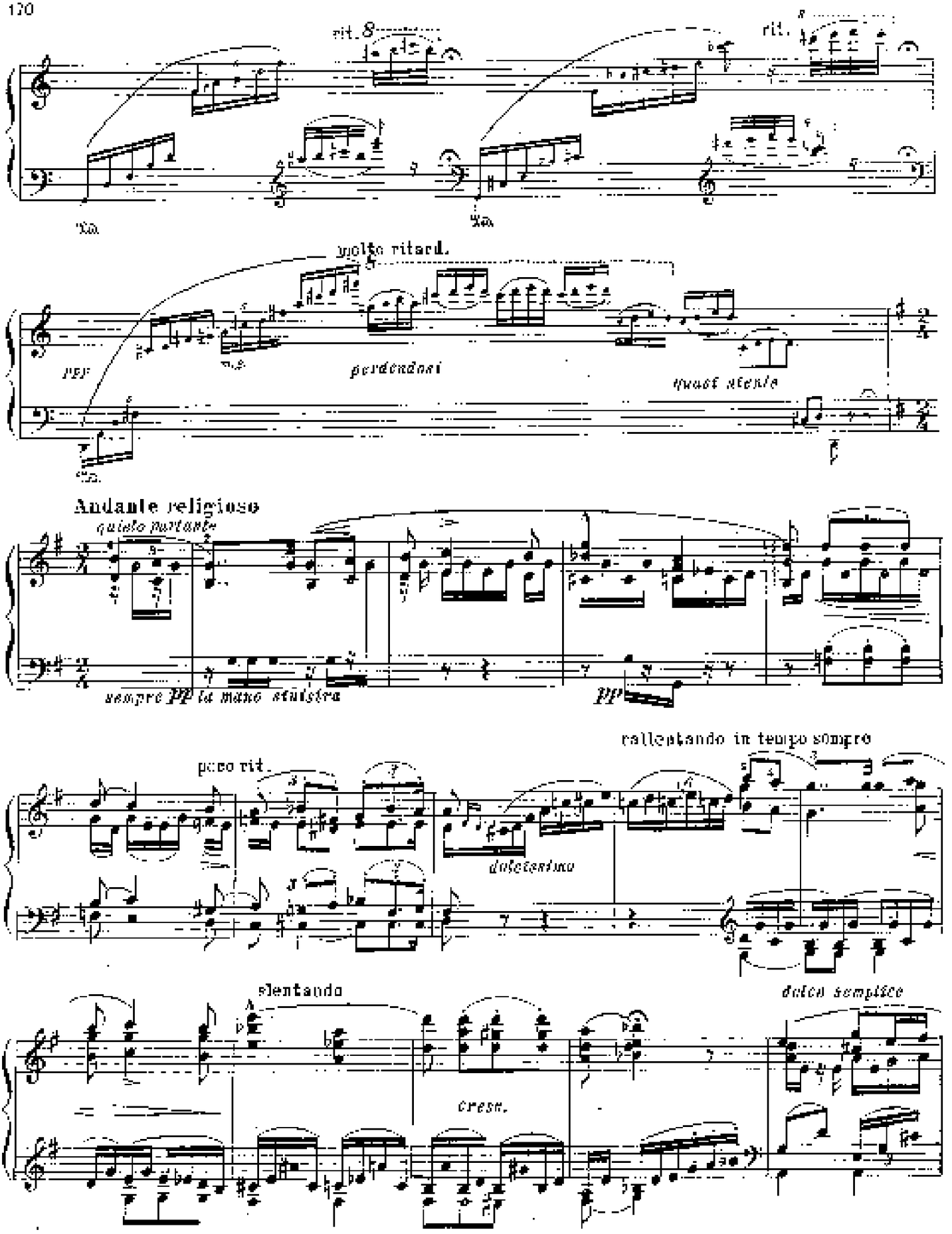


Adagio

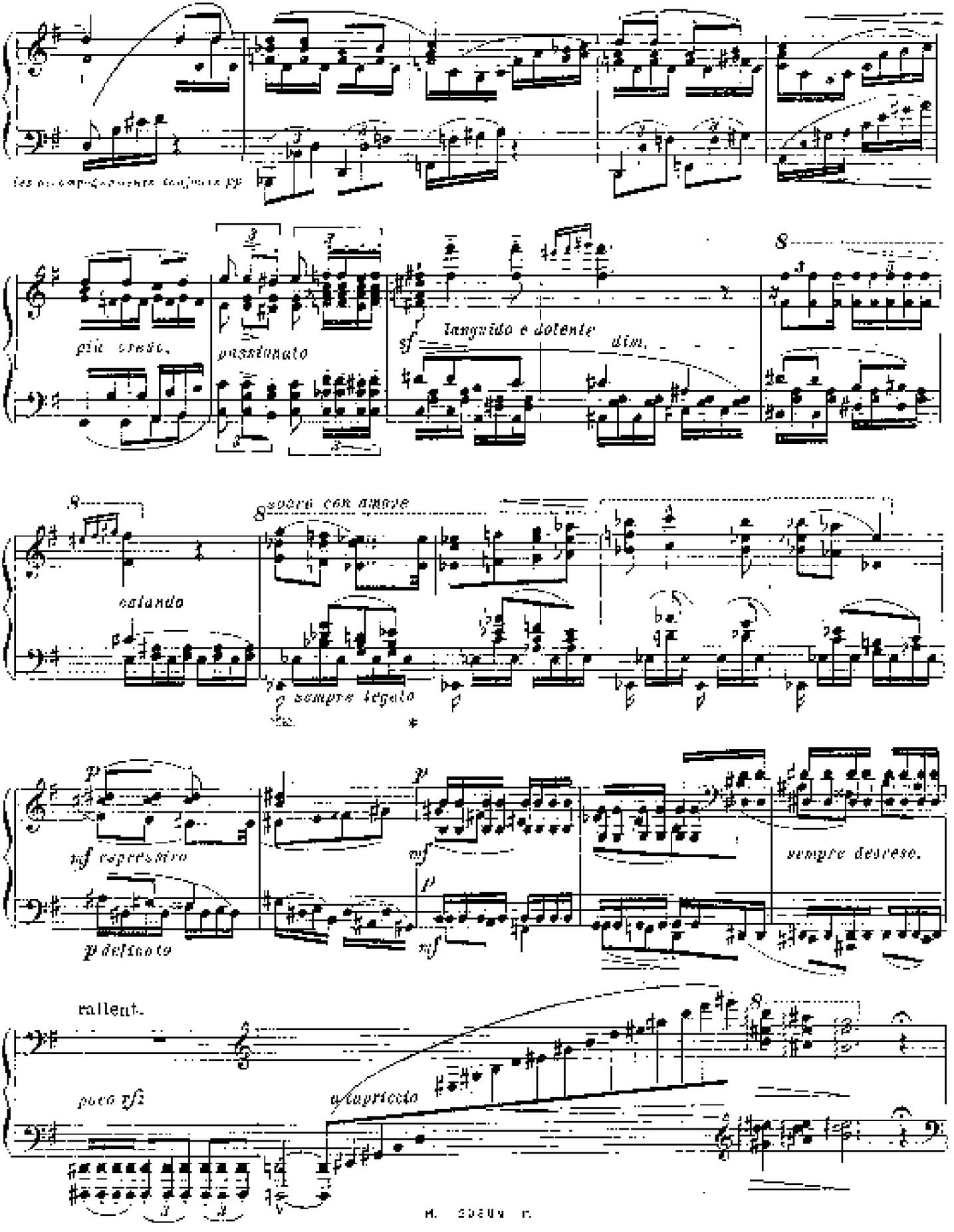


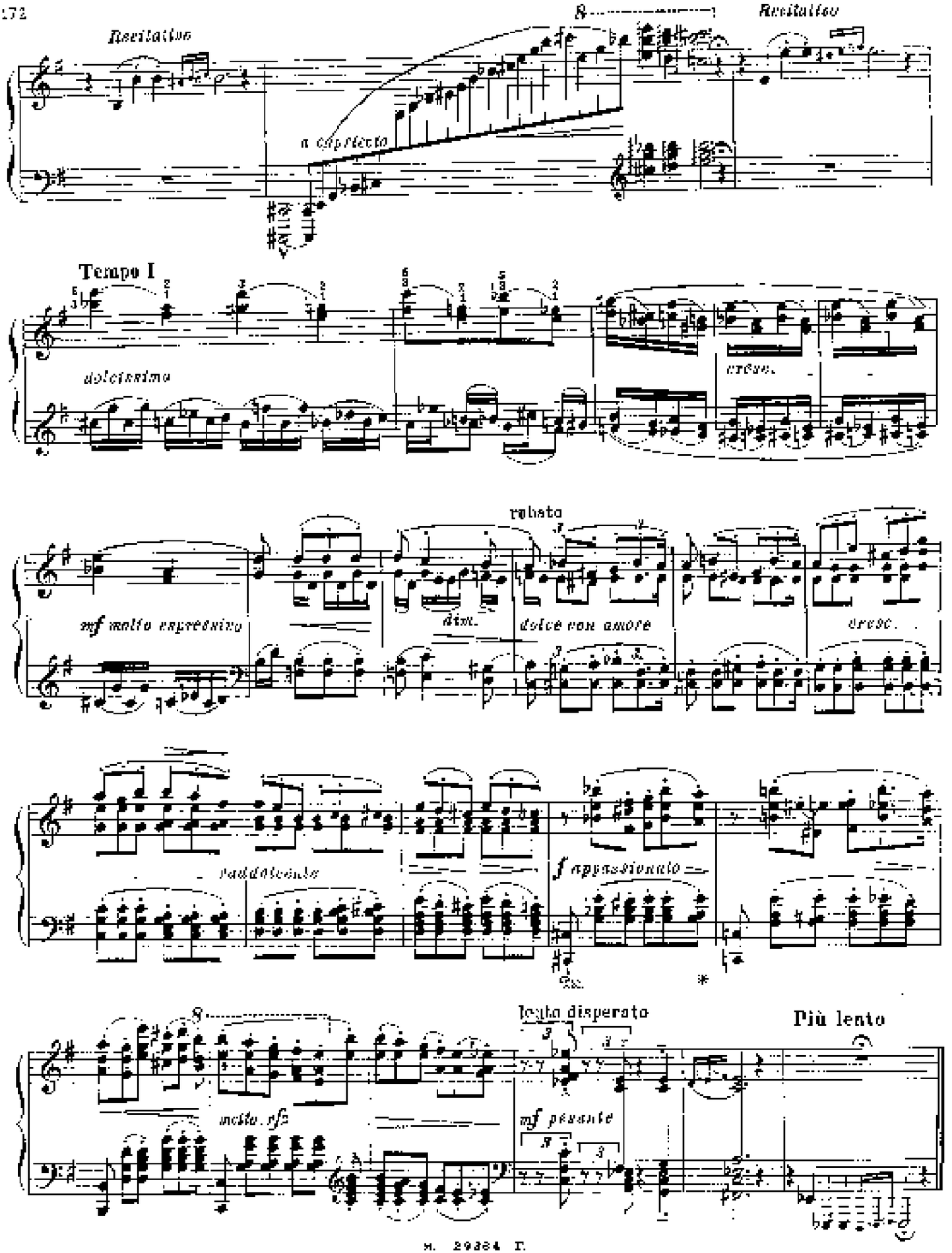




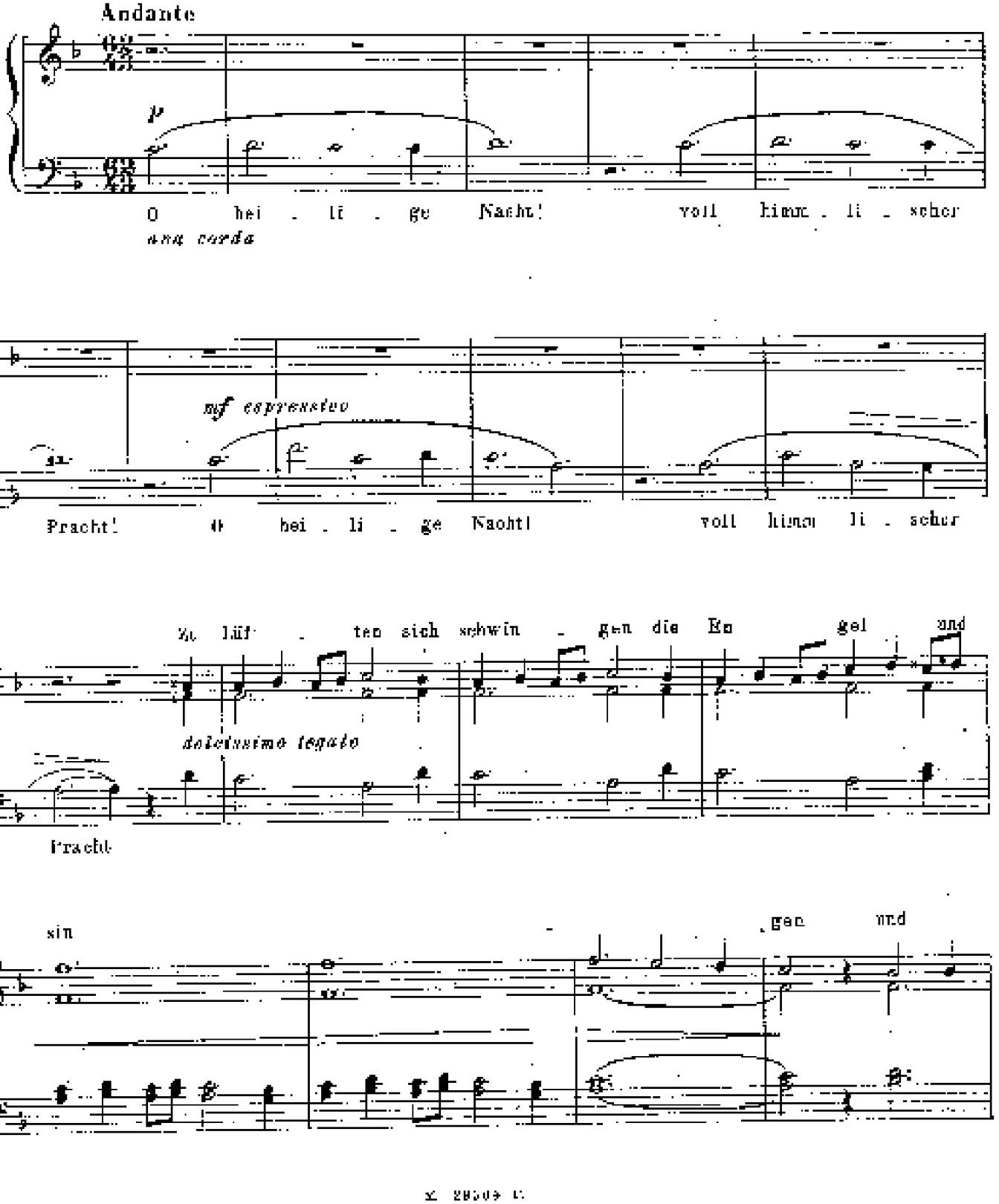

rit.
rit.
molto ritard.
perdendosi
quasi niente
Andante religioso
quieto parlante
sempre pp la mano sinistra
pp
rallentando in tempo sempre
poco rit.
dolcissimo
slentando
cresc.
dolce semplice

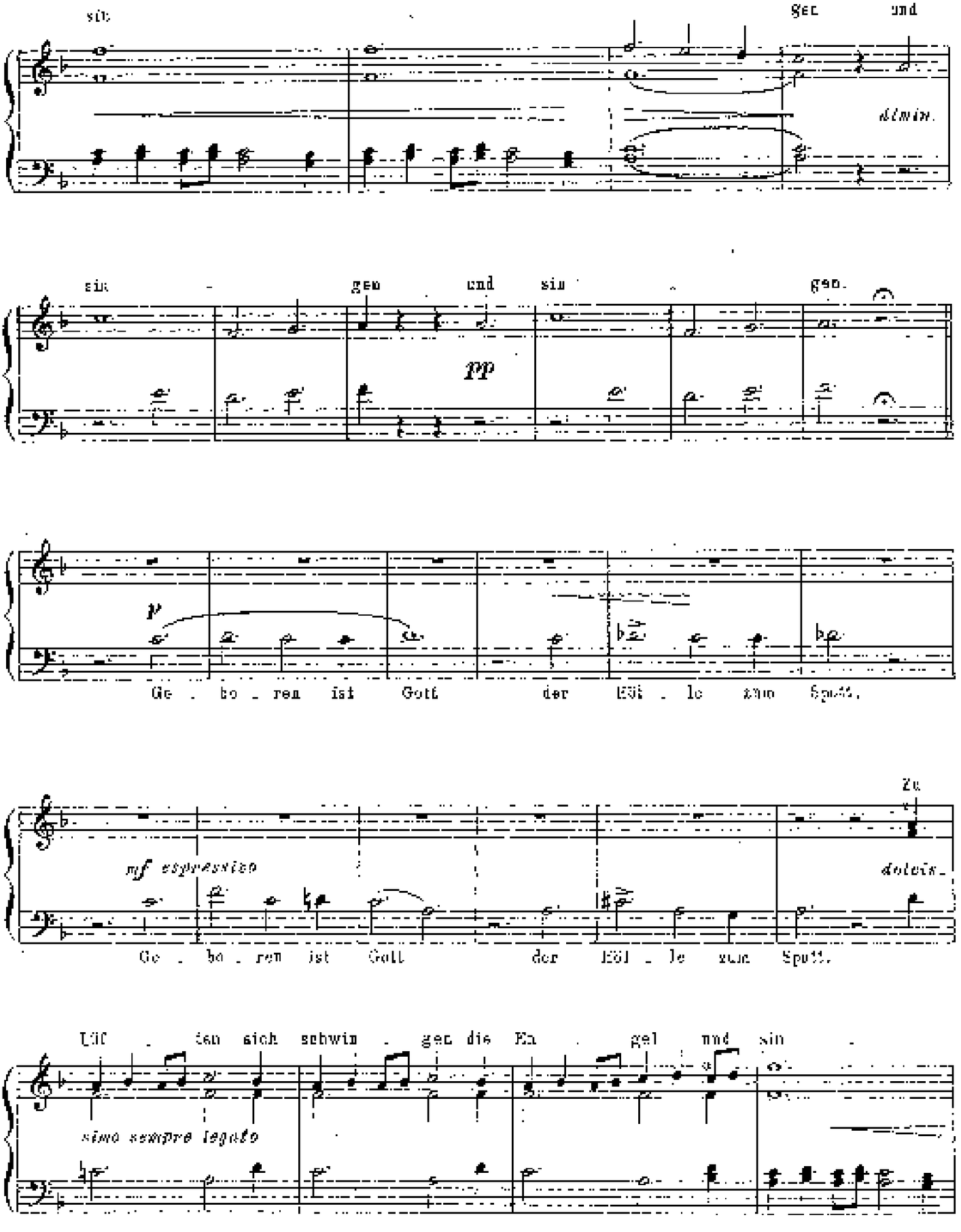
molto pronunziato la melodia

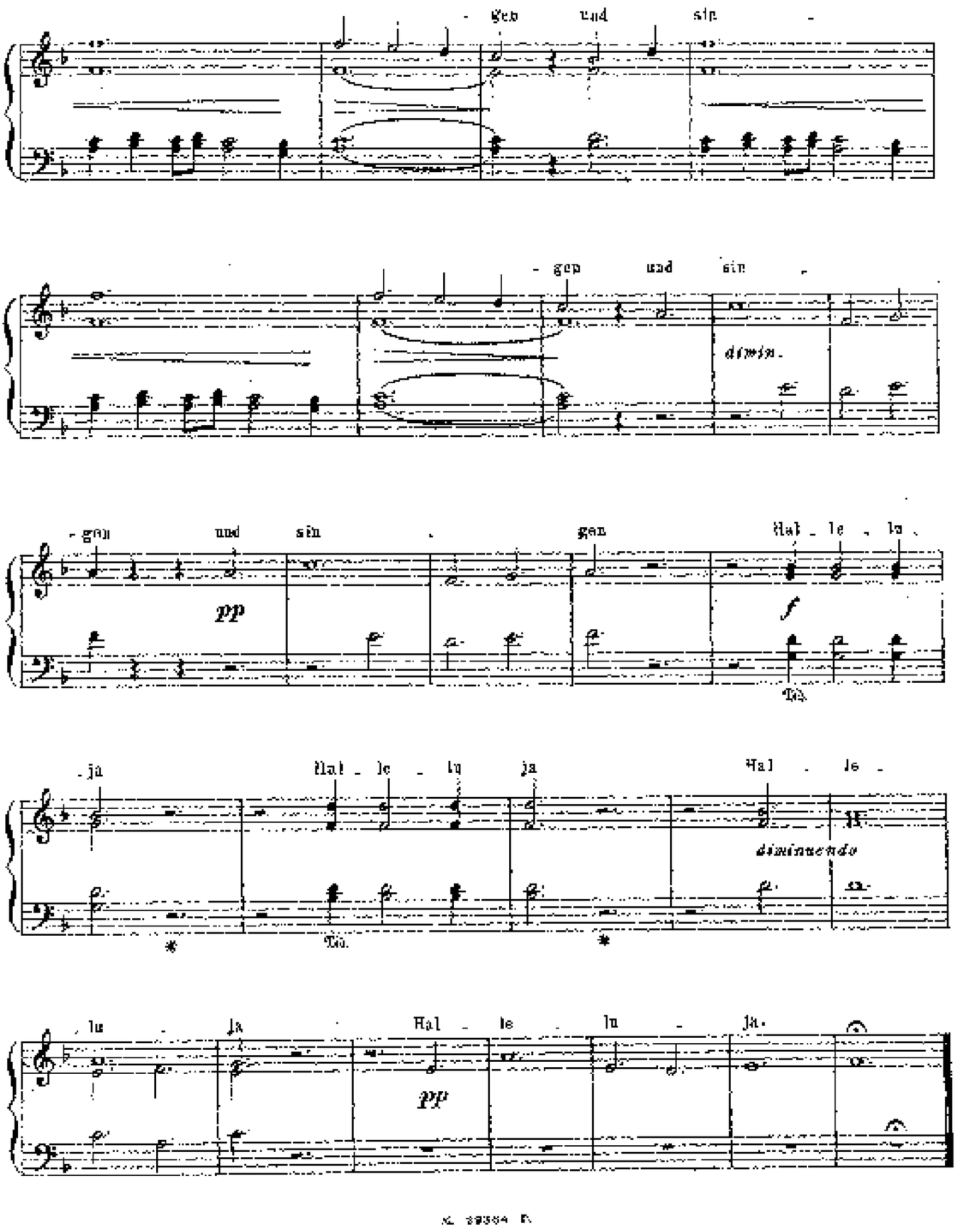



Recitativo
a capriccio
Recitativo
Tempo I
dolcissimo
cresc.
mf molto espressivo
dim.
rubato
dolce con amore
cresc.
raddolcendo
f appassionato
molto rfz
lento disperato
mf pesante
Più lento

WEIHNACHTSBAUM
2. O heilige Nacht!



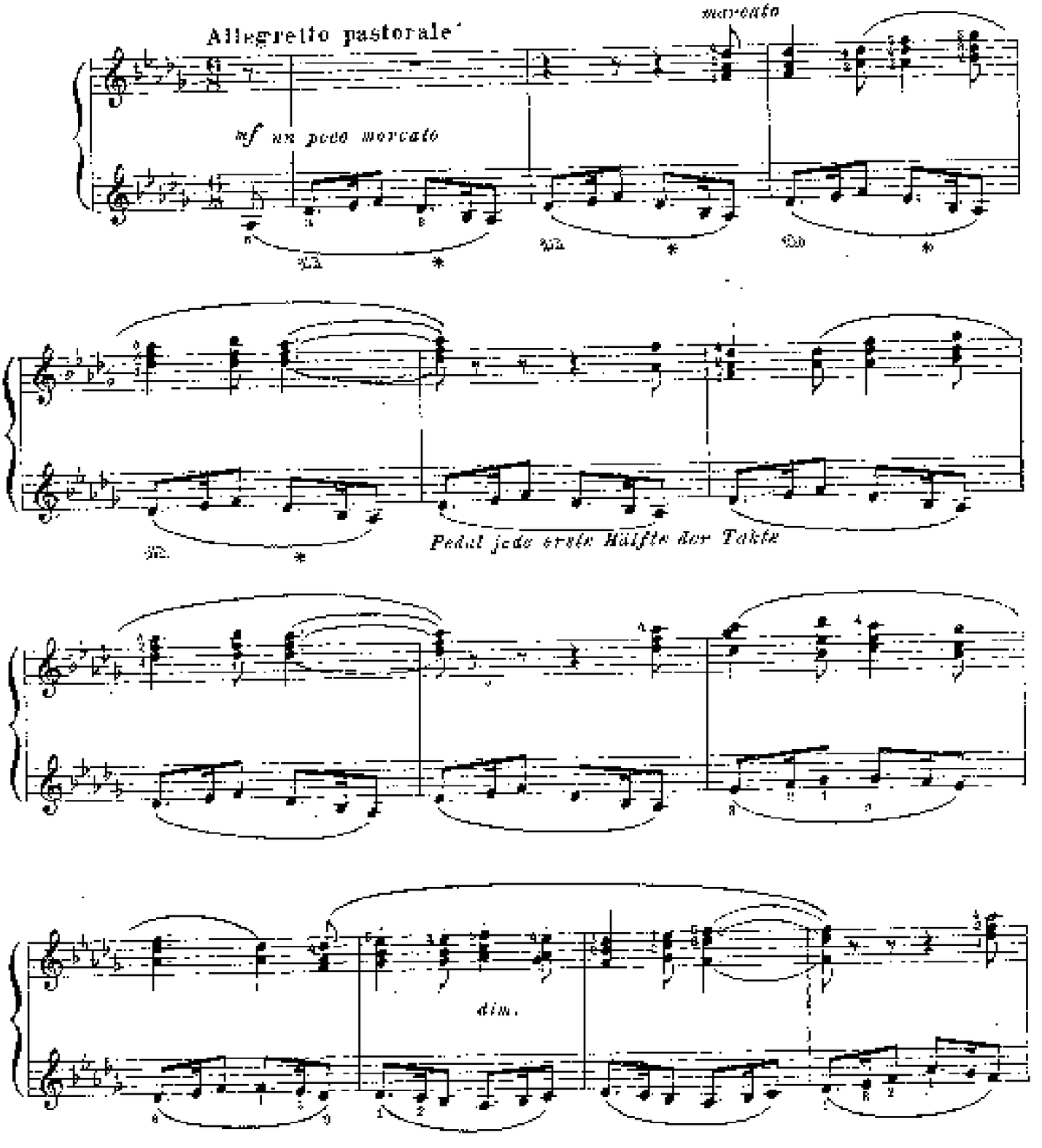

sin
Ger und
dimin.
sin - gen und sin - gen.
pp
p
Ge - bo - ren ist Gott der Höl - le zum Spott.
Zu
mf espressivo
dolciss.
Ge - bo - ren ist Gott der Höl - le zum Spott.
Höl - len sich schwin - gen die En - gel und sin -
simo sempre legato

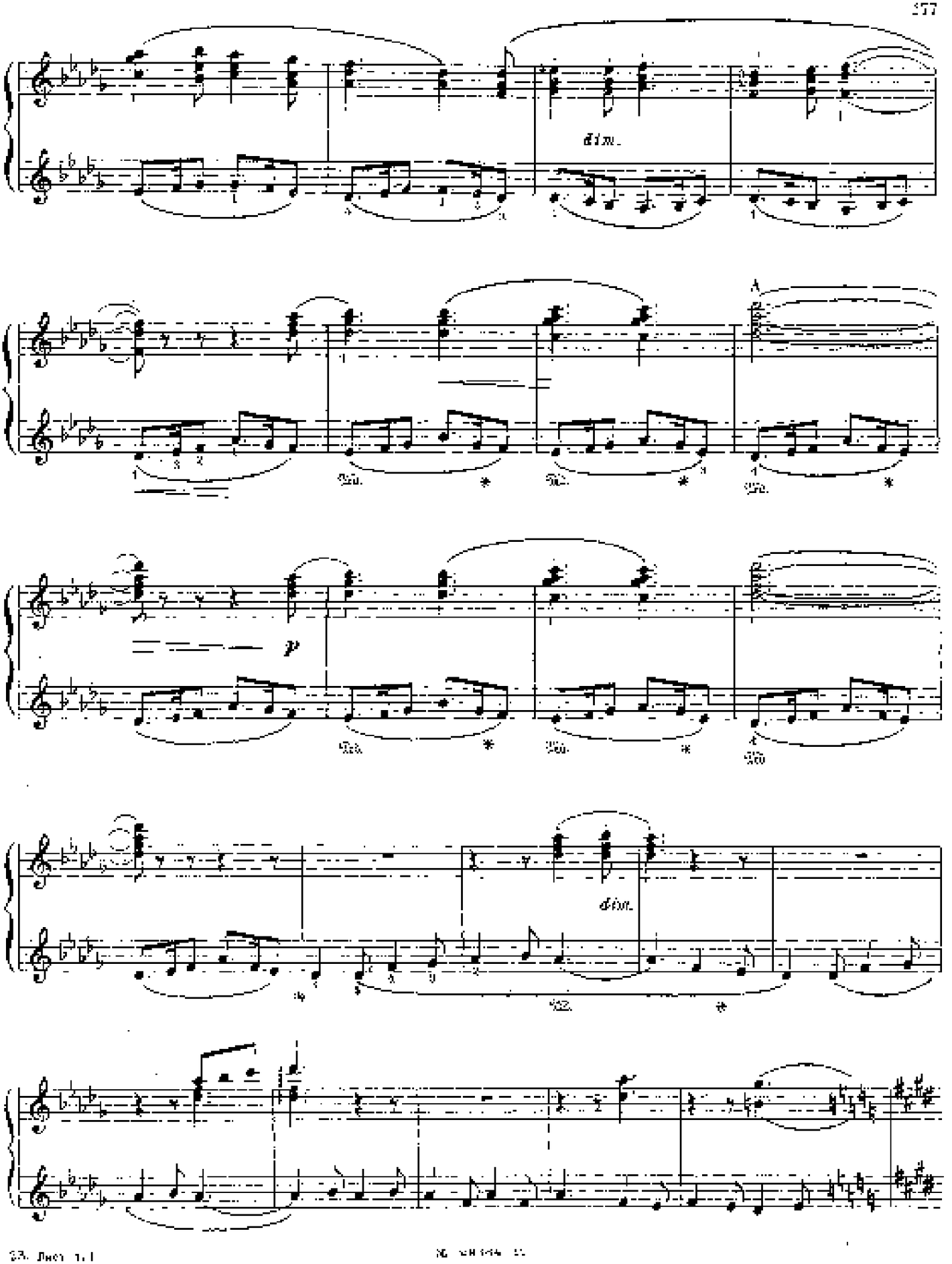

gen und sin
gen und sin
dimin.
gen und sin gen Hal le lu
pp
f
ja Hal le lu ja Hal le
diminuendo
lu ja Hal le lu ja
pp

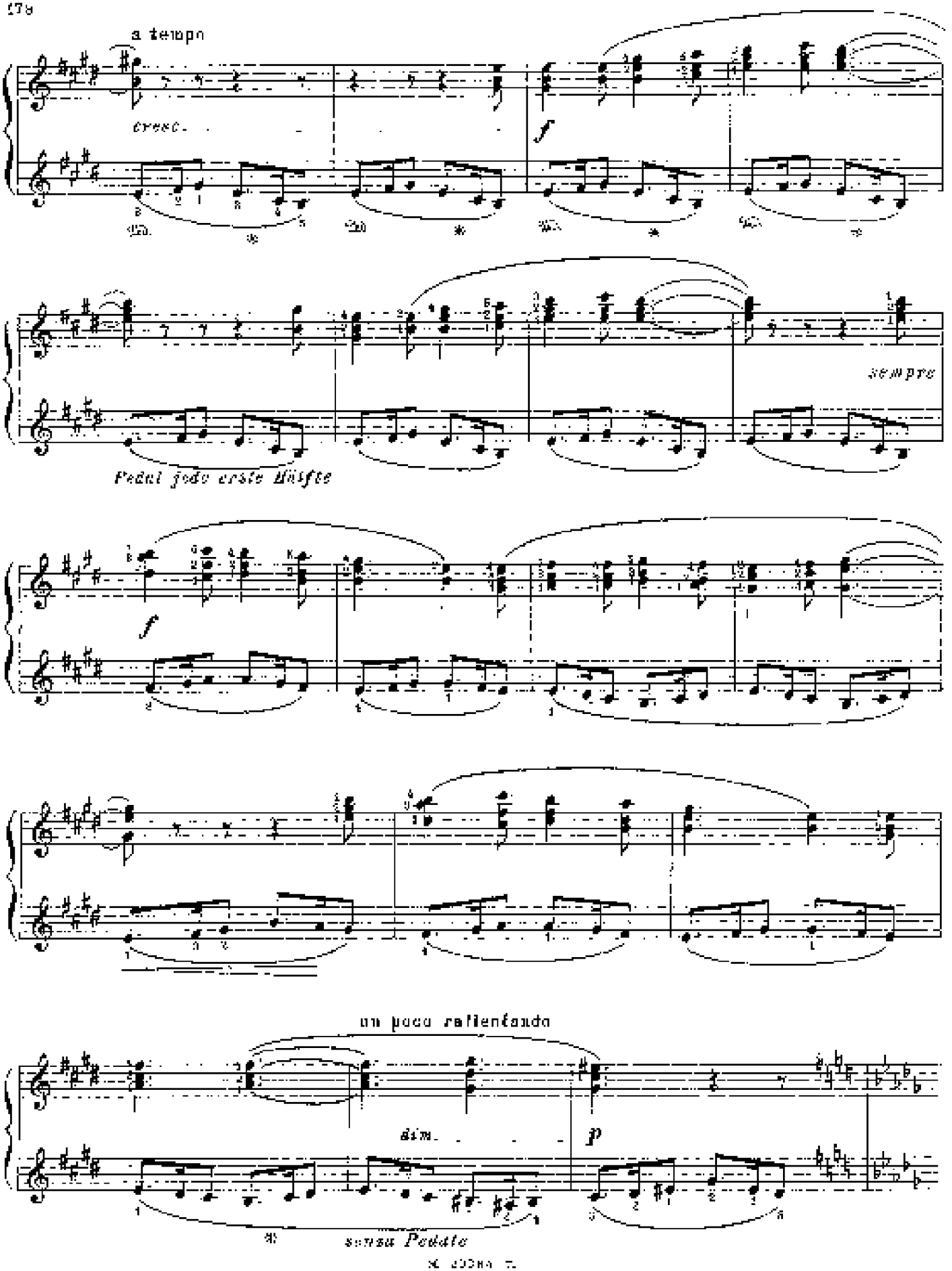
WEIHNACHTSBAUM

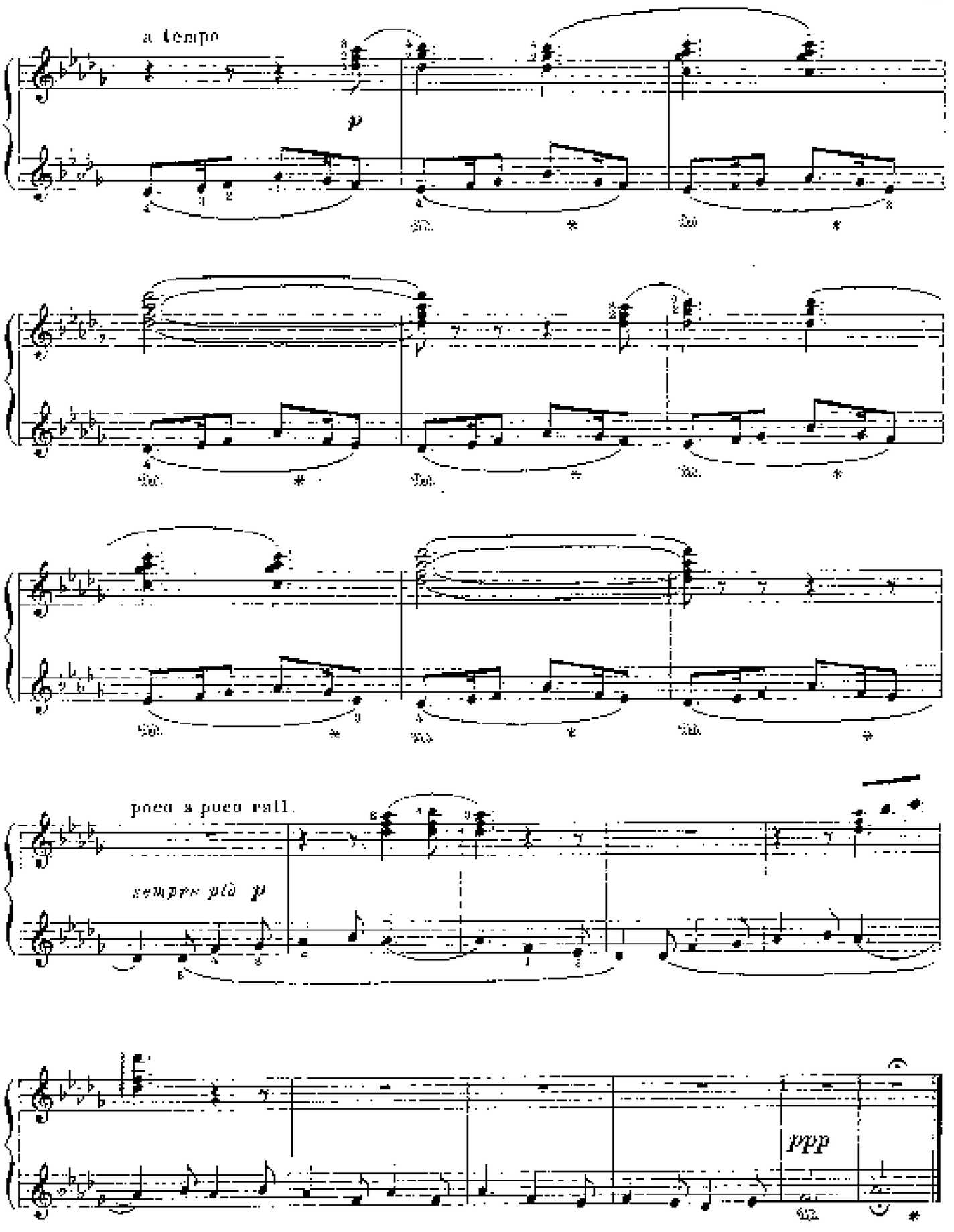
3. Die Hirten an der Krippe

„IN DULCE JUBILO"




dim.
A
p
dim.

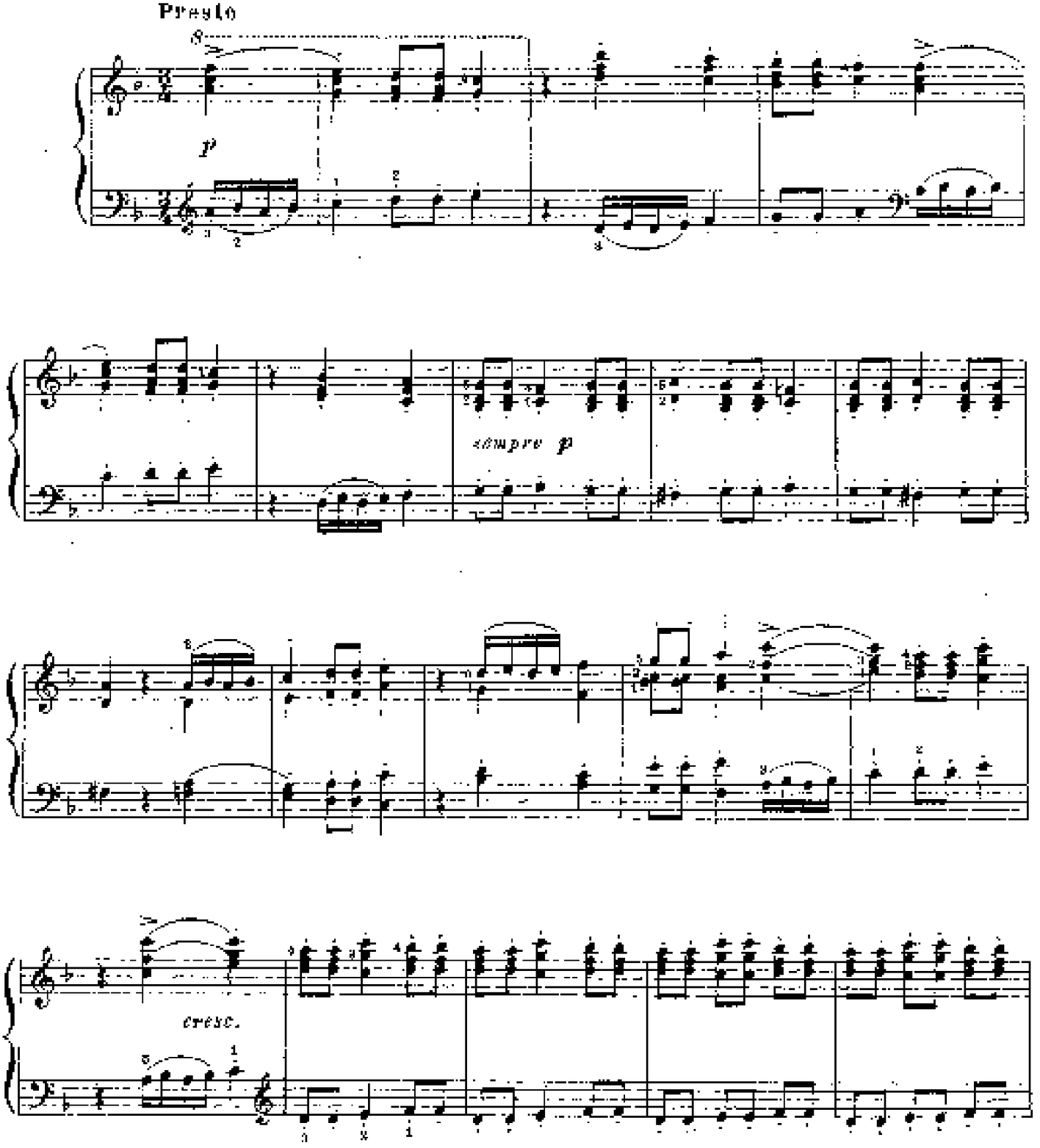

a tempo
cresc.
f
sempre
Pedal jedo erste Hälfte
f
un poco rallentando
dim.
p
senza Pedale

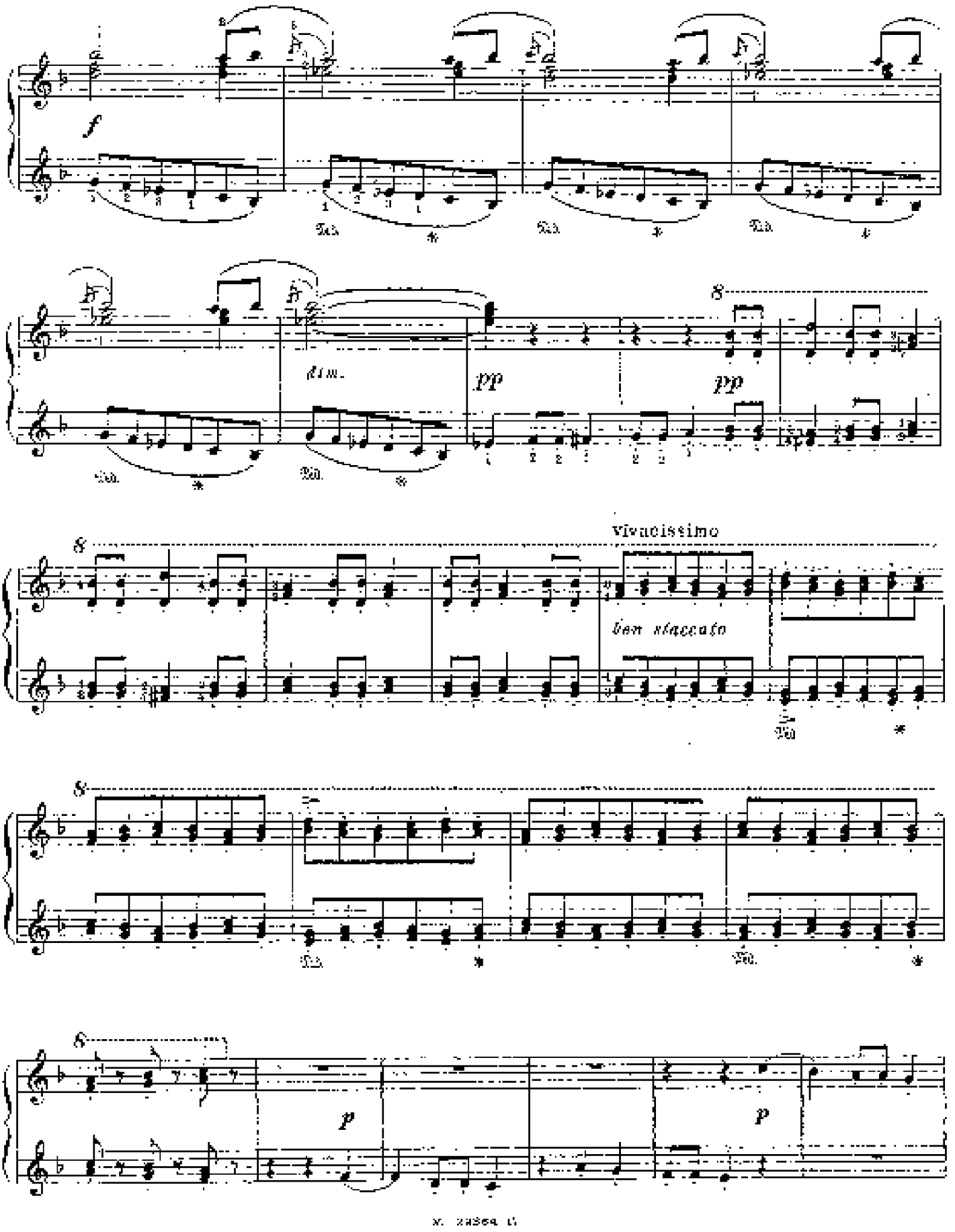

a tempo
p
poco a poco rall.
sempre più p
ppp

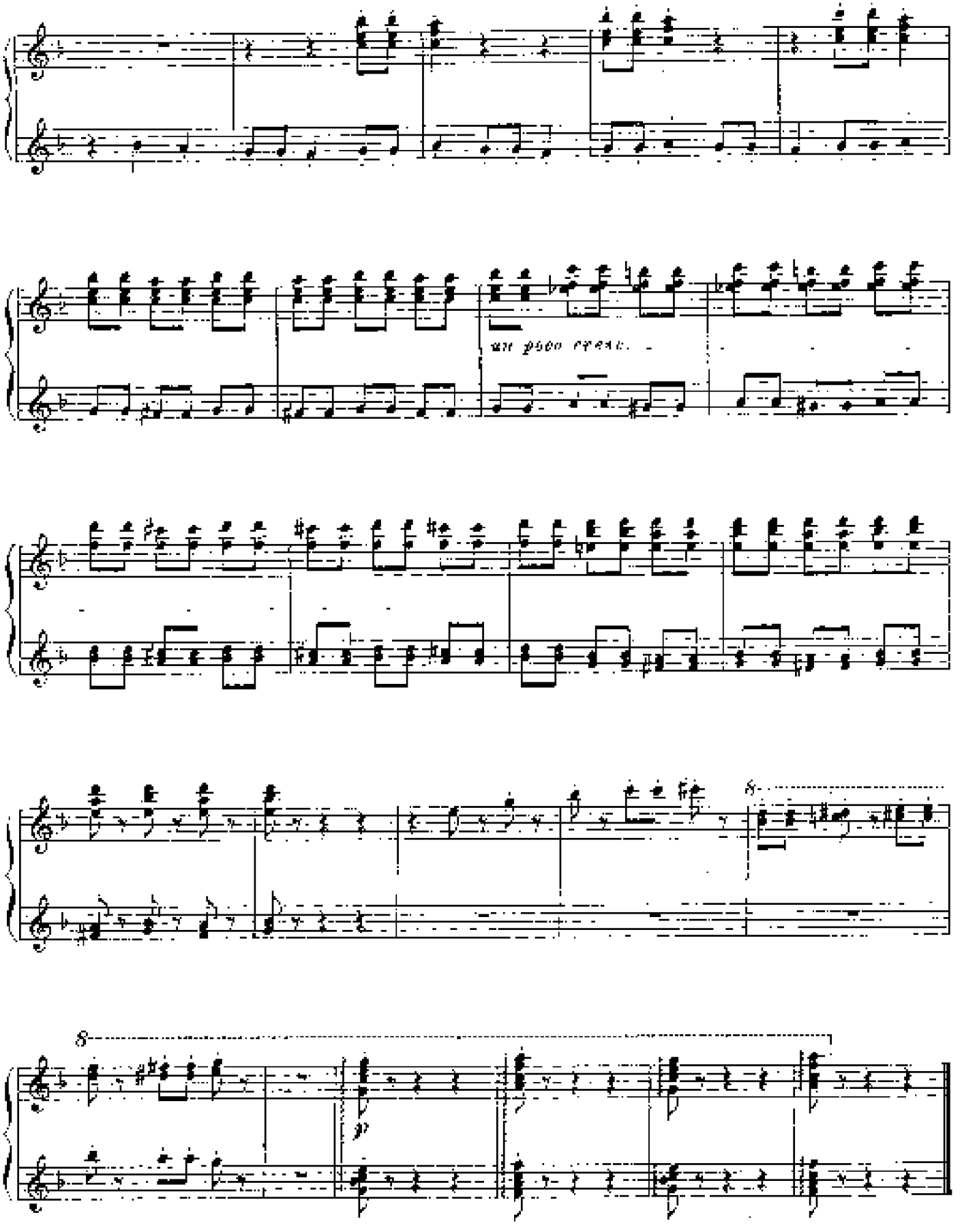
WEIHNACHTSBAUM

5. Scherzoso

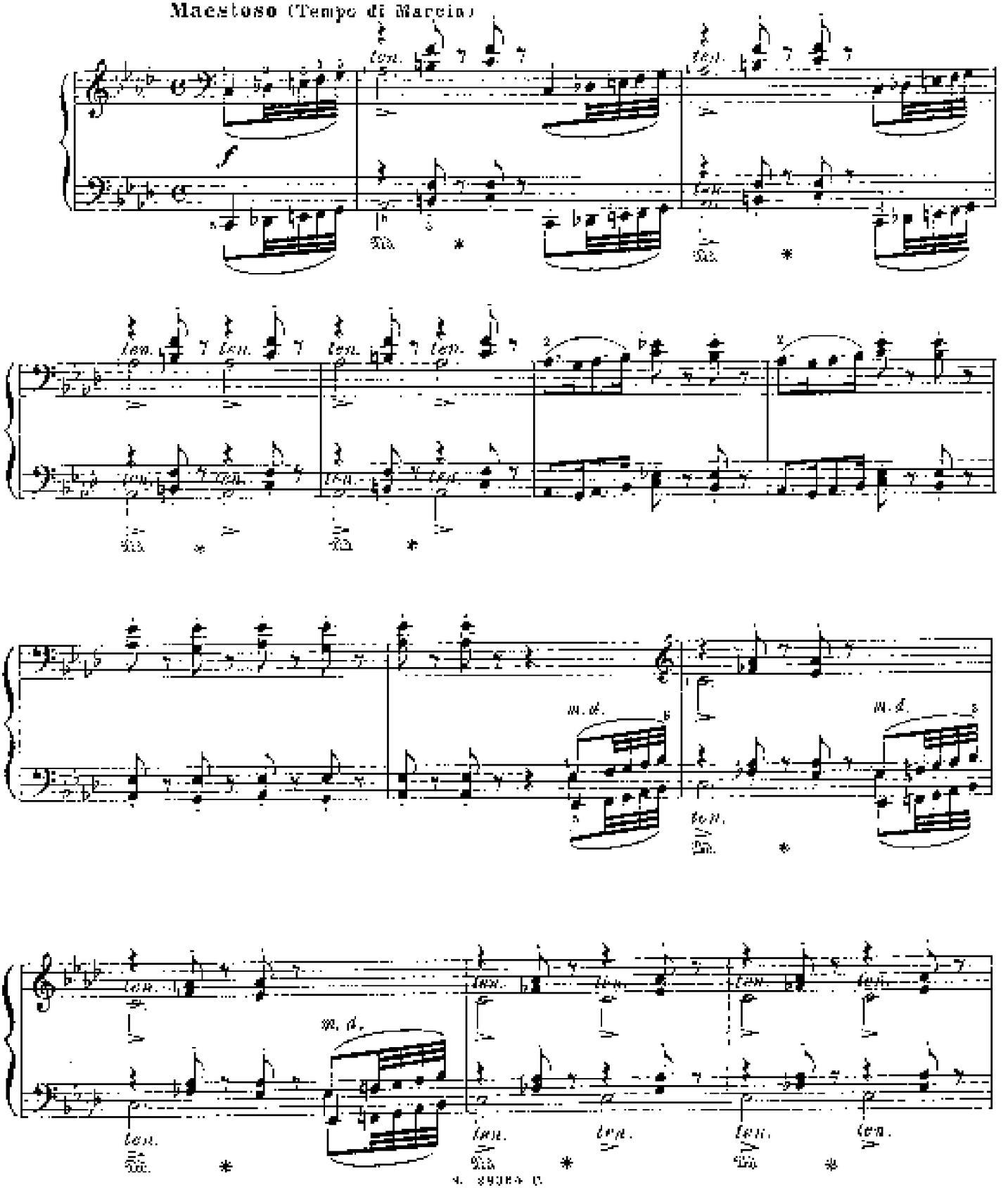
MAN ZÜNDET DIE KERZEN DES BAUMES AN

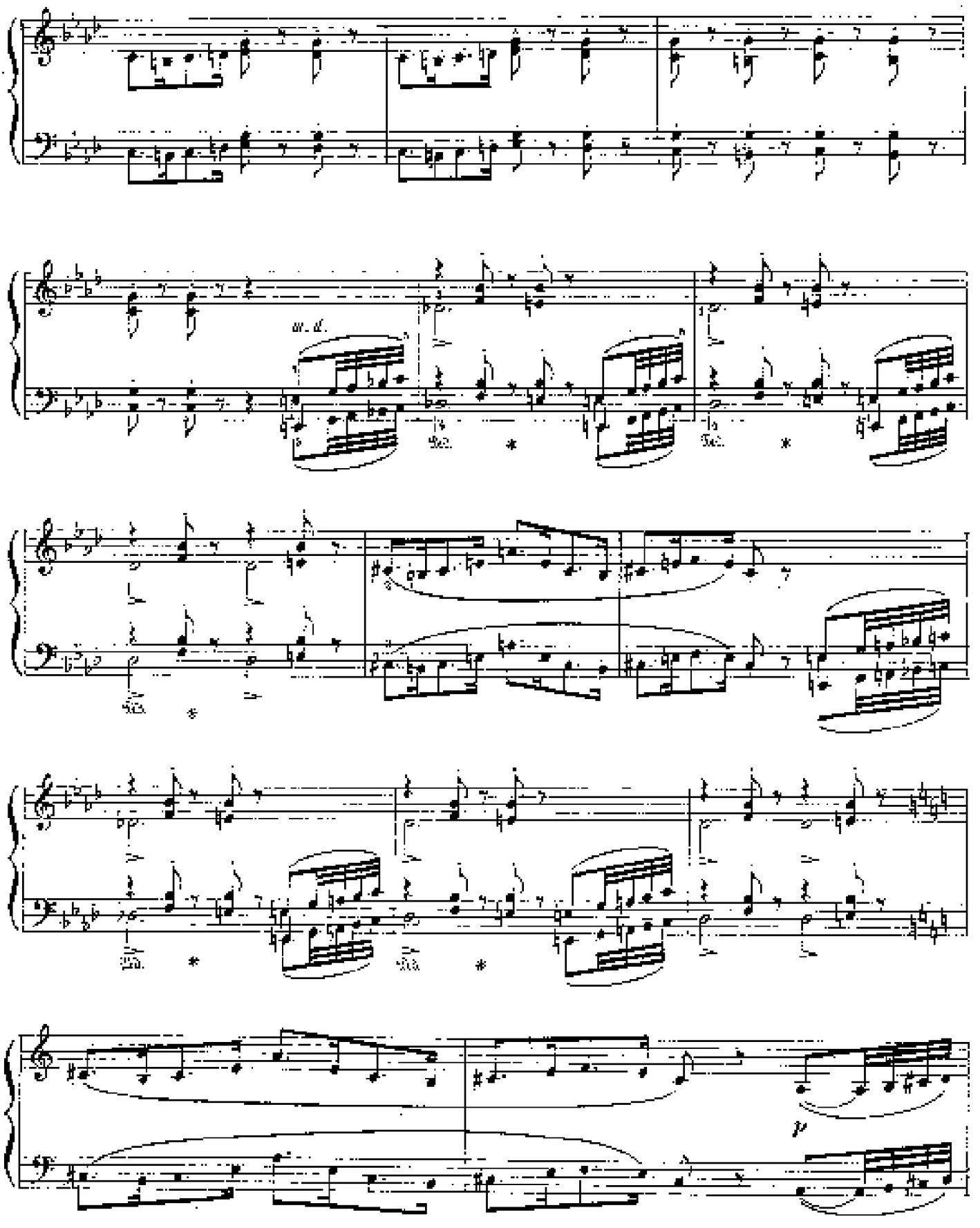


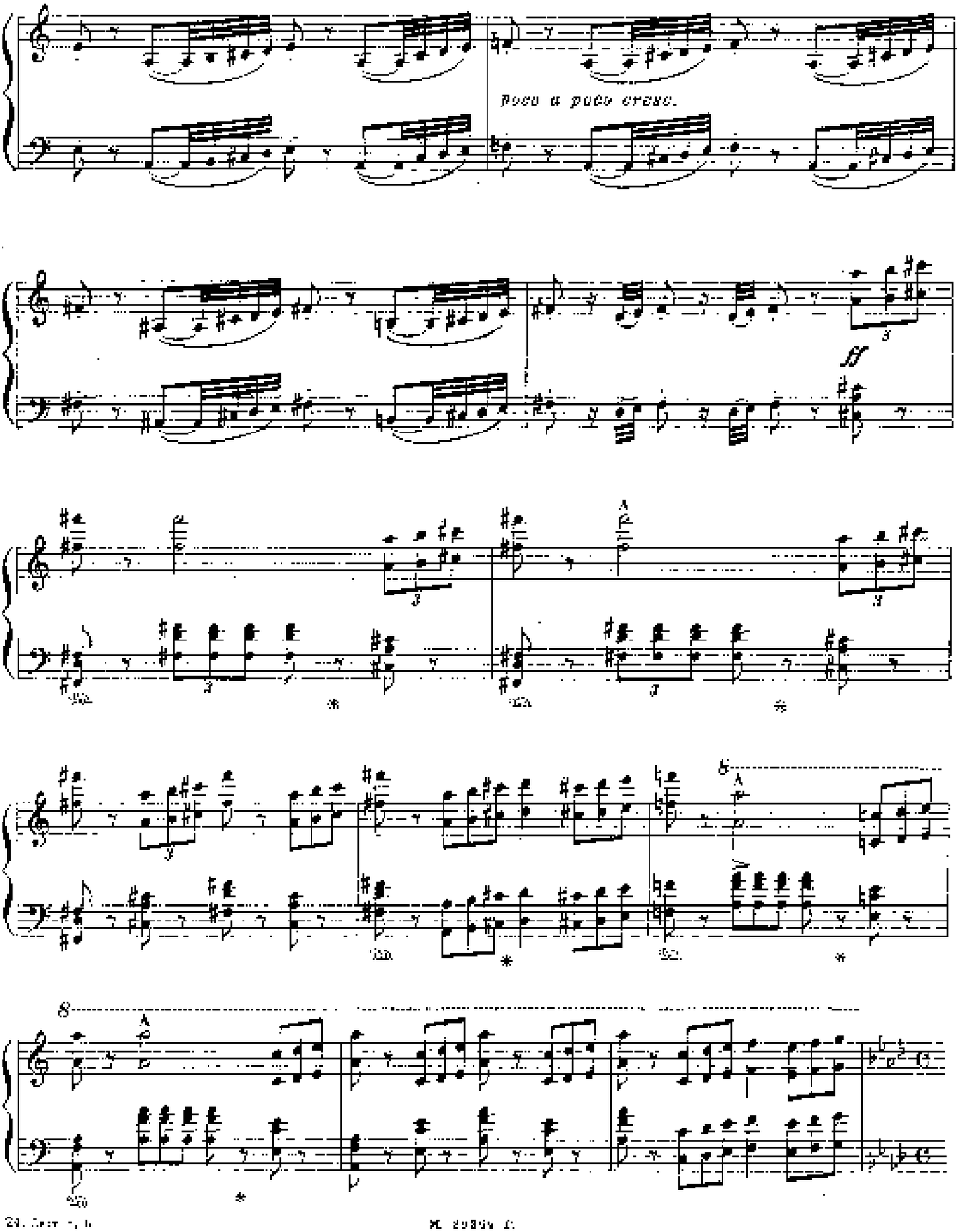

f
dim.
pp
pp
Vivacissimo
ben staccato
p
p

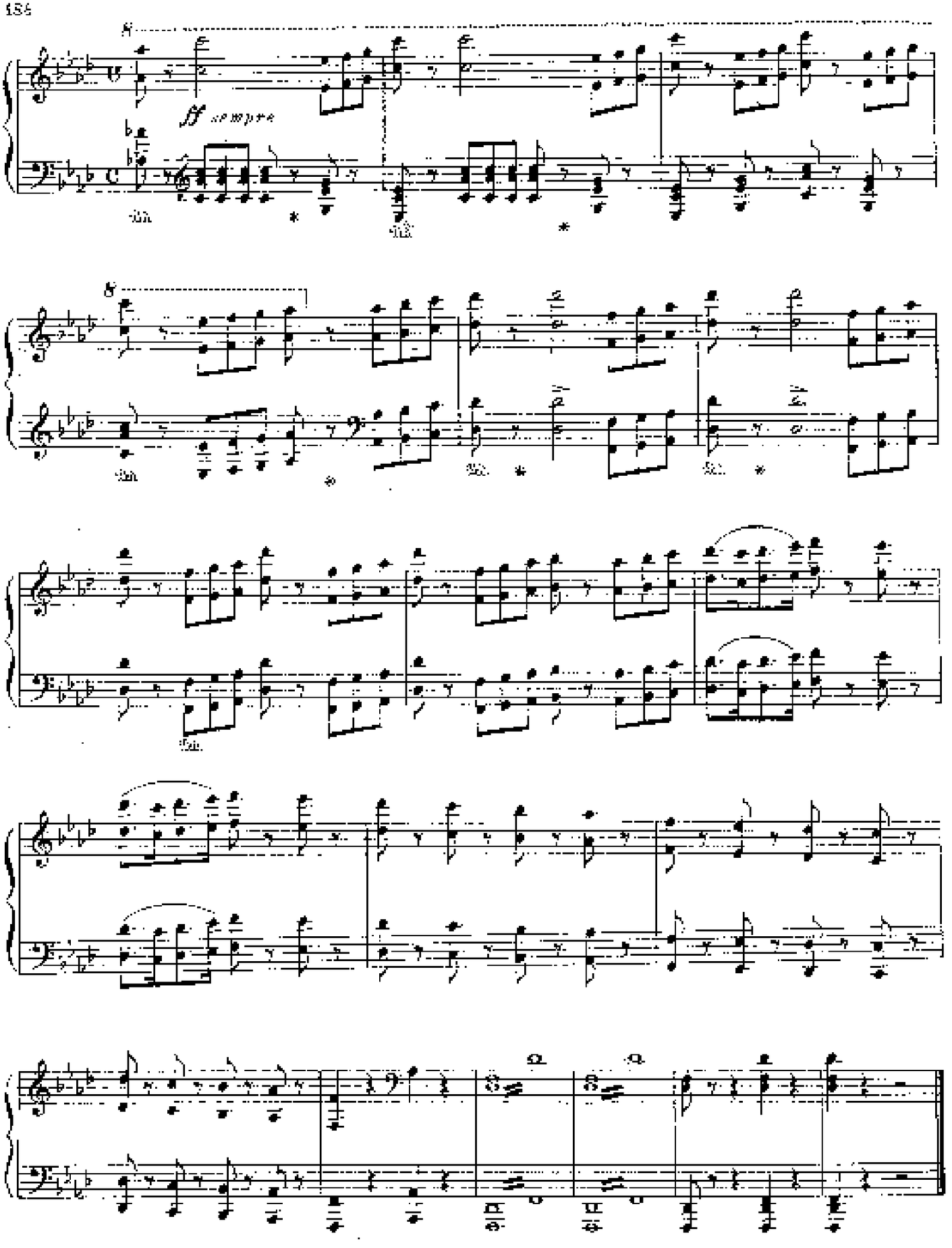

un poco cresc.
8
8
p

WEIHNACHTSBAUM
11. Ungarisch




m. d.
Ped.
*
Ped.
*
Ped.
*
Ped.
*
Ped.
*
p


Poco a poco cresc.
ff


ff sempre

КОММЕНТАРИИ*

I. ОБЩИЕ ЗАМЕЧАНИЯ

Среди признанных всех прочтенных шедевров Листа отдельное место занимают «Патетические и религиозные гармонии» («Harmonies poétiques et religieuses»), «Утешения» («Consolations») и «Философская соната» («Weihnachtsbaum. Arbre de Noël»). Созданные в разное время и различные художественному объему, сохранив в себе художественной выразительности, они привлекают нашего внимания своей поэтической сущностью и тонким психологическим мастерством.

Цикл «Harmonies poétiques et religieuses» включает 10 десять пьес, написанных в основном между 1845 и 1852 годами. Написав цикл, общее предисловие к которому предусматривалось в ряду пьес было замечательным Листом у французского поэта-романтика Альфонса де Ламартина (1790—1869), одноименный сборник которого вышел в свет в 1830 году. Цикл как с прологом такого предисловия (в переводе на русский язык), взятого Листом из поэтического сборника Ламартина и комментарий к нему вновь с небольшими сокращениями (в оригинальном издании 1853 года):

«Есть мечтательные души, которым одиночество и созерцание неизменно влекут к возвышенным мыслям... все их мысли возносятся обычно, сами с собою и наедине с Богом, все их суждения здравые — это чистый свет, ясно отражающий природу и людей. Они смотрят глубже и во всех явлениях, что их окружают, стараются, чтобы почерпнуть новые, выражения и образы, чтобы воссоздать высшее начало в своей душе, чтобы покрыться силу, могу ли я им дать достойную награду!

Есть сердца, разбитые печалью, отвергнутые миром, которые укрываются в очаге своих мыслей, в одиночестве своей души, чтобы плакать, ждать или обожать; могут ли они подарить взамен свою одинокой, как и они, музе, найти удовлетворение в согласии с ней и говорить миру, слушая ее: «Как молимся тщетно скрипкам, мы плачем песням всегда, мы получаем песни печали!»

Это же предубеждение было использовано Листом и в пьесе, опубликованной им еще в 1835 году отдельной тетрадью «Harmonies poétiques et religieuses, которая получила четвертой редакцией четвертой цикл «Pensée des Morts». В настоящем издании это первоначальная редакция помещена в конце тома.

Помимо общего духовного предубеждения, взятого Листом из прочтенного и выученного предисловия Ламартина, оригинальное издание цикла содержит еще краткую эпиграфу Листа, характеризующую указанную выше литературную

Приведем текст этой эпиграфы (в переводе на русский язык):

«Фрагмент этого цикла был задан несколько лет тому назад. Благодаря давнему опыту и глубокому убеждению в том, что время — самый суровый и беспристрастный из всех отвергнутых людьми, изменяя его истертый гармоний цикла («Размышление о смерти») в необходимых изменениях».

Следует отметить, что эти пояснения, предпосланные к отдельным поэтическим отрывкам были заимствованы Листом у Ламартина, они же только не все пьесы, включенные в цикл, имели непосредственную связь со стихами Ламартина. Только пять пьес — «Прелюдия», «Bénédiction de Dieu dans la solitude», «Размышление о смерти», «Отец ребенка при пробуждении», «Andante lagrimoso» — являются определенными переложениями образами Ламартина, а не из пьес — «Тихая любовь» — обнаруживает связь с поэзией Ламартина лишь в самой общей форме; остальные же четыре пьесы — «Pater noster», «Вечерняя», «Погребальное шествие» — не имеют никакого отношения к поэзии Ламартина. Так не менее и духовное содержание в ламартиновских пьесами цикла и, главное, их соответствие с общей идеей цикла не подлежит сомнению. Именно эти обстоятельства и побудили Листа объединить все написанные ранее и отдельно друг, вопросы также, что может руководствоваться при построении цикла соображениями, изложенными (правда в весьма претенциозной и расплывчатой форме) Ламартином в большом предисловии к сборнику «Harmonies poétiques et religieuses».

«Перед вами, — писал Ламартин, обращаясь к читателям, — четыре книги песен. Описывать мучения, без надежды на них, без задних переходов у природы они есть, но они их не показывают; реальные, не воображаемые стихи, которые меньше отдают поэтом, но человеком; полезное занятие раскрытие последовательных впечатлений, страданий внутренней жизни, одинаково полезных тем печалью, что за светом, по одиночеством, что присутствием людей, тем отчаянием, что надеждой, в часы уныния или подъема, молитвы или безделья».

«Каждая из пьесами, взятая отдельно, не имеет, кажется, никакой определенной связи друг с другом, но, если рассматривать их вместе, можно в начале их разнообразия увидеть принцип единства, так как по замыслу автора они должны были воспроизвести множество впечатлений природы и жизни на душу человека, впечатлений, различных по существу, одинаковых по форме, абсолютно и полностью в соответствии с началом: сюжет безконечный, как природа, великий и святой, как существо, недостаточное для человека... Я прошу у читающего за несовершенство стиля, которые могут оскорблять утонченные умы. Но что сильно чувствуешь, быстро пишешь. Только читают, найдет много синдикусь два качества, друг друга исключающие: логику и одухотворение».

---

* В данных комментариях использованы материалы, полученные из библиографического анализа различных изданий сочинений Листа, первых критико-критических статей Листа, указаний и замечаний, собранных Л. Ранке в Lisst-Bibliographie при содействии А. Сильвена, Г. Кельтера и А. Геллерих и других ученых Листа (см. Liszt-Bibliographie, Klavier-Kompositionen, Texte Liszts, Briefe und literarische Veröffentlichungen, Zusätze und Ergänzungen zum 6. Bande der Musikers Letzter Pädagogisch geordnet von L. Ramann, Serie I, 1. Leipzig, Breitkopf und Härtel), редакционные примечания к Анданте да Листа к изданию музыкальных сочинений Листа (см. Franz Liszts Musikalische Werke. Herausgegeben von der Franz Liszt-Stiftung, Leipzig, Bd. VII), а также некоторые работы, посвященные анализу сочинений Листа. Кроме того, при комментировании текста были использованы сочинения Ламартина («Harmonies poétiques et religieuses» и Сент-Бева («Les consolations»).

---

* См. Lamartine A. de, Oeuvres complètes, Paris, t. II, p. 169—184 (в письме к сыну на тему Дуэта Ламартина следующим образом раскрывает основной замысел «поэтической» книги: «Что такое гармонии? Прежде всего это жалобы, вопли любви, тоска, которой сопровождается, подчиняющейся душе, взывающее обращение, плачущий траур утешающей природы, пещущей экипа, работа мысли, разбивающейся острых закрытых сердца мысли, все голоса жизни в человеческом сердце — это гармонии. Их столько, сколько сцен в бесконечном театре человеческого воображения» (см. там же, стр. 212)

Обращаясь в своем предисловии к цикл сказ к избранным «чистительным душам», Лист, по-видимому, хотя великой скромности, также следует за Ламартином, который в заключительной части цитированного выше предисловия высказывается, по достаточно осторожно текст:

«Только к тем обращаешь эти стихи. Всему остальному человечеству они не нужны: они имеют свои задачи. Но если некоторые из них, которых нет больше в мире, почувствуют моему слову, если хоть в ком-нибудь из этих душ откроется и обретет силу, если какая-нибудь чувствительная душа мне поспешит к занавешает в себе пустоты, которые я только набросал — этого довольно, это все, о чем я мечтал, это больше, чем я осмелился получить»*.

Сходство Ламартину Лист раскрывает в своих пьесах как интимных человеческих чувств, обычно «душу спокойного и страдающего человека», показывает «художественную гармонию между внутренними сцен и картинами природы».

Цикл этих пьес цикла — «Погребальное шествие» — по своей основной идее, кульминационному содержанию и кругу образов далеко выходит за пределы этих совершенно-мистических субъективных построений. «Погребальное шествие» и является непосредственным откликом Листа на трагические события, имевшие место осенью 1843 года и его родине (после поражения пятерской революции, которой Лист — верный патриот своей родины — горячо сочувствовал).

Как сообщает П. Раабе**, в Дрезденском архиве Листа в Веймаре хранится ранняя фуголись цикла (относится примерно к 1847 году), которая содержит, помимо окончательных пьес цикла, несколько более или менее законченных, но не включенных впоследствии в него, пьес, например «Hymne de la Vierge» по одноименному первому стихотворению из сборника Ламартина, «Hymne du Matin» — по одноименной третьей пьесе Ламартина «Litanie de Marie». Это сообщение само показывает, что Лист первоначально еще больше находился во власти конкретности и мистических экстазов Ламартина, от которых он отошел от них.

Полностью цикл был издан Листом в 1853 году у Ф. Хертеля (в Лейпциге) с общим предисловием (из Ламартина) и посвящением Жанне Элизабет Каролине (Витгенштейн).

Цикл «Consolations» состоит из шести небольших лирических пьес. Написанные Листом около 1849 года скорее всего по одноименному поэтическому циклу французского поэта и публициста Шарля Сент-Бева (1804—1869).

Последний еще в 1830 году опубликовал под заглавием «Les consolations» небольшой том стихотворений с жизни посвященном В. Гюго. Как и вышедшие годом раньше лирические стихотворения Сент-Бева, они были написаны от лица юношеского поэта Жозефа Деторна, умершего, как утверждал, в нищете и безвестности. Однако если в первых стихотворениях Сент-Бева сказался активный протест против социальной несправедливости у юноши поэта автора, то во втором стихотворном цикле («Les consolations») проявилось скорее пассивное отношение к действительности, умеренность и воздержание. Пушкин, написавший отзыв о стихотворных опытах Сент-Бева, отметил о «Consolations», что «в них Деторн является перед нами сочетанием приятностей, людей отставных и отравленных. Уже он не отчаивается утешений печали, но только тихо сомневается...»*** И действительно, «Les consolations» Сент-Бева проникнуты покорностью перед страданиями.

Трудно ответить на вопрос — в какой мере отдельные стихотворения Сент-Бева оказали влияние на Листа при сочинении пьес. На этот счет нет никаких признаний Листа и никаких определенных сопоставлений. Скорее можно говорить лишь об общем настроении, которое Лист мог почерпнуть у Сент-Бева и которое наиболее выражено в будущем из эпиграфов пре. ставленных Сент-Бевом своим стихотворениям: «Notre bonheur n'est qu'un malheur plus ou moins amoindri» («Наше счастье есть только несчастье, в которое мы более или менее успокоились»). Во всяком случае в цикле «Consolations» Лист вкладывает несколько глубокий смысл. Поскольку Сент-Беву, он придает ему обобщенно философский характер. Это не «утешения» католического «кающегося», а «утешения» религиозной природы.

Не случайно к живо- тогдашней, в которых интимная лирика. Из шести (первая, вторая, пятая и шестая пьесы) и *Re-bekomm Wasser* (третья и четвертая пьесы). Эти пейзажи обычно служили Листу для выражения субъективно-настроенных настроений.

Отдельные цикл был издан Листом в 1850 году у Ф. Хертеля (в Лейпциге) без какой-либо специальной программы.

Цикл «Weihnachts-Baum» («Дерево Рождества») включает в себя девятнадцать пьес, написанных Листом (особенно в начале «в легкой стиле») в 1874—1876 годах для своей внучки Даниэлы Бюлов; некоторые из них, как, например, «Колокольный перезвон» и «Колыбельная», с удивительной изящностью чувства и тонкостью колорита воспроизводят картины детской жизни, иные — в стилизованной форме воссоздают образы сказочного, легендарного прошлого или характерные типы различных национальных тем («Венгерский марш», «В польском стиле»).

В 1920 году все пьесы, исполненные в цикл, были переложены самим Листом для фортепиано в 4 руки; в 1875 году (или в 1876) второе пьеса была переложена им же для тенора, сопрано и альта в сопровождении органа или гармониума.

Последний цикл издан в 1852 году у А. Форстнера (в Берлине) с общим посвящением Даниэле Бюлов; только не были изданы указанные выше переложения.

II. ЗАМЕЧАНИЯ К ОТДЕЛЬНЫМ ПРОИЗВЕДЕНИЯМ

«Harmonies poétiques et religieuses».

1. Invocation. Сочинен ок. 1847 года по одноименному стихотворению Ламартина. Издано в 1853 году у Ф. Хертеля (в Лейпциге). Посвящено Жанне Элизабет Каролине (Витгенштейн).

Сохраняется по тексту положительного оригинального издания с незначительными редакционными исправлениями и уточнениями.

Перед нотным текстом в оригинальном издании, помимо общего предисловия, заимствованного Листом у Ламартина и небольшой ремарки, принадлежащей самому Листу (см. выше), помещены стихи Ламартина, являющиеся не только поэтическим эпиграфом к пьесе, но и своеобразным программным предуведомлением ко всему циклу. Эти стихи представляют собой соединение двух небольших отрывков из первой одноименной «гармонии» Ламартина:

«Eleve-toi, voix de mon âme
Avec l'aurore, avec la nuit!
Élance-toi, soupir de flamme
Répands-toi, cendre de ta fin!
Portes aux Cieux des torrents,
Mêlez vous aux vents, aux nuages,
Au tonnerre, au fracas des flots!

. . . . . .

Élevez vous dans le silence
A l'heure où dans l'ombre on croit
La lampe des nuits se briser
Que d'la vérité éclate l'accent!
Élevez-vous aux bords des astres
Dans ce sujet des premiers mondes.
Où Dieu se révèle à la Bible»

(«Проснитесь, голоса моей души,
С наступлением зари и ночью!
Устремитесь, как пламя!
Распространитесь, как дым!
Парите на крыльях облаков,

---

* См. там же, стр. 131.

** См. Raabe P. Franz Liszt. Stuttgart und Berlin, т. II, стр. 28.

*** См. Пушкин А. С. Полное собрание сочинений в шести томах, М., 1936, т. 6 Ковтюк. Историч. библиотека, стр. 91.

Сольются с отзвуком... с бурями,
С грозой, с грозою вдали!
. . . . . .
. . . . . .
Перекликаться в долинах
О час, дивный в вечерних сумерках
Плывет свет двух душ!
Когда ты вторь поет «аллилуйя»
Подхватит и Аббату вторя
В глубокое одиночество
Где твоей открывается истинной чувство.

Стр. 7, такт 1 и след. Метрономическое указание темпа в этой пьесе (как и в большинстве других) у Листа отсутствует. Аккорды (*grabe ossia*) исполняются «в духе органной звучности» (указание Листа).

2. Ave Maria. Сочинено в 1845 году для Рейхеля, хотя с сохранившейся эпиграфом Herder, гораздо определеннее связывается с именем Гердера (дата неизвестна). Хор с сопровождением органа в начале 60-х годов обработано для соло и включено (стр. № 2) в цикл «Harmonies poétiques et religieuses» [*]. Издано в 1839 году у Ф. Кистнера (в Лейпциге). Посвящено Жанне Элизабете Каролине (Витгенштейн).

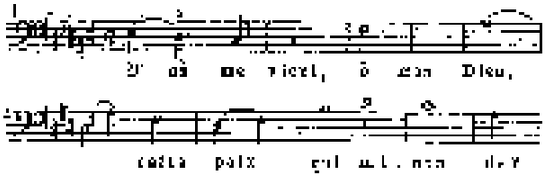
Печатается по тексту прижизненного оригинального издания с незначительными редакционными мелкими поправками и уточнениями.

Перед нотами текстов в оригинальном издании помещены слова Ламартина, представляющие собой небольшой отрывок (первые десять строчек) из одноименной, пятой по счету «гармонии» Ламартина:

«Où me vient-il, ô mon Dieu, d'où, cette paix qui m'inonde?
Où me vient cette voix qui me parle au cœur caressante.
Je mets qui dort à l'ombre, l'enfant qui
Et sur les bords du monde à tout vent m'allaite
Cherchais le bien le vrai, dans les rêves des sages.
Et je n'ai donc pas de source céleste en moi?
Je pour me trouver [pour] [illegible] pour qui plaisé,
Il me semble qu'un [illegible] [illegible] [illegible]
Si que séparé d'eux par un [illegible] immense,
Un nouvel homme en moi naisse et ressuscite».

[«Откуда этот проникающий меня мир?
Откуда это чувство, переполняющее мое сердце?
Мать говорит ласково что-то ребенку,
Не желая кормить его грудью,
Какая добрая, жалеющая грудь!
И потом в сердце, еще пробующем от бури!
Было пошлое несколько дней.
Мне уже кажется, что прошла весь целый год,
И все, отделенный от них огромной пропастью,
Во мне возрождается новый человек»]

Начало главной темы пьесы, несомненно, соответствует эпитетическому строению и характеру первых строк стихотворения Ламартина, хотя тема и задумана Листом в чисто инструментальном плане:



Подобное соответствие слов поэтического эпиграфа музыкальному материалу — явление не случайное. Достаточно сослаться хотя бы на «Утешение» (Gespräch mit Gott) как на «Утешение» Гейне. Однако мы видим здесь не только попытку включить текста стихотворения (к подобному воспроизведению Лист в инструментальной музыке никогда не стремился), а с декламационное его основного характера. Хозе Вианна да Мотта в трубке трактовал текст в своих примечаниях к изданию Франц Лист. Он говорит, что «инструментальная стихотворения», «как свободные музыкальные», а не как «раб слова».

Пьеса «Bénédiction de Dieu dans la solitude» принадлежала к числу любимых сочинений Листа, и он часто охотно играл ее сам и дополнял ею цикл.

Стр. 19, такт 1. Основной темп первой части пьесы (*Andante*) по указанию Листа, не должен превышать ♩=66 (см. записи учеников Листа, собранные в Liszt-Pädagogium, Serie II).

Тема, открывающая и оттеняющая смену руки, должна, по указанию Листа, исполняться певуче, пластично и сильно, как бы в одном «лирическом потоке»; это позволит исполнителю усилить сухость, резкость, крикливость, которые прямо противоположны «вошедшей в кожу декламации звуков мелодии», нужной не фактическое выполнение металлического звука из клавишей» (там же, стр. 7).

Сравни также примечание Л. Ракса к исполнению транскрипции песни Франца «Вестник» («Der Bote»): «Прозрачность слез и все богатство и большое значение, полное растворение в звуке и сопровождении, которое демонстративно воспроизводит на рояле человеческий голос, грубо позволяет аккомпанемент и голосу человека, сочетается не соответствовало настоящему прилагу. Я помнила, как он передал этот психологический звук «известовательно» (там же, стр. 4) [*].

Лист особенно, чтобы мелодия темы исполнялась как благородная, в существе своем пропел, полагая, «без участия декламации» напевания, пропевал какой-либо звук (см. там же, стр. 1, стр. 7).

Интересно также дополнительная ремарка Листа, относящаяся к фразировке первой четверти пьесы и взаимоотношений: «...фразировать мелодию по периодам, подчиняя счет тактовых частей счету ритмических частей, подобно тому как поэт считает не слоги, а стрефы» (там же, стр. 7). Здесь, как и во всем другом, Лист отводит такую особое место, рассматривая его как начало сознательного «ритмического ритма» произведения. По его мнению, только после этого являются сознанием пропевания. И не только «умение держать такт», сколько умение «схватить ритмы периода в виде большой времени, умение «отразить тактовые оковы в свободу движения» должно служить основу дальнейшего искусства (см. там же, стр. 1).

Лист же не считал, что между исполнителем и автором существует иная связь, чем та, которая устанавливается «непрерывным слайдингом такта, и признавал «соответствующую долю» только «в двухдольном счете с его строгим чередованием сильных акцентов и своеобразным окрашиванием мелодических интервалов» (см. предисловие к «Симфоническим поэмам»).

---

[*] См. Franz Liszt's Briefe. Herausgegeben von La Mara, Bd. IV, Leipzig, 1903, стр. 261.

[*] О том же сообщает в своих воспоминаниях ученик Листа А. Сорокин: «...он [т. е. Лист — *Ж. М.*] требовал, чтобы ученик пел на клавише, то есть извлекал звук [...] певуче и умело делал их резче» (см. Siloti A., Unterrichter an Franz Liszt, Berl, 1925, стр. 159).

Стр. 19, такт 2 и след. Исполнение последующих (в партии правой руки) — *sempre p e staccatissimo* — принадлежит к числу труднейших технических задач. Ибо Лист требует не только ровности (что уже само по себе чрезвычайно трудно), но и звуковой характерности, тембровой характерности отдельных нот.

«О пианистах, — указывает Лист, — легко овладевающих как с (обычными) двойными нотами, следует рассматривать его, как соответствующее двух струнных и инструментов, из которых первый выполняет мелодию, другой — аккомпанирует ей легко, нежно и всюду различно: *staccatissimo*, в зависимости от возможности быть более или менее прилипчивым, то есть в то время как звуки второго инструмента оставляются с первым и одним сопровождающим аккордом — легкое дуновение ему, новой артикуляции мелодии (см. Liszt-Pädagogium, серия 1, стр. 7—8).

Лист рекомендует арпеджировать нечто в сопровождении (в такте 2):

Это небольшое отступление от текста оригинала имеет задачей сопоставить с вариантом, принятым Листом при повторении эпизода (в такте 23), с которым рассматривать его вполне естественная последовательность.

Арпеджированию не следует подвергать также и другие аккомпанирующие фигуры, которая всегда должна быть выполнена одновременно.

Стр. 19, такты 10—12. Гамма, которая обрывается на крайних звуках первых двух четырехзвучных фигур (во втором голосе) — *ля-бемоль, соль-бемоль, фа-бемоль, ми-бемоль, ре-бемоль, до-бемоль, си-бемоль*, — должна выполняться возможно легко и изящно.

Стр. 20, такт 8. Вместо «нежного» модулирующего сдвига в *Es* малой должен быть полный отдых только.

Стр. 20, такты 14—15. По свидетельству учеников Листа (см. там же, стр. 9), здесь при исполнении допускалась два варианта: каденция дидактического или же ноте *notabene* классического типа *Beethoven*. Какой из этих вариантов более достоверен (а более соответствует характерам автора) установить трудно.

Стр. 20, такт 19—25. Красивый эпизод был должен быть замечен в аранжировке Шопена:

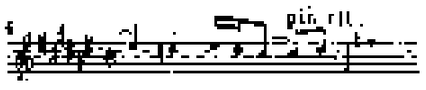
При этом особенное внимание уделялось красочно-гармоническим модулирующим сдвигам.

Стр. 20, такт 27 и след. Тема *mit Schwung* (в среднем голосе) исполняется *leggierissimo* особым приемом *glissato*.

Стр. 21, такт 1. По указанию Листа (см. там же, стр. 8), нота *ля* (в среднем голосе) должна быть обязательно акцентирована, в весь аккорд арпеджировал снизу вверх, один звук за другим» (*«beginnen wie Tor und dann anderes»*).

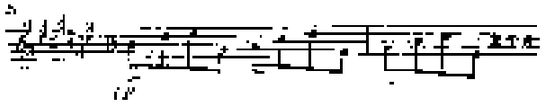
Стр. 21, такт 11 и след. Эти такты требуют совершенно особой легкости и исполнения» (см. там же).

Стр. 21, такты 15—19. Исполнение каденции:



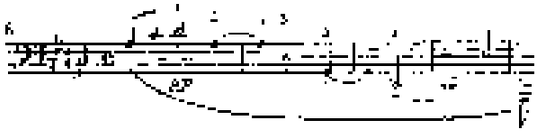
При этом следует принять во внимание указание Листа: *ganz leicht bleiben*.

Стр. 21, такт 22 и след. Исполнение партии левой руки должно быть, по указанию Листа, следующим:



Ср. примечание к стр. 19, сист. 10—22.

Стр. 21, такты 26—29. Сопровождение «не должно быть слишком *legato*», а должно — особым приемом *glissato*, по следующей интерпретации:



Стр. 21, такт 30 и след. По указанию Листа (см. там же, стр. 9), «вся напевающая отсюда повторная часть сочинения надо играть очень *staccatissimo*, в которое психологически—акварельность должна почти переходить до дюрамбо, капризного и своенравного пыхания, и которое требует для своего образно-техничного выполнения большого напряжения кистей. Следует заботиться не только об экономии движения, сохраняя их в резерве до *FFF*, но и о постепенности ускорения темпа, которое не должно быть преждевременным. «Каждый отдельный ручной рисок скрипки, говорит Лист, — а также прерывистость темпа должны походить на плеск воды вагнеровского шума, или же уравнивает с градовую вершину» (ср. примечание к стр. 20, тт. 11—19).

Таким образом, свое участие в «периодических» колебаниях Лист распространяет и на динамические элементы произведения. Он считал, что *crescendo* и *diminuendo* находятся в тесной связи с «периодическими ритмами произведения и как бы «дыханием» вырастают из повышений и понижений метров». Как следует, например, из Рихтера (см. там же), критический пункт «повышений и понижений метров и зависимости от выражения настроения... был похож как на сильно возбужденное, так и на сладостно слышащее польское движение».

Арпеджированию аккордов сопровождения (в партии правой руки) должны исполняться в высшей, а не обратно, в низшей степени.

Двойные ноты сопровождения (в партии левой руки) ноты нужно слегка в ритм. По словам Листа, на долю первого такта в духе «Шопена» приходится исполнительная задача: плавно перевести руку с одной аккорда на другую (см. там же, стр. 9).

Стр. 23, такт 15 и след. Сопровождение (в партии левой руки) — по инструкции тремоло вместо трели — исполняется *sul legato*. В кульминации, при достижении «высотой вершины октавы» (см. 24, ст. 7—8), это *sul legato* переходит в *martellato*.

Аппликатура аккордов (в партии правой руки): «плотно вставленной кистью и продолжительным прилипанием пальцев на клавише» (указание Листа).

Стр. 24, такт 9. Вступление *Tempo I* требует полного спокойствия по характеру игры, напоминающей приглушенную звучность скрипки (*wie sordini der Violinen* — указание Листа).

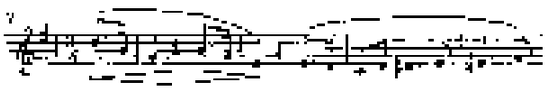
Стр. 24, такт 22. Лист рекомендует не пропускать мелодическую ноту *фа-бемоль* левой рукой.

Стр. 25, такт 13. Встречающаяся после этого такта в тексте оригинала задача специальное обозначение, состоящее из паузы, означает лишь очень продолжительную паузу (которая служит разделом между частями произведения), а вовсе не какую-то музыкальную формулу, символизирующую особое душевное состояние, как это утверждали некоторые из числа фантазирующих музыкантов.

Стр. 25, такт 14 и след. Метрономическое обозначение темпа *Andante*: ♩ — 60 (указание Листа).

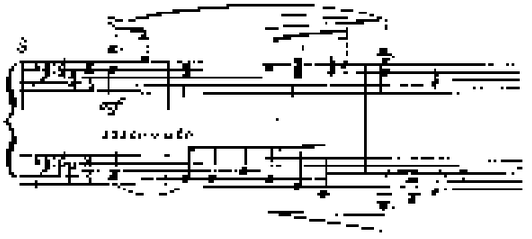
Andante представляет собой вполне законченный этюд и требует очень простого, свободного от аффектации, естественного исполнения.

Мелодия может ассоциироваться с пастушьим образом:



Стр. 25, такт 18. Интересно ступенчатое спадание динамики: каждая из частей наблюдения предписывает возврат к *piano* как продолжение предшествующего мелодического движения.

Стр. 26, такты 1—2. Исполнение (в форме диалога между верхним и нижним голосом):



Стр. 25, такт 29. См. примечание к стр. 25, т. 10.

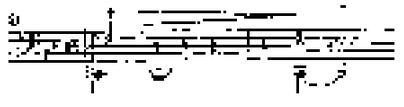
Стр. 27, такт 1 и след. Обозначение *quasi Preludio* следует понимать по указанию Листа, как *quasi improvisato*.

Обращает на себя внимание, что эта часть пьесы, в противоположность первоначальному размеру *alla breve*, имеет обыкновенный размер $^{4}_{4}$. Темп здесь колеблется между ♩ = 72 и ♩ = 80 (это похоже в духе экспрессивного исполнения листа).

Стр. 27, такты 5—6. Шестнадцатые (в партии левой руки) должны звучать плавно, мелодически (*cantabile* — указание Листа) и точно соответствовать своей длительности.

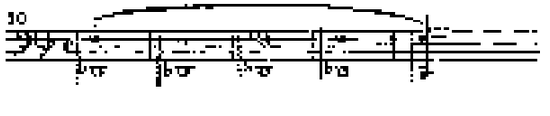
Стр. 27, такт 8. Противопоставлению *poco ritenendo* должно соответствовать *poco dimin.* (указание Листа).

Стр. 27, такты 9—10. Задержания (ноты *фа*), в партии левой руки исполняются также глубоким давлением на клавишу (так чтобы диссонанс звучал в ушах слушателя до полного разрешения в ноту *ми*):



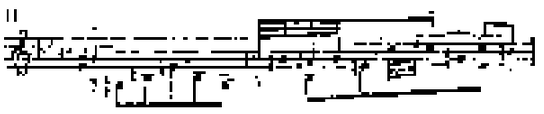
Стр. 27, такт 10. Мелодические ноты (*ре-бемоль, до*) не должны исполняться *sotto voce*; они придают сопровождению определенную окраску.

Стр. 27, такт 17 и след. Следует несколько выделять каждую ноту в партии левой руки:



Стр. 27, такт 17. Нота *ля* (в мелодии) должна звучать просветленно (как скрипка мелодия каждого).

Стр. 27, такт 20. Украшение (при общем кларнетовом характере второй части) исполняется «с математической точностью» (указание Листа). Сам Лист рекомендовал его играть следующим образом:



Стр. 28, такты 2—10. Аккомпанемент в этих тактах исполняется сначала очень тихо, затем более значительно и, наконец, экспрессивно (указание Листа).

Стр. 28, такт 11 и след. Добавочное указание (*Allegro moderato*) к *Tempo* 1 свидетельствует, что Лист возвращается к начальному эпизоду, придавая ему несколько иной характер движения. Об этом же говорит и указание Листа своим ученикам, что следует здесь сохранять размер $^{4}_{4}$, а не переходить к первоначальному *alla breve*.

Стр. 28, такт 19 и след. Жирная первая доминанта в группах левой руки: — *ре, ля-бемоль, ре-бемоль, ля-бемоль, ля-бемоль, соль-бемоль, соль-бемоль, ля-бемоль, до-бемоль* — должна выделяться.

Стр. 29, такт 2. *До-бемоль* (в басу) составляет основу на протяжении последующих четырех тактов и должен звучать в ушах исполнителя до самого разрешения в *фа-мажор*.

Стр. 30, такт 17—19. Экспрессивный диффамбический темп достигается путем смены левой выносной октавой. «Он требует, — по словам Листа, — большой силы и страсти для своей передачи, но не должен стать жертвой неукротимого блеска. Исключительно должен быть также и характер звучности: нужно избегать металлического звука» (см. там же, стр. 10). Обобщая свои требования в отношении исполнения данного места (и других аналогичных мест), Лист говорил своим ученикам: «Сила и фраппант не должны чувствоваться здесь ударом кулака, безапелляционностью диктата» (ср. примечание к стр. 21, т. 30 и след.).

Стр. 30, такты 11, 13, 15. Акцентированные аккорды требуют удара всей рукой (со вторым включением руки — указание Листа). В точке кульминации (т. 14) сам Лист играл, как сказано, октавами вверх (см. Liszt-Pädagogium, серия I, стр. 10).

Стр. 30, такт 19. Эти аккорды восьмыми, по указанию Листа, должны исполняться быстро один за другим, плавным ударом. Не отнимая пальцев от клавиш, при этом можно повторить аккорды несколько раз, по желанию исполнителя, умножая. Мелодия, проходящая в аккордах, развертывается «широко и мощно» (*breit und wuchtig* — указание Листа); фермата на аккорде половинной длительности «удерживается долго» (*etwas gehalten* — указание Листа).

Стр. 30, такт 20 и след. Двухдольный размер с прекращением ритмического нарастания формально превращается в трехдольный. Однако в действительности здесь происходит своеобразная борьба между двумя размерами, или гибридное сосуществование двухдольного и трехдольного ритма, в то время как мелодия движется ритмически свободно в двухдольном ритме. Только с такта 8 стр. 31 позади побеждает трехдольность.

Стр. 32, такт 7. Не только в отношении звучания, но и относительно времени пассаж в левой половине должен исполняться «ускользающе», «капризно» (*verschwindend* — указание Листа). Фермата над паузой выдерживается как можно дольше, пока звучание пассажей, оставшееся за кулисами, не замрет окончательно.

Стр. 32, такт 8 и след. Весь эпизод от *Meno mosso ed Intimo* до *Andante* представляет собой своеобразный переход к заключению пьесы. Под руками Листа этот переход, как свидетельствуют Л. Ревы, приближался к почти «небесной» красоте: арпеджированные аккорды играл Лист «обычно, по-своему, в темпе, лежащие между аккордами речитативные такты «медленнее, в характере речитатива» т. 2 (стр. 33) — с очень сильным, почти «жестоким» выражением, т. 3 (стр. 33) — «четкого и точного; *Più lento* — сдержанно».

Стр. 30, текст в 4 сист... *Andante* исполняется очень просто, без какой-либо аффектации (указание Листа). Начиная с такта 15, следует прижать педаль.

Начало эпизода, напоминающего в значительном размере, должно звучать как видение очень тихо и нежно (*leise lieber und zarter* — указание Листа).

Стр. 33, такт 2-й и след. Исполнять «прозрачно», с тихим выделением верхнего голоса.

4. Pensée des Morts. Сочинено между 1845 и 1852 годами по опубликованному стихотворению Ламартина; представляет собой преображенную ранней редакцию (см. примечание). Издано в 1853 году у Ф. Хартеля (в Лейпциге). Посвящено Жанне Элизабете Каролине [Витгенштейн].

Печатается по тексту оригинального издания с незначительными редакционными исправлениями и уточнениями.

Pensée des Morts («Размышление о смерти») дана в ее первоначальной, созданной в 1834 году пьесе «Harmonies poétiques et religieuses». Оставшись неудовлетворенным своим первым опытом, считая его «ошибочным» и «незавершенным», Лист внес значительные изменения в первоначальный текст пьесы и добавил к ней целый эпизод совершенно нового характера, находящийся в решительном контрасте с первоначальным замыслом. Очевидно, не было случайно Листом не только то, что музыкально-изобразительных побуждений (ради завершения образа) является ранее не указанного источника произведения), но и множество других изменений было, с композиторской точки зрения Листа, то случайно, что при опубликовании новой (дополненной) редакции пьесы Лист заявил, что он не признает старой (первоначальной) редакции и считает ее недействительной.

5. Pater noster. Сочинено в 1845 году для мужского хора с сопровождением органа по тексту и молитвы католической молитвы (сохранилась рукопись ранней обработки для фортепиано или органа с надписью: «Pater noster d'après la Psalmodie de l'Eglise»); позднее, в 1853 году переработано для четырех голосного мужского хора с сопровождением органа (под названием «Pater noster quatuor voces ad ... comitante organo secundum ritualе... ecclesiae Romanae»); тогда же обработано для фортепиано в 4 рук-ено (под № 3) в цикл «Harmonies poétiques et religieuses». Издано в 1853 году у Ф. Хартеля (в Лейпциге). Посвящено Жанне Элизабете Каролине [Витгенштейн].

Печатается по тексту неоднократного оригинального издания с незначительными редакционными исправлениями и уточнениями.

В нижнем тексте листа Листом помечены дополнительные подписи.

6. Hymne de l'enfant à son réveil. Сочинено в 1840-х годах (по приблизительному стилистическому); для женского хора, сопровождения (или фортепиано) и арфы (по желанию), затем, на рубеже 1840-1850 годов, обработано для фортепиано и выключено (под № 6) в цикл. Издано в 1853 году у Ф. Хартеля (в Лейпциге). Посвящено Жанне Элизабете Каролине [Витгенштейн].

Печатается по тексту прижизненного оригинального издания с незначительными редакционными исправлениями и уточнениями.

7. Funérailles (October 1849). Сочинено в конце 1849 года как непосредственный отклик на трагические события в Венгрии (подавление революции 1848—1849 годов). Издано в 1850 году у Ф. Хартеля (в Лейпциге). Посвящено Жанне Элизабете Каролине [Витгенштейн].

Поздравление (Октябрь 1849), содержащееся в заголовке пьесы, дано указанием на связь ее с определенными событиями, имевшими место в октябре 1849 года. Первым предположением явилось утверждение некоторых биографов Листа, что пьеса написана Листом на смерть Шопена (которой, как известно, умер в октябре 1849 года). Однако это утверждение не выдерживает никакой критики и является явной обольщением. Чем характер пьесы с ее мужественным и «прозрачно-печальным» средним эпизодом менее всего подходит к характеру и облику Шопена. Точно так же было несостоятельно предположение ряда биографов Листа, что пьеса написана по смерти близкого друга композитора Феликса Лихновского; Лихновский погиб в 1848, а не в 1849 году.

Гораздо обоснованнее утверждение, что пьеса вызвана патриотическими откликами на события венгерской революции 1848—1849 годов. Сам Лист в одном из своих писем указывал на прямую связь своей пьесы с политической катастрофой, которую пережила его родина; да и сам характер пьесы не оставляет сомнений в том, что пьеса принадлежит к кругу «венгерских» сочинений Листа.

Скорее всего она связана с казнью группы венгерских революционеров правительством графа Лайоша Батьяни, расстрелянного по приказу реакционных австрийских властей в октябре 1849 года. Этот трагический эпизод венгерской революции (граф Батьяни было вынесено его друзьями из коляски и застрелено в одном из отдаленных мест Венгрии) мог побудить непосредственный импульс к созданию пьесы и ее «программный». Не исключено, что «Погребальное шествие» относится не только к тем жертвам революции, которых Лист, как патриот, граф Батьяни, хорошо знал лично, но и ко всем вообще павшим за свободу и независимость родины. «Погребальное шествие» передает скорбную печаль народного горя; резко и мрачно звучит он ребяческий хорал, который сменяется мрачными аккордами похоронных маршей, как бы напоминающими толпу целого народа; далее включены воспоминания о близких людях, сложившие свою голову за родину, — вдохновенные, печальные, «вечно-нежные» слезы детей в торжествующих звуках фанфары вдруг врываются слова героям и, наконец, слова о вечной славе звучат похоронный марш. Форму пьесы составляет строгая простая архитектоническая схема, состоящая из пяти частей, каждая из которых имеет определенное смысловое значение (вытекающее из главной идеи произведения): 1) вступление (с колоколами), 2) траурный марш с обликом 3) «прозвучавшими» отзвуками трио, 4) триумфальный фанфарный эпизод («погибли под знаменем», «герои бессмертны»), 5) повторение траурного марша с небольшим заключением.

Печатается по тексту прижизненного оригинального издания с незначительными редакционными исправлениями и уточнениями.

Стр. 54, такт 1. Введение (Introduzione) полно мрачного величия: оно задумано в «хоровом стиле» и требует соответствующего исполнения (главным средством динамики является педаль — полная, полузвучная, «сухая» и т. д. указания Листом точно определяют эти оттенки звучности, допустимые исполнителем и необходимые для передачи этого своеобразного произведения).

Метрономические обозначения темпа (♩=34) принадлежат самому Листу (см. Liszt-Pädagogium, серия 2, стр. 4) *.

Стр. 34, такт 3-й сверху. Мрачно звучащий сильно устремленный бас (*sehr markirt*) должен подчеркнуть в тексте собственный характер ритмических акцентов (>, ^, >>), с наибольшей отчетливостью, конечно (*emphatisch* — указание Листа). Перед вступлением темы они могут быть усилены, расширены (*weiter* ad libitum — указание Листа).

---

* Все указания и пояснения, взятые в кавычки, принадлежат самому Листу. Они были сделаны Листом Л. Ремени, А. Стрэдэлли, Л. Геллоссому и другими учениками Листа и собраны в основном в «Liszt Pädagogium». Ими следующие использованные материалы мы в предлагаем, вообще говоря, в качестве авторитетных источников.

* Версия пьесы для хора была впервые переработана Листом в более поздние годы и издана в 1875 году у Таборски и Парша в Будапеште с отсылкой к «Библиотеке Ф. Листа в Будапеште».

Стр. 54, такт 2 и след. Вступающая на фоне мрачного колокольного двухзвучия тема имеет «стонущий», «печальный» характер; при повторении она становится более горестной и широкой. Ее исполнение должно быть, согласно указанию Листа, «периодическим», т. е. разворачиваться по особым ритмическим периодам, «с выявлением определенных акцентов и своеобразным окружением мелодических и ритмических оборотов» (ср. примечание к стр. 19, т. 1):

Стр. 54, такт 9 и след. Так (восьмые шестьдесятчетвертые на одну четверть) в оригинальной записи Листа. Возможно, что Лист допустил здесь ошибку и обозначил шестидесятичетвертыми шестнадцатые ноты (тогда вместо восьми нот на четверть). Но вероятнее всего, что тремоло здесь должно быть более быстрым (шестидесятичетвертыми или даже стодвадцатьвосьмыми); тогда следует играть либо шестнадцать нот (или тридцать две ноты) на четверть, либо восемь (или шестнадцать) — на одну восьмую, с последующей паузой на педали. Хозе Виана да Мотта, однако, что тремоло в оригинале ошибочно нотировано как шестьдесятчетвертые, излагает их (в издании Фонда Лист-Штифтунг) стодвадцативосьмыми.

Стр. 54, такт 10 и след. Аккорды (на второй и четвертой четвертях) должны исполняться с «пронизывающей» (*durchdringendere*) силой.

Стр. 55, такт 7. Аккорды (в партии правой руки) исполняются до самого конца такта «широко» и «полновесно» (*breit und vollwichtig*) и с последним аккордом внезапно обрываются.

Стр. 55, такт 8. Трубный сигнал (неожиданное «стой!» — «Halt!») исполняется без спешки (ohne Hast), приглушенно, как бы падающими с высоты, — очень точно, строго и сильно. Аппликатура (третий палец) принадлежит Листу.

Стр. 56, такт 5. Согласно указанию Листа (см. там же, стр. 1), *lunga pausa* расшифровывается следующим образом:

Стр. 56, такт 6. Метрономическое обозначение темпа (♩=60), как и в начале пьесы, принадлежит самому Листу.

Стр. 56, такт 6 и след. Траурный марш должен быть строго выдержан в метре и в темпе; особенное внимание следует обратить на сопровождение аккордами, которые передают мерный звук траурного марша:

Звучность этих аккордов «подобна заглушенным звукам валторны» (ähnlich den gestopften Tönen der Hörner» — указание Листа). Шестнадцатая не должна быть по силе слабее четвертной, т. е. не

«Шестнадцатой — вес!» («Dem Sechzehntel Gewicht!») — так обычно говорил Лист своим ученикам, показывая это место. И добавлял: «ее легкое исполнение снимает серьезный характер траурной музыки» («hebt den Grundcharakter einer Trauermusik auf»). Аналогичным образом Лист играл траурный марш из сонаты *b-moll* Шопена, первую часть (*Adagio*) из сонаты *cis-moll* Бетховена, начало 5-й венгерской рапсодии и др.

Стр. 56, такт 14. Форшлаг исполняется «медленно и тяжело» (*«langsam und schwer (im Klang)»* — указание Листа).

Стр. 57, такт 1. См. предыдущее примечание. Небольшое изменение в расстановке лиг (по сравнению с другими предшествующими тактами), по-видимому, не случайно.

Стр. 57, такт 7 и след. Стонущим тоном аккорды сопровождения должны быть переданы четверками.

Стр. 58, такт 1. Меланхолическое *crescendo* приводит к внезапному *piano* (Лист следует здесь бетховенским традициям); особенное внимание при этом — энгармоническая замена ноты *до-бемоль* на ноту *си-бекар*:

Стр. 58, такт 2. Фермата здесь имеет глубоко психологический характер, это переход от основной размеренной строгой части траурного марша к средней части (трио) траурного марша, выдержанной в печально жалобном поэтически свободном характере (*lagrimoso*). Исполнение этого места (по указанию Листа) должно быть следующим:

Стр. 58, такт 4 и след. Метрономическое обозначение темпа (♩=72) принадлежит самому Листу.

Тема по своему характеру не только нежна и задушевна, но и печальна. Задумывая инструментовку пьесы, Лист намеревался поручить ее кларнетам.

Сопровождение здесь пронизывается гармоническими элементами сопровождения основной части траурного марша (здесь до, до-бемоль, до — там фа, ми-бекар, фа). Как и в основной части марша, эти звуки должны звучно (нежно) подчеркиваться.

Стр. 58, такт 4. Квинтоль исполняется не как украшение, а мелодически медленно и равномерно.

Стр. 59, такт 1 и след. Исполнение мелодии Лист здесь поручает первому пальцу, который вследствие своих особенностей лучше, чем какой-либо другой палец, может играть напевно. Подобная аппликатура первого пальца (в то время как другие пальцы выполняют подчиненную роль) принадлежит к техническим нововведениям Листа. Эту аппликатуру Лист всегда любил и обычно применял в полнозвучной кантилене (в среднем регистре) или при выразительных декламационных оборотах.

Стр. 50, такт 16. Аккорды (в партии левой руки) у хора сначала не должны исполняться отрывисто. Нота *фа-бекар* (в басу) берется третьим пальцем, также и аккорды с листа. Пропуская в исполнительской практике оттенки *фа-бекар* и ноты *ми-бекар* с эстетической стороны этот ли может быть оправдан, тем как они, по справедливому замечанию Л. Рамана (см. там же, стр. 5), придают всей действию поступающего сразу тактами вслед арпеджио пункта до ноты *ля-бекар* (с заменой усиления).

Последний аккорд (в партии правой руки в полифонической надстройке) играется как *ре-бекар* — *ля-бекар* — *ля-бекар*. Но нельзя возможно, что и здесь вместо ноты *ля-бекар* должна быть нота *ля-бекар*.

Стр. 60, такт 1. Начинающийся отсюда эпизод Лист рекомендовал исполнять с непременным нарастанием звука — от *piano* до *fortissimo*.

Это общее указание учащимся — *entspricht es sich, anfangs sehr piano zu spielen* — сделал Лист в 1883 г., т. е. в том, что он уделял максимум внимания психологии и тонкому расчету звуковых градаций. Здесь, как и во многих других случаях, он советовал делать нарастание постепенно, шаг за шагом, избегать преждевременной кульминации и вообще никогда не переступать границ, в силе звучания. Ср. его указание к исполнению третьей пьесы цикла: «Слишком быстрый темп, в также преувеличенное темпо rubato убивают силы, и только умеренный темп rubato как раз уравновешивает сандалозную экспрессию» (см. примечание к стр. 31, т. 2).

Стр. 21, такт 6 и след. Метрономическое обозначение темпа ($\frac{1}{2}$=120) принадлежит самому Листу.

Группы сопровождения (*Basso ostinato*) должны исполняться сначала очень размеренно и спокойно; при этом они должны оставаться отчетливыми и рельефными (*deutlich in jedem Ton hören und hervorbringen* — указание Листа). Динамика — *ppp*, 264 — обозначает технически трудную задачу: сделать *sotto voce* — отличным и сам по звучанию *fis* минор.

Фанфары (символизирующие победу жизни (и смерть) солисты играют спокойно и торжественно (достигаются посредством легкого давления пальцев на клавиши), слабовато при динамическом нарастании и в отрезке *Allegro energico assai*.

Как сообщал ученикам Листа (см. там же, стр. 6), Лист задумывая инструментовку пьесы, предполагал поручить исполнение фанфарной темы органу, группам тромбонов и фортепиано, затем трубам (за ними контрабасам и виолончелей).

И в этом эпизоде Лист рекомендовал обратить особенное внимание на правильный и точный расчет звуковых нарастаний. Здесь применимо одно из многих эстетических указаний Листа, уже цитированное выше, в отношениях к первой пьесе цикла: «Сила вырастает на величие чувства; как нетальное — в языке искусства, бессодержательного блеска». Основными линиями нарастания (как и фанфарной мелодии, так и в сопровождающих аккордах) являются тональные сдвиги: *Ре-бекар* минор, *Ля* минор, *Фа* минор, *Ми-бекар* минор и, наконец, завершающий *Ре* минор (*Allegro energico assai*).

Стр. 61, такт 7. Этот эпизод (затакт) должен исполняться *piano*, но без какой-либо ритмической отсрочки.

Стр. 61, такты 11—12. Аппликатура, проставленная в тексте, принадлежит Листу. Исполнение аккордов — *legato!* (указание Листа).

Стр. 51, такты 13—14. Аппликатура, проставленная в тексте, принадлежит самому Листу.

Стр. 63, такт 8. В своей исполнительской и педагогической практике Лист заменял обозначение *Allegro energico assai* обозначением *Allegro moderato*, что, несомненно, больше соответствует общему замыслу произведения (героико-фанфарно-торжественный характер эпизода — «герои бессмертны»).

На глубине этот такт, в отличие от последующих тактов, должен Листа «бог педали». Лист хотел отделить контрастно-фанфарную тему в *Ре минор* от всего предшествующего развития.

Аккорды (в партии правой руки) должны исполняться «с высоко поставленной кистью и почти отдачей первым двум цифрам (*mit hochgestellter Hand und stehendem Daumen* — указание Листа).

Стр. 64, такт 5. Этот эпизод, как бы завершающий всю героико-фанфарную экспозицию, должен быть взят крайне резко; он скорее образует не предшествующее развитие, а звучит подобно «заключительному аккорду» (*ein fünfter Akkord* — указание Листа).

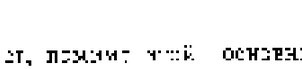
Для усиления после аккорда, которые исполняются на forte, с акцентом, сильно, чем отмечено в оригинале (*scharf, gewuchtig, kolossenhaft* — указание Листа). Он образует переход к повторению основной части произведения.

Стр. 64, такты 10—11. Сопровождение (аккордовое) имеет гармонически аналогичный тот же характер, что и раньше (см. примечание к стр. 58, т. 2 и след.); но оно исполняется (в 1) более *forte*, 2) глаже *portato*) к резкое «О полей сталь» (*Mit voller Wucht*) — как сказал трибун из Листа.

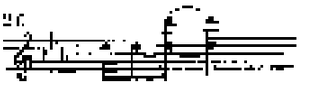
Отличное исполнение этих аккордов требует наиболее глубокого нажатия (сверху) всей руки. Когда исполнитель играет пьесу Листу, стараясь всех и наиболее скупым движением руки, Лист решительно протестовал: «Кисть *Hände tiefer* и не *Höhe*!»

Однако это требование Листа отнюдь не является правилом глубокого нажатия в каждом случае. Здесь, как и во всех случаях аналогичных случаев, Лист все свои технические указания подчинял художественному содержанию. «Из глубины левого сознания, — говорил он своим ученикам, — приходит высшее» (*Aus der tiefsten Besinnung kommt die höchste*).

Стр. 65, такт 14. Обычное исполнение орнамента:



Однако сам Лист, помимо этой основной реализации фортепиано, допускал еще следующее его исполнение:



Стр. 62, такт 16. Наименьшей опорой перехода к *Ре* легко решается переходу к *diminuendo* на стр. 38. Он должен исполняться *dimin.endo*, но без резкого замедления; *ля-бекар* (в такте 17) как бы указывает переходит в спокойно (в группе 1, стр. 63):

Стр. 50, такт 1 и след. Исполнение темы *leggiero* должно иметь здесь (в начале пьесы) более просветленный и более воздушный характер, чем в первый основной раздел (см. примечание к стр. 38, т. 4 и след.).

Гармонические вспышки, основного траурного мотива (левая нота *ре-бекар*, *ля*) не должны пройти легко принимать исполнителя.

Стр. 66, такты 6—8. Нарастающие хроматические басы, в противоположность тональной завершенной каденции имеют сомнительный характер. *Соль-бекар* и *до* (в такте 8) использованы лучшими *basso*.

Стр. 66, такт 7. Октава *ре-бекар* — *ре-бекар* исполнительски переходит в однонотную октаву следующего такта.

Стр. 66, такт 9. Аккорды в основе заключения гармонические элементы траурного марша должны подчеркиваться и звучать строго и сумрачно (*ernst und schwer* — указание Листа).

Стр. 66, такт 14. Шестнадцатая исполняется тяжело (ср. примечание к стр. 58, т. 5 и след.).

8. Miserere d'après Palestrina. Сочинено в 1861 году по Miserere Палестрины (написанному за слова 51-го псалма) *. Издано в 1863 году у Ф. Кистнера (в Лейпциге). Посвящено Жанне Элизабете Каролине (Витгенштейн).

Печатается по тексту пражданного оригинального издания с незначительными редакционными исправлениями и уточнениями.

В котором тексте Листом изучения итальянские слова Miserere.

Первые Miserere (начинающие по начале латинского текста 51-го псалма *(«Miserere mei Deus»)* и означают церковное песнопение, обычно исполняемое в великопостной Сикстинской капелле (в Риме) во страстной вечер почти с исключительно угрюмым цветом.

9. Andante lagrimoso. Сочинено в 1861 году (одновременно с Miserere по Палестрине) по стихотворению Ламартина «Сцена или утешение» *(«Une Scène ou Consolation»)*. Издано в 1863 году у Ф. Кистнера (в Лейпциге). Посвящено Жанне Элизабете Каролине (Витгенштейн).

Печатается по тексту пражданного оригинального издания с незначительными редакционными исправлениями и уточнениями.

Перед нотным текстом романса Ламартина издатели в качестве эпиграфа поместили две первые строфы вышеназванного стихотворения Ламартина:

Tristes, froides et fidèles,
Sur nos têtes sans pitié
Nos plus belles fleurs pleuvent
Ni sur le sein de Pauline!
Tombez, tombez, fleurs de la tombe,
Que rien ne trouble
Que rien n'ébranche le vieux cyprès
Que rien n'attriste ce vieux séchers.

[«Печальны, холодны, верны
На безжалостную землю,
С наших склоненных голов
И на грудь Полины
Сыплются наши лучшие цветы!
Сыплитесь как беспощадный дождь,
Который бьет на ходу,
Которой ломает ветви с вековой липы
И ранит дубовые».

10. Cantique d'amour. Сочинено в конце 1840-х или в начале 1850-х годов. Издано в 1851 году у Ф. Кистнера (в Лейпциге). Посвящено Жанне Элизабете Каролине [Витгенштейн].

Печатается по тексту пражданного оригинального издания с незначительными редакционными исправлениями и уточнениями.

Наряду с третьей и седьмой пьесами цикла, «Пляш в избе» принадлежал к числу любимых пьес Листа; он часто играл его в своих сольных концертах.

«Consolations». Сочинено около 1849 года. Издано в 1850 году у Брейткопфа и Гертеля**.

1. Andante con moto *E-dur*. Характер пьесы всюду в одной и той же время почувствуйте. Не следует впадать в сентиментальность. Предложение Листа в последующем сказано «Более говорите, чем пойте» *(«Mehr gesprochen als gesungen»)*. Мелодия фразируется «периодически» по четырехтактам хочешь прочти, убедительно, без чувствительных преувеличений

* См. Franz Liszts Briefe, цит. изд., т. IV, стр. 113. Как же после Сикстинской капеллы еще новому Аллегри и ряду других композиторов перед пением слушать Миллера было очень удобно Листу, по позднее, в 1862 году.

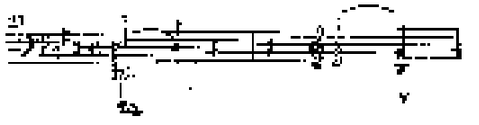
** Впоследствии эти шесть пьес цикла были переложены для «соло» скрипки и фортепиано Жозефом де Шеном (см. Franz Liszts Briefe, цит. изд., т. VII, стр. 315) и для виолончели Ю. Конта. Третья, пятая и шестая пьесы переложены также для органа, причем это переложение было выполнено самим Листом и, вероятно, может считаться авторизованным.

reinfach, einfältig», или *Gefühlsoffenbarung*» указание Листа). Это как раз, по словам Листа, вполне отвечает характеру пьесы.

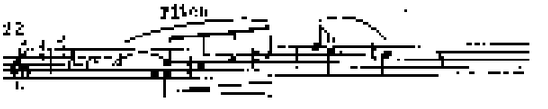
Стр. 91, такт 1. Метрономическое обозначение темпа ($\frac{2}{4}$=52) принадлежит самому Листу.

Стр. 91, такты 3—6. Обозначение - (точка под нотной головкой) выражает *quasi portamento*, которое, по указанию Листа, должно исполняться каждый раз с последующим легким легато» *(«soll jedesmalige Uebung des Nachgebens und Schleifens»)*. В своих ранних сочинениях (1830-х годов), изобилующих подробными и чрезвычайно экспрессивными исполнительскими ремарками, Лист обозначал подобное *quasi portamento* словами: «Играть со рвы». Это «Pressez un peu», как справедливо указывает Л. Ремпль (см. Liszt-Pädagogium, серия 2, стр. 8), поясняя плавающими при попадании первой ноты на сильную.

Стр. 91, такт 8. Этот такт служит подготовкой к средней части пьесы. Все *ре-бемоль*, по указанию Листа, до него удержать в нем (в левой руке) до конца следующего такта:

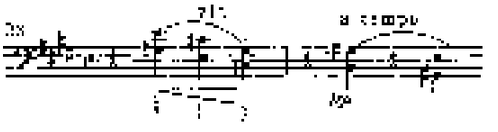


Стр. 91, такты 12—13. Исполнение:



Наступление *Соль мажора* — «теперь», «сердечно» *(«herzig»* — указание Листа).

Стр. 91, такты 16—17. Переход от *До мажора* к *Ми мажору* должен отчетливо (в партии левой руки) следующим образом:



Верхнее *соль* в среднем нижнем выдерживается и по характеру должно напоминать звуки виолончели.

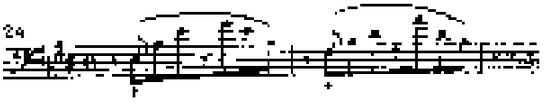
Стр. 91, такт 23. *Poco più* относится только к этому такту.

Стр. 92, такт 24. Шестнадцатые (*соль-диез*) исполняются плавно и вольно свободно *(«soll sehr gleichmäßig»* — указание Листа).

2. Un poco più mosso *E-dur*. Характер пьесы очень сдержанный, оживленный, порывистый изучайте «Meno mosso».

Стр. 92, такт 1. Метрономическое обозначение темпа ($\frac{2}{4}$=126) принадлежит самому Листу.

Сопровождение не должно быть отражением просто арпеджированных аккордов, а скорее походить на «вполголоса» аккордовые фигурации:



Ноты *ми-диез, фа-диез, соль-диез, ля-диез* и *си* — должны быть «прозвучивать» через паузы.

Стр. 92, такты 5—6. Предписанные Листом акцентировки не должны нарушать плавности мелодического движения:

Стр. 92, такт 19. Движение здесь, по сравнению с предыдущими тактами, должно быть более сдержанным. Октавы в ближайших тактах исполняются тихо и глухо.

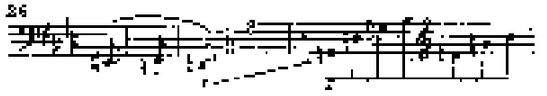
Как справедливо указывает Л. Ракаи (см. также его статью, стр. 8), сам Лист обычно играл «маркированную» октаву (в аккорде), при помощи нижней кисти, с опорой первого пальца, а также при нижнем положении всей руки. Слабая сторона пальцев и силы у Листа существенно изменялась в зависимости от характера исполняемого эпизода.

Стр. 93, такт 3 и след. Переход ко второй части этюда исполняется более свободно, в духе речитатива (*recitativisch* — указание Листа).

Стр. 93, такт 17. Этот такт Лист рекомендовал великолепно выкладывать так, чтобы последняя восьмая в такте (*фа-диез*) удлинялась до четверти и превратилась в мелодическую фигуру, с начала второй части этюда (см. также стр. 9).

Стр. 93, такт 18 и след. Тема второй части пьесы звучала должна быть более отвлеченной и строгой, затем по характеру свободным и подвижным. Ноты *си, ре-диез, ре-бекар, ми-бемоль, ми* (в басу) — исполняются «*staccatissimo*» (*«staccatissimo»* — указание Листа).

Стр. 94, такты 1—5. Глубокие басы (*tiefliegende Bässe* — по определению Листа) — *ми-бемоль, ми-бекар, ре-бемоль* — Лист резко указал исполнять особым приемом *дёмпфе*, причем нота *ре-бекар* как бы удерживается в сознании исполнителя и переходит в ноту *соль* (через такт):



Стр. 94, такты 28—31. Не упускать верхних нот в партии левой руки. Они должны звучать «*melodisches Gerüste bei melodisch ausladen den Zeilen*» — указание Листа).

3. **Lento placido** *Des-dur*. Характер пьесы спокойный, мягкий, безмятежный.

Стр. 95, такт 1 и след. Метрономическое обозначение темпа ($\frac{1}{4}$=60) принадлежит самому Листу.

Сопровождение исполняется очень легкой рукой, по возможности придерживая закладкой все ноты:

«Лист регулярно отвергал пропуск несоответствующего аналитическому построению такта (написанного в стиле гитарного) повышение динамического плана исполнения сопровождения:

Когда Лист слышал подобное исполнение, он обычно говорил: «*Durch Absinken in Trivialen zu rudern, entspricht nicht meinem Geschmack*» — «*keine Rhythmik à la Hanslick*»

Мелодия исполняется в стиле итальянской [не] сеп[z] (*«ist der bei canto des italienischen Sängers»* — указание Листа); основное туше — *tenuto*.

Нота *ре-бемоль* (в басу), считающаяся как бы фундаментом всего построения, может тихо повторяться после каждого такта («*Takt um Takt leise*» — указание Листа), примерно на протяжении следующих пяти.

Стр. 96, такты 13—14. Мелодия приобретает в этих тактах более сжатый характер.

Стр. 96, такт 8. Шестнадцатые должны быть подобны нежнейшему дуновению.

Стр. 97, такт 15 и след. Артикуляция полностью указана Листом. При исполнении Лист допускал увеличение паузы по желанию (*ad libitum*), например:

Стр. 97, такт 1, 19—22. Бас (*ре-бемоль*) должен звучать (с помощью педали) до восьмой четверти.

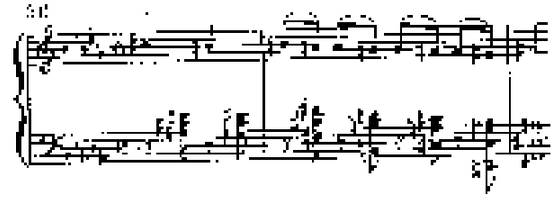
4. Quasi adagio *Des-dur*. Тема имеет возвышенный, кружевной лирический характер. Первоначально была задумана предрассветным настроением «Фрейдиг». По признанию самого Листа, в ней использована мелодия, записанная композитором Сиксен Веймарской Марией Павловной.

Стр. 98, такт 1 и след. Метрономическое обозначение темпа ($\frac{1}{4}$=58), зафиксированное учениками Листа, лишь приблизительно передает основное движение.

Исполнение — с глубокой органной педалью. Верхние легкие удары пальцев и нежные движения кисти. Здесь использованы приемы, приобретавшие подлинное признание. Лист обычно хвалил: «*Sein Veilchenstück*».

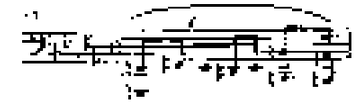
Стр. 98, такт 15. Относительно обозначения = см. в приложениях к первой книге школы.

Стр. 98, такты 15—16. Возможное исполнение (по указанию Листа):



Верхний голос исполняется тонко, как указано в средстве, а не так:

Стр. 98, такты 17—18. Верхний голос с октавой можно должно звучать «подобно вздыхающим» (указание Листа). Усиление исполняется следующим образом:



Стр. 95, такт 21. Нота *ре* сначала (в среднем голосе) должна быть слегка акцентирована.

Стр. 96, такты 26—28. Лист рекомендовал своим ученикам играть мелодию правой рукой, т. е. не допускать перекрещивания рук (*«nicht Kreuzen der Hände»* — указание Листа).

Стр. 96, такты 30—31. Повторение высокого звука в басу следует, по указанию Листа, исполнять *pianissimo*.

Стр. 96, такт 36. Арпеджированный аккорд — звук за звуком и вверх и книзу (указание Листа).

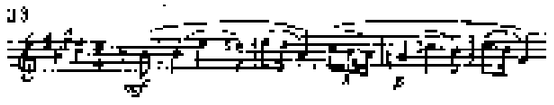
5. Andantino *E-dur*.

Стр. 90, такт 1. Метрономическое указание темпа (♩=84) принадлежит Листу.

Стр. 93, такт 4 и след. Мелодия исполняется в этом эпизоде итальянского *bel canto* (ср. прикосновения к третьей пьесе). Средний голос — очень пластичное и связное:

Сопровождение (восьмые в партии левой руки) — спокойно и сухо (*staccato* указание Листа).

Стр. 96, такт 12 и след. Лист рекомендовал здесь ритм учениками следующую фразировку:

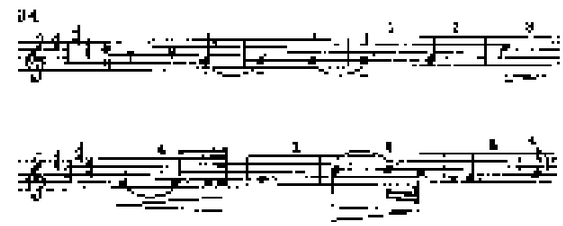


Начиная с такта 16, фразировка обязательно строится по тактам.

Стр. 96, такты 12—20. Басовые ноты (в партии левой руки) — *ре-бекар, ми, фа-диез, соль диез, ля, си*—должны быть подчеркнуты (*tenuto*) и исполнены одинаково ровно — каждый раз падающим пальцем.

6. Allegretto sempre cantabile *E-dur*.

Стр. 101, такт 1 и след. Метрономическое обозначение темпа (♩=60) заимствовано указанием Листа. Темп пьесы — умеренный. Мелодия, исполняемая первым пальцем, должна звучать полно, благородно и фразироваться следующим образом (по экземпляру Листа):



Арпеджированные аккорды сопровождения исполняются очень легко, тихо, неторопливо и, главное, быстро, то-есть отчетливо звук за звуком, а почти сразу (*sehr Geläufig* — указание Листа). Первые пьесы сей категории до изучения *pizzicato* струнных инструментов, далее — в здоровых местах — звучность арфы.

Восьмые у растворенной клавиши — исполнять аккорды сопровождения, левая кварта *staccato*:

или

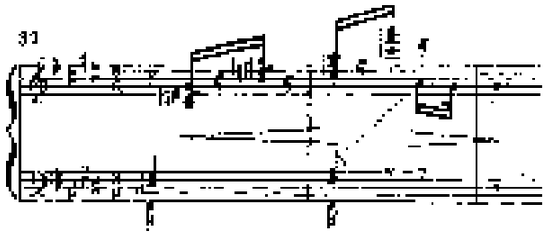
явно не соответствует легкими намерениям Листа (нижний аккорд — *sforzato*, верхний — *staccato*)*.

Педаль берется вспыхивающая, обычно на вторую восьмую такта. Приставляющая рука в тексте педаль (заключенная в скобки) дешифрирует намерения Листа.

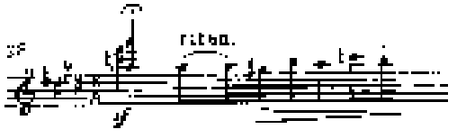
---

* Более подробно об этом см. в "Liszt-Pädagogium. Serie II. стр. 11.

Стр. 102, такты 22—24. Исполнение:

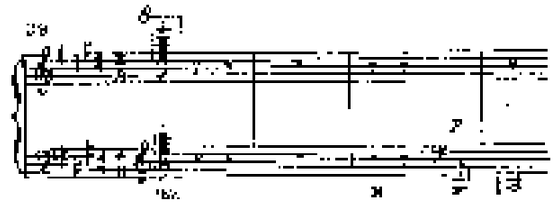


Стр. 103, такт 18. Первые ноты каденции (в характере *appassionato*) исполняются значительно, выразительно и несколько замедленно по движению:



Стр. 104, такт 1 и след. Октавная мелодия должна исполняться, согласно указаниям Листа, свободной рукой, опускающейся с высоты. Однако Лист умышленно возражал против очень бравурного исполнения этого места. «Kein Loblied auf Frau Venus's» — так обычно произносил Лист над клавишами выражение, не отвечавшее с существом исполняемой пьесы.

Стр. 104, такт 16. Пауза с фермантой, по указанию Листа, имеет следующую продолжительность:



Стр. 104, такт 17 и след. Текст этого заключения (эпилога) имеет более медленный (♩=46), чем первоначальный темп характер — очень спокойный.

Стр. 104, такт 21 и след. Последняя тема эпилога исполняется значительно тише, чем главная ее проведения.

Стр. 104, такты 31—32. Заключительные такты пьесы — *tenuto*, напоминающее рубато по звучанию (*still ausklingen Klang* — указание Листа).

Weihnachtsbaum. Arbre de Noël. 12 фортепьянских пьес большой частью в легком стиле (12 Clavierstücke zumeist leichter Spielart). Сочинено в 1874—1876 годах. Издано в 1882 году у А. Фёрстнера (в Берлине). Посвящено звукам Листа Дионисием Бисом.

Рождество — один из любимых праздников Листа, связанный для него с обычными трогательными представлениями. Вот почему за религиозными названиями пьес, помещенных в цикл, встречаешь живые человеческие чувства. Как и другие сочинения Листа, написанные с церковной обрядностью (например оратории, мессы, реквиемы), эти пьесы во что бы сказываются увлекательными лишь с первой стороны. Они мало чем отличаются от произведений, написанных на бытовую светскую тематику.

1. «Psalliter. Altes Weihnachtslied. Vieux chant de Noël

Стр. 108, такт 1 и след. Слова (на немецком языке) приведены Листом в готском тексте оригинального издания.

2. O heilige Nacht! Weihnachtslied nach einer alten Weise.

Эта пьеса, сочиненная сперва для фортепьяно, была впоследствии переделана Листом для пения, сперва для хора в сопровождении органа или фисгармонии.

Так как текст пьесы в некоторых изданиях (например, у Гутхейля) отличается от текста оригинального издания Фюрстнера (взятого нами за основу), то мы приводим его вариант в приложениях.

Стр. 110, такт 1. Метрическое обозначение темпа (𝅗𝅥=48); значится в издании Фюрстнера.

Стр. 110, такт 12 и сл. Слова песни (на немецком языке) приведены Листом в конце текста оригинального издания.

Стр. 112, такт 22. См. примечание к стр. 110, т. 1.

3. Die Hirten an der Krippe, In dulce jubilo.

Так как текст этой песни в некоторых изданиях (например, у Гутхейля) отличается от текста оригинального издания Фюрстнера (взятого нами за основу), то мы приводим его вариант в приложениях.

Стр. 113, такт 1. Обозначение *Piano ossia Harmonium* свидетельствует, что Лист предусматривал пьесу как для фортепьяно, так и для гармониума.

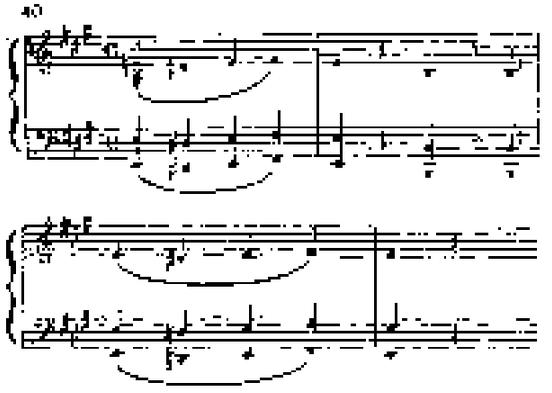
Стр. 116, такт 33. В оригинальном издании Фюрстнера двухчетвертную паузу нотами фа-бемоль (в партии левой руки) отсутствует. Мы добавляем их следуя за изданием Франц. Лист-Штафтуг (X. Вер и др. Motte).

4. Adeste fideles, Christ lag als Maria bei Kindlein frei Kindlein.

Стр. 117, такт 1, *Обозначение Piano ossia Harmonium*, свидетельствующее, что Лист предназначал эту пьесу как для фортепьяно, так и для гармониума в издании Гутхейля отсутствует. В том же издании вместо *alle beide* значится полный текст.

Стр. 117, такты 12—14. Слова приведены Листом в конце текста оригинального издания.

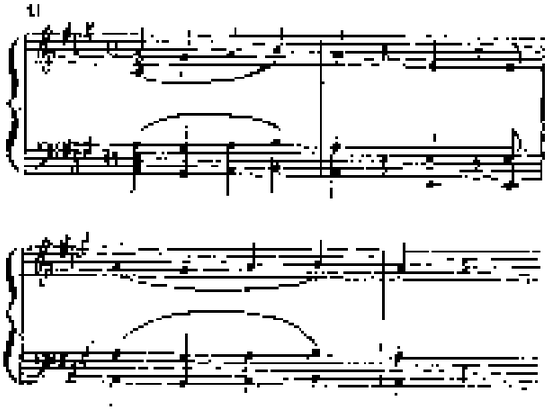
Стр. 118, такты 10- 12. В издании Гутхейля:



Стр. 118, такты 19, 20, стр. 119, такт 1. В издании Гутхейля *p* отсутствует.

Стр. 118, такт 27, стр. 119, такт 5. В издании Гутхейля *pp* отсутствует.

Стр. 119, такты 21 - 23. В издании Гутхейля:



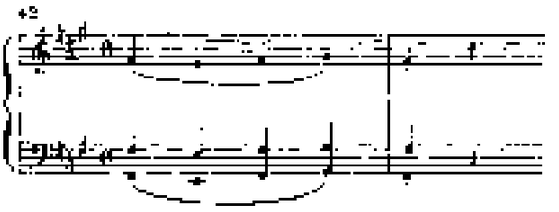
Стр. 119, такт 28, стр. 120, такты 9, 10. В издании Гутхейля *p* отсутствует.

Стр. 120, такт 11. В издании Гутхейля вместо *pp* значится *p*.

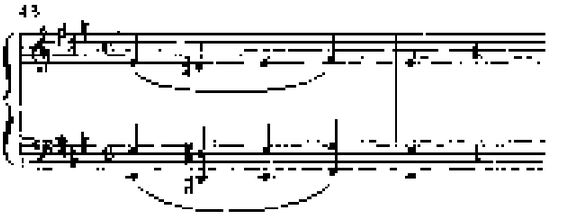
Стр. 120, такт 15. В издании Гутхейля это *pp* отсутствует.

Стр. 121, такты 5—10. См. примечание к стр. 119, такты 21- 28.

Стр. 121, такты 12, 14. В издании Гутхейля:



Стр. 121, такты 16, 18. В издании Гутхейля:



Стр. 121, такты 20 - 21. В издании Гутхейля:

5. Scherzoso. Man soll der die Kerzen des Baumes an.

Так как текст этой характерной пьесы («Скерцозо. Зажигают свечу») в некоторых изданиях (напр., у Гутхейля) значительно отличается от текста оригинального издания Фюрстнера (взятого нами за основу), то мы приводим его вариант в приложениях.

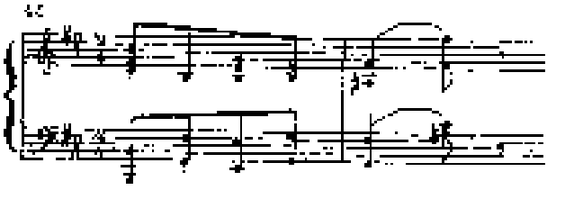
6. «Carillon». Эта пьеса, написанная в колокольных перезвонах, представляет многие красочные достижения художников-импрессионистов; она принадлежит к числу шедевров блистательных фортепьянных произведений позднего Листа.

7. Schummerlied. Вечерняя.

Стр. 137, такт 15. *Perdendo* означает у Листа частую степень *diminuendo*.

8. Altes provenzalisches Weihnachtslied.

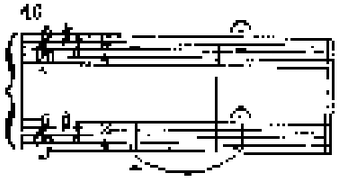
Стр. 138, такт 5. В издании Гутхейля:



Стр. 140, такт 5. В издании Гутхейля здесь значится пауза не на весь такт.

Стр. 140, такт 25 и сл. В издании Гутхейля здесь значится еще *un poco rallent.*

Стр. 142, такты 39—40. Вместо этих двух тактов в издании Гутхейля дается всего два такта (опущена вся половина второй *fantasy*):



9. **Abendglocken.**

Стр. 144, такт 1 и сл. Цифры, расположенные пятилинейкой ниже, исполняются, согласно указанию Листа, правой рукой, цифры, стоящие выше — левой рукой.

10. **Ehemals.**

Стр. 147, такт 1 и сл. Знаменательное характерное темпо обозначено Листом: *sempre appassionato*, затем *un poco più appassionato* и, наконец, *appassionatissimo molto.*

11. **Ungarisch.**

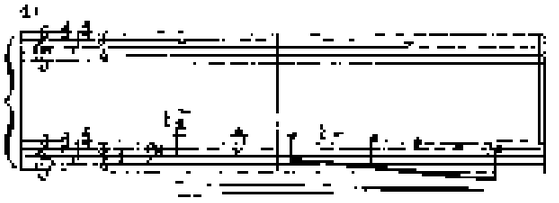
Эта пьеса, в отличие от всех других пьес цикла, посвящена Хорвату Абрани.

Так как текст этой пьесы в некоторых изданиях (напр. у Гутхейля) отличается от текста издания Фортнера (разночтения за основу), то мы приводим его варианты в приложении.

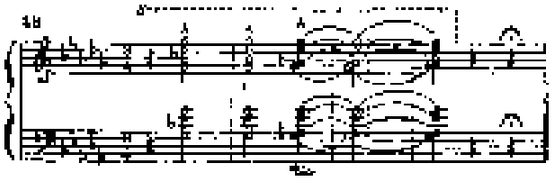
12. **Polnisch.**

Эта пьеса выдержана в характере мазурки.

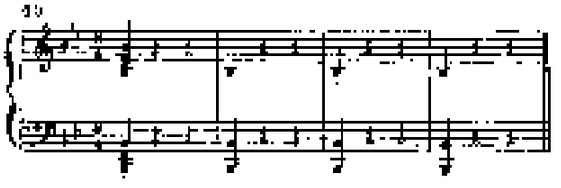
Стр. 155, такты 23—24. В издании Гутхейля:



Стр. 156, такты 9—14. В издании Гутхейля вместо этих шести тактов значатся следующие четыре такта.



Стр. 162, такты 25—39. В издании Гутхейля вместо этих пятнадцати тактов значатся следующие четыре такта.



ПРИЛОЖЕНИЯ

Harmonies poétiques et religieuses. Сочинен в 1834 году, под непосредственным впечатлением от поэзии Ламартина и под влиянием Ламенэ. Издано в 1835 году у M. Schlesinger'a (в Париже) в виде приложения к «Gazette musicale de Paris», затем у Гофмейстера (в Лейпциге) и Ветцеля (в Вене); позднее коренным образом переработано и заново (под № 4) в цикл пьес «Harmonies poétiques et religieuses» (см. ниже). Посвящено Альфонсу де Ламартину.

Как сообщает О. Ричль[*], первоначально пьеса была задумана для фортепиано в сопровождении оркестра (сохранился даже набросок). Но Лист все же остановился на чисто фортепьянном изложении.

Пьеса, которой предпослано специальное предуведомление, вдохновленное Листом у Ламартина (см. выше), необычайно характерна для творчества молодого Листа. В ней встречается много прелюдирований. Обозначения ритмов отсутствуют почти каждый такт имеет свой (отличный от других тактов) метр. Свобода ритма возведена в принцип и переходит в полное своеволие трелизма. Обрывные указания обязаны в полной экстазе игрой.

Уже первая строка интересной ремарки Листа к пьесе «*Extrêmement lent avec un profond sentiment d'extase*» весьма характерна для молодого художника и много для понимания существа его пьесы.

Как сообщает Л. Рамана[**], сам Лист комментировал это указание следующим образом: «слово *extase* следует понимать в том глубоком смысле, в котором употребляет его Боссюэ: это экстаз души, составляющий самую основу человеческой жизни, в котором живут поэты и люди»...

Не менее характерно обозначение *etincelant.* (в такте 41) — «с одушевлением, с увлечением», — которое, как справедливо отмечает Хосе Вианна да Мотта, в музыкальной литературе почти не встречается. Оно, как и острая ремарка, выдержано в духе французского романтизма.

В целом пьеса, несмотря на все свое несовершенство и прозаичность, является поразительным по смелости замыслом молодого Листа. Своей лирической свободой, гармонической эрой и импровизацией (особенно бросается в глаза конец, — пьеса не оканчивается, а буквально обрывается на уменьшенном аккорде) она примыкает к позднейшим, уже давно ставшим классическими образцам рода музыкальных произведений, возникшего в XX веке.

Правда, как уже было сказано выше, сам Лист впоследствии считал ее всего лишь первоначальным фрагментом и даже заявил, что он полностью отказывается от нее, как от устаревшего и ошибочного во всех отношениях издания. Но это лишь говорит о том, что Лист действительно задумал ее как часть большого цикла (наличие оркестрового наброска это подтверждает), и что в мировоззрении Листа, в его художественных взглядах и убеждениях с годами произошел резкий перелом: то, что было ему близко в годы юности, стало чуждым в зрелости. Он отказывается от «чрезмерных» увлечений, от революционных и полуслишком устремлений; во всем он стремится к простоте и ясности.

Москва, 1961 *Н. Малаховская*

---

[*] См. Riehl O. Franz Liszt, sein Jugend- u. Wanderleben, Bd. 1, Leipz. 1887, стр. 147.

[**] См. Ramann L. Franz Liszt als Künstler und Mensch, Bd. 1, Leipz. стр. 212.

СОДЕРЖАНИЕ

HARMONIES POÉTIQUES ET RELIGIEUSES

1. Invocation 7
2. Ave Maria 16
3. Bénédiction de Dieu dans la Solitude 19
4. Pensée des Morts 34
5. Pater noster 43
6. Hymne de l'enfant à son réveil 47
7. Funérailles. October 1849 54
8. Miserere d'après Palestrina 67
9. Andante lagrimoso 74
10. Cantique d'amour 79

CONSOLATIONS

1. Andante con moto 91
2. Un poco più mosso 92
3. Lento placido 96
4. Quasi adagio 98
5. Andantino 99
6. Allegretto sempre cantabile 101

WEIHNACHTSBAUM

1. «Psalter». Altes Weihnachtslied 107
2. O heilige Nacht! Weihnachtslied nach einer alten Weise . . . 110
3. Die Hirten an der Krippe. In dulce jubilo 113
4. Adeste Fideles. Gleichsam als Marsch heiligen drei Könige . 117
5. Scherzoso. Man zündet die Kerzen des Baumes an 122
6. Carillon 127
7. Schlummerlied 133
8. Altes provenzalisches Weihnachtslied 135
9. Abendglocken 141
10. Ehemals 146
11. Ungarisch 150
12. Polnisch 154

ПРИЛОЖЕНИЯ

Harmonies poétiques et religieuses 165
Weihnachtsbaum
№ 2 173
№ 3 176
№ 5 180
№ 11 183

Комментарии 187

ФЕРЕНЦ ЛИСТ

СОЧИНЕНИЯ ДЛЯ ФОРТЕПЬЯНО

Том 2

Редактор К. Сорокин — Лит. редактор З. Маркова

Техн. редактор В. Кипоровская

Подписано к печати 29/I 1962 г. Форм. бум. 70×108 1/16. Бум. л. — 17,5. Печ. л. — 34,25. Уч.-изд. л. 25,0.
Тираж 1 800 экз. Заказ 2520. Тип. № 29364

Московская типография № 6 Мосгорсовнархоза