



КЛАССИКИ  
МИРОВОЙ  
МУЗЫКАЛЬНОЙ  
КУЛЬТУРЫ





Я • МИЛЬШТЕЙН

# ЛИСТ

ИЗДАНИЕ ВТОРОЕ,  
РАСШИРЕННОЕ И ДОПОЛНЕННОЕ



ИЗДАТЕЛЬСТВО «МУЗЫКА» • МОСКВА • 1971

**Мильтейн Я.**

Ф. Лист. Изд. 2-е, расширенное и дополненное. Т. П. М., «Музыка», 1970.  
600 с.; илл. (Серия «Классики мировой музыкальной культуры»).

Монография о Листе — капитальное исследование жизни и творчества великого венгерского композитора и пианиста. Издание выходит в двух томах. Первый том содержит биографию и характеристику творчества Ф. Листа, второй том — анализ его пианистического искусства и педагогических принципов, а также обширный справочный аппарат. Книга рассчитана на музыкантов-профессионалов и любителей музыки.

## ЧАСТЬ II

---

# ПИАНИСТИЧЕСКОЕ ИСКУССТВО

## **Глава седьмая**

### **ФОРМЫ ИСПОЛЬЗОВАНИЯ ИНСТРУМЕНТА И ИХ ЭВОЛЮЦИЯ**

Вряд ли кто-нибудь станет сейчас сомневаться в величии пианистической реформы Листа. Дерзновенная и блистательная, она открыла новую эру в развитии фортепианного искусства. За ней — единодушное признание целого ряда поколений, прочная мировая слава.

Однако секрет обаяния листовского пианизма, тайна его действия на самые разнообразные круги слушателей раскрыты далеко не полностью. Знают, чем было фортепиано до Листа. Знают, чем оно стало после него. Но не всегда отдают себе отчет в том, как совершилось его преобразование. Как, каким чудом инструмент, за которым прочно установилась репутация беднозвучности и бескрасочности, превратился в неиссякаемый источник яркого и живописного колорита, стал мощным и величественным? Какие новые технические средства и приемы были открыты и применены для этого?

До Листа фортепиано далеко не всегда придавали то значение, которое оно заслуживает. К тому было много предпосылок. Не последними среди них являлись и технические несовершенства этого инструмента. Правда, фортепиано издавна фигурировало в творчестве большинства композиторов, и слова Листа, что «оно зани-



мает первое место в инструментальной иерархии», нельзя считать каким-то откровением. Это могли бы сказать и Моцарт и Гайдн, не говоря уже о Бетховене, Вебере и Шуберте.

Заслугой Листа является другое: решительное признание за фортепиано способности «изображать» и «концентрировать в себе» все музыкальное искусство, придание этому инструменту значения оркестра со всеми вытекающими отсюда последствиями. «В объеме семи октав,— говорит он,— фортепиано заключает в себе объем всего оркестра, и десяти человеческих пальцев достаточно для воспроизведения гармоний, которые в оркестре могут быть переданы только соединением многих музыкантов»<sup>1</sup>.

Суждение это, высказанное Листом еще в молодости, показывает, что он уже тогда питал полное доверие к возможностям и средствам своего инструмента и точно знал дорогу, по которой ему следовало идти.

Для Листа очень рано создалась внутренняя необходимость решить вопрос о взаимоотношениях фортепиано и оркестра. Он понимал, что одного принципиального признания возможности подражать оркестру на фортепиано еще не достаточно для успеха, ибо и фортепиано и оркестр имеют свои специфические особенности, свою собственную жизнь, условия воспроизведения звучаний у них различны, а стало быть должны быть различны и применяемые при этом средства.

Чем же отличаются условия фортепиано от специфики оркестра? В чем их своеобразие? Прежде всего несомненно, что оркестр обладает преимуществом «массы инструментов и разнообразия звуков». С этим фактором композитор не может не считаться. Целый ряд звучаний, с легкостью воспроизводимых в оркестре, для пианиста представляет огромные трудности. Так, в оркестре не составляет особенного труда взять аккорд во всех регистрах одновременно, а на фортепиано это, строго говоря, невозможно, ибо исполнитель здесь чаще всего один и ограничен своими ресурсами; в оркестре легко вести одновременно множество разных по тембру, сталкивающихся и перекрещивающихся голосов, на фортепиано это осуществимо лишь относи-

тельно; в оркестре нетрудно воспроизвести самые разнообразнейшие звучания, продлить и усилить их, на фортепиано этого удастся достичь лишь «косвенными» средствами. Словом, фортепиано, несмотря на свою универсальность, — инструмент, не обладающий от природы разнообразием красок, инструмент с быстро затухающим звуком.

В силу этого Лист с самого начала должен был найти такие приемы и средства, которые могли бы компенсировать указанные недостатки фортепиано.

Сложность данной задачи трудно преувеличить: предстояло произвести полный переворот во всех привычных способах использования инструмента. Ведь кроме Бетховена, прозревшего оркестровую природу фортепиано и заложившего фундамент современной фортепианной техники, никто никогда даже не пытался передать на фортепиано краски большого оркестра, величие и мощь его звучаний. При своей острой, исключительно тонкой способности восприятия, Лист не мог не почувствовать этого. Он видел, что все сделанное Бетховеном — открытие высоких и низких регистров, широкое применение педалей, облагораживание и обогащение звучаний, — осталось втуне для пианистов, что лучшие достижения Бетховена склонны были рассматривать как нечто грубое, лишенное чувства меры<sup>2</sup>. Он видел, что большинство пианистов по-прежнему сомневается в красочных возможностях своего инструмента и их сухие, бесцветные переложения оркестровых произведений надолго убивают веру в возможность воспроизведения на фортепиано оркестровых звучаний.

... «Существующие до сих пор переложения крупных инструментальных и вокальных произведений своей убогостью и монотонностью ярко свидетельствуют о том, как мало пианисты умели пользоваться всеми средствами, которыми фортепиано располагает»<sup>3</sup>.

Лист действовал смело и решительно. Уже в первом своем крупном переложении («Фантастическая симфония» Берлиоза) он ставит целью не частичное и условное подражание оркестру, а полное, универсальное воспроизведение оркестровых звучаний. В цитированном выше

письме к А. Пикте Лист пишет: «Я назвал мой труд ф ор т е п и а н н о й п а р т и т у р о й, чтобы сделать совершенно ясным мое намерение: шаг за шагом следовать оркестру, оставляя на его долю лишь преимущества массовости воздействия и разнообразия звучаний» <sup>4</sup>.

И Лист достиг на этом пути исключительного успеха: старое представление о фортепиано как об инструменте бедном звуковыми и динамическими возможностями было навсегда разрушено; сомневаться в способности его «передавать жизнь всех инструментов, вместе взятых», стало уже невозможно <sup>5</sup>.

Ранее указывалось, что даже Шуман, который далеко не разделял листовских воззрений на возможности и права фортепиано, видел в фортепианной партитуре «Фантастической симфонии» совершенно новое, оригинальное произведение, показывающее, что автор его силой гения проник в тайны, которые скрывало в себе фортепиано. Шуман верно почувствовал здесь нечто принципиально новое, названное им «симфонической трактовкой фортепиано» <sup>6</sup>.

Глубочайший смысл переворота, совершенного Листом, заключался в том, что он заставил своих современников поверить, что пианисты слишком плохо пользовались выразительными возможностями своего инструмента, заставил их осознать способность фортепиано не только к отдельным оркестровым эффектам (вроде *pizzicato*, арфообразных пассажей и т. п.), но и к воссозданию всего звукового богатства оркестра. Он, говоря словами Стасова, разбил мнение о «недостаточности и бедности фортепиано», поднял на небывалую высоту «значение фортепиано в ряду прочих инструментов», создал «из фортепиано неведомую и неслыханную вещь — целый оркестр...» <sup>7</sup>.

Конечно, это произошло не сразу и не без борьбы. Нововведения, столь смелые и решительные, вызвали резкую оппозицию со стороны приверженцев старого клавирного искусства. Только немногие из них могли овладеть средствами, являвшимися такими естественными для Листа.

В самом деле, представьте себе, что человек, ухо которого привыкло к грациозной, филигранной игре

Фильда и Гуммеля, неожиданно столкнулся со стремительно бурной, мощной, красочной игрой Листа. Как мог реагировать он на нее? Несомненно отрицательно, ибо то, что делал на фортепиано Лист (и то, без чего мы теперь не мыслим пианистического искусства), казалось ему неестественным, нарочито преувеличенным, даже безрассудным. Пианистический язык Листа был для него языком новым, непонятным и странным; требовалось время для того, чтобы язык этот научились понимать. До известной степени это подтверждается и словами Глинки, который по-своему осуждает листовскую манеру игры. «Несмотря на всеобщее и отчасти собственное мое увлечение, — пишет Глинка, — я могу теперь еще дать полный отчет в впечатлении, произведенном на меня игрою Листа. Мазурки Chopin, его Nocturnes [ноктюрны] и этюды, вообще всю блестящую и модную музыку он играл очень мило, но с превычурными оттенками (*à la française, c'est avec exagérations de tout genre* [во французском духе, со всевозможными преувеличениями]). Менее удовлетворительно, однако же (по моему мнению), играл он Баха (которого *Clavecin bien tempéré* [Клавесин хорошего строя] знал почти наизусть), симфонию Бетховена, переписанную им самим (*transcrité*) для фортепьяно; в сонатах Бетховена и вообще в классической музыке исполнение его не имело надлежащего достоинства и в ударе по клавишам было нечто отчасти котлетное. Исполнение Септуора Гуммеля отзывалось каким-то пренебрежением, и, по-моему, Гуммель играл его несравненно лучше и проще. Бетховена концерт *Es-dur* исполнил он гораздо удовлетворительнее. Вообще способ игры Листа в оконченности не сравню с Фильдом, Карлом Мейером и даже Тальбергом, в особенности в скалах»<sup>8</sup>.

Из приведенного суждения достаточно ясно видно, что Глинке было чуждо существо листовского пианизма, весь его огненный пыл и чарующий блеск; в своем неприятии этого пианизма он закрывал глаза даже на те положительные его стороны, которые были бесспорны и которые открывали новые горизонты. Именно это имел в виду Серов, когда писал в своих «Воспоминаниях о М. И. Глинке»: «Глинка был в первом же концерте



Листа, где царь виртуозов исполнил увертюру из «Вильгельма Телля» [Россини], «Erlkönig» [«Лесной царь»] и «Ständchen» [«Серенаду»] Фр. Шуберта, «Фантазию на Дон-Жуана» и «Хроматический галоп» [Листа].

Не изумляться такому техническому исполнению, такой неслыханной виртуозности Глинка не мог; но, как после я узнал из разговоров с ним (и еще после проверил взглядами его на фортепианную игру вообще и заметками об этом в его автобиографических записках), Глинка не совсем понял листову гениальность. Лист, в глазах Глинки, был только одним из отличных пианистов, да еще насчет собственно «touché» терял значительно в сравнении с мягкой игрою Гуммеля и Фильда (!). Нового духотворного начала, которым проникнута каждая нота в аранжировках и в исполнении Листа, Глинка как-то не заметил. Он был воспитан на фортепианной музыке иного свойства...<sup>9</sup>.

Об этом же убежденно говорил и Стасов: «...для Глинки высшим критерием в фортепианном исполнении были: присутствие или отсутствие отчетливости, мягкости, грации, ровности и других концертных качеств прежних школ... Естественно, что он вовсе не чувствовал того огромного и решительного переворота, который совершен в фортепианной игре Листом, прямым наследником той игры, которую создал и завещал искусству Бетховен, но которая оставалась решительною тайною и даже какою-то враждебною загадкой всем тем, кто вырос в преданиях прежней виртуозной школы. По этому самому Глинка не только мог сравнивать гениального Листа, глубокого поэта и художника, с обыкновенными, более или менее удовлетворительными концертмейстерами и фортепианными виртуозами, каковы были Гуммель, Фильд или Карл Мейер, но даже ставить этих последних гораздо выше его».

И Серов, и Стасов, несомненно, правы. Дело не в том, что Глинка не оценил виртуозного искусства Листа (как раз есть основания полагать, что Глинка отлично знал ему цену). Дело здесь скорее в том, что Глинке, в силу зависимости его пианистических вкусов от фильдовской школы, было чрезвычайно трудно

вчувствоваться в образный и красочный пианизм Листа, в его динамизм и симфоническую природу. В игре Листа почти все вызывало у Глинки какой-то внутренний протест: и пафос исполнения, и драматизм, и яркая красочность, и преувеличенные, как казалось ему, темпы... Все это было ему явно не по душе, не соответствовало его пианистическим идеалам.

Не случайно в отзывах Глинки игра Листа противопоставляется стилю исполнения Фильда<sup>10</sup>. Глинка всячески восставал против «романтического беспорядка»; его привлекало прежде всего то «высокое право суровой классической разумности», которое, по словам Асафьева, требовало «смыслового художественного оправдания каждого интонационного мига, отчета и учета каждой капли звука в длящемся потоке», то есть того, что было подлинно устойчивым, «не уходящим», а «жизненным» в классической эстетике исполнения<sup>11</sup>.

К тому же Глинке претили в пианизме Листа излишества и преувеличения, в ту пору, несомненно, имевшие место. Для Глинки, стоявшего на позициях классической простоты, ясности и разумности, воспитанного в строгих правилах старой пианистической школы, были неприемлемы всякого рода вольности, добавления и т. п., что он и высказал довольно резко: «...иное, — говорил он, — Лист играет превосходно, как никто в мире, а иное — пренесносно, с префальшивым выражением, растягивая темпы и прибавляя к чужим сочинениям, даже к Шопену и Бетховену, Веберу и Баху, множество своего собственного, часто безвкусного и никуда не годного...»<sup>12</sup>.

Однако, отрицая все наносное и преходящее, что было в исполнении Листа, Глинка, повторяем, не заметил и тех поистине великих завоеваний листовского пианизма, которые в корне изменили все фортепианное искусство. Асафьев справедливо пишет: «Глинка, цепляясь за Фильда и смущенный новым качеством игры Листа, еще не выявившегося, как полноценный композитор, проглядел в зорях нарождающегося пианизма XIX века и в пышном ораторском пафосе листианства историческую неизбежность этого явления, происте-

кающую из запросов нового содержания и исполнительства. Он пытался все свести к разнице манер, тогда как требуемые его — глинкинской — эстетикой и вкусом рассудительная отчетливость и ровность исполнения уже не выдерживали в области пианизма натиска идей-эмоций нового времени»<sup>13</sup>.

Непонимание существа художественных устремлений Листа подтверждается и свидетельствами других музыкантов. Сам Фильд, «властитель дум» целого поколения, достаточно определенно выразил свое отношение к Листу, сказав как-то по его адресу: «Est-ce qu'il ne mord pas?» [«Уж не кусается ли он?»]<sup>14</sup>.

Мошелес причислял Листа к разряду «разрушителей фортепиано». Он искренне признавался, что в «бушевании», «шумливых излишествах» нового пианистического искусства (то есть искусства Листа) мысли его «не могли бросить якорь»<sup>15</sup>.

Характерно также признание секретаря и биографа Бетховена Шиндлера, выражающее резко отрицательное отношение поборников академического классицизма и «хранителей» бетховенских традиций к эмоциональной насыщенности и размаху листовского пианизма. «Лист играл мне здесь Бетховена, — пишет Шиндлер Шуману в октябре 1840 года, — и я с горечью убедился, что суждение лейпцигского рецензента... полностью соответствует истине. Это неистовство превзошло мои худшие предположения... Если г-н Лист всегда таков, то я без колебаний считаю его появление в искусстве — несчастьем»<sup>16</sup>.

Несмотря на непонимание, а подчас и упорное противодействие, Лист продолжал идти по избранному им пути. Он лучше, чем кто-либо другой осознавал все значение сделанного им открытия для будущей музыки; он все более и более совершенствовал свое пианистическое мастерство и действительно стал играть на фортепиано так, «как с сотворения мира еще никто не играл»<sup>17</sup>. Он вывел фортепиано из узкой ограниченной сферы салона и камерности в широкую массовую аудиторию, в большой концертный зал, и тем самым содействовал процессу демократизации этого инструмента. Под его руками фортепиано превратилось в инструмент,

с помощью которого можно было вести самую разнообразную музыкально-просветительскую деятельность, пропагандировать любые произведения в любых условиях. Начиная с Листа, по словам Стасова, «для фортепиано возможно все»<sup>18</sup>.

Что же представляет собой «симфоническая трактовка фортепиано»? Каковы те скрытые в недрах инструмента средства и тайны, которые Лист открыл силой своего гения?

Симфоническая трактовка (под которой подразумевается, в первую очередь, трактовка фортепиано как инструмента, способного передать интонационное и красочное богатство симфонического оркестра) основывается на двух мощных средствах: способе альфреско и способе колористического обогащения\*.

Средства эти нельзя считать независимыми друг от друга. Несмотря на то, что они по-разному способствуют воссозданию на фортепиано оркестровых звучаний, а по своим конечным тенденциям даже противоположны друг другу, взаимосвязь их очевидна: метод «альфреско» (полнозвучие) с необходимостью ведет к усилению колорита, к «раскрепощению» и красочному обогащению инструмента.

Способ «альфреско». До Листа этот способ как средство выражения не был в почете и почти никогда не применялся; его считали грубым, нехудожественным. Мастера, воспитанные на принципах старого клавирного искусства, как правило, жертвовали концентрированным полнозвучием ради достижения совершенства единичных звуковых контуров. Если они подражали оркестру в своих оригинальных произведениях (что было крайне редко) или перекладывали оркестровые сочинения других, то выбирали только те звучания, которые были особенно заметны и ясны и казались им совершенно необходимыми. Они опускали и игнорировали таким образом огромную часть звуча-

---

\* Названия эти, заимствованные из области живописи, конечно, условны, но они лучше, чем другие, характеризуют сущность интересующего нас предмета.

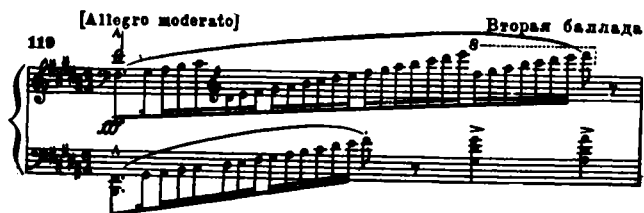


ний для того, чтобы с исключительной точностью и тщательностью воспроизвести два-три звуковых элемента; тем самым они сужали и обедняли звуковые возможности фортепиано.

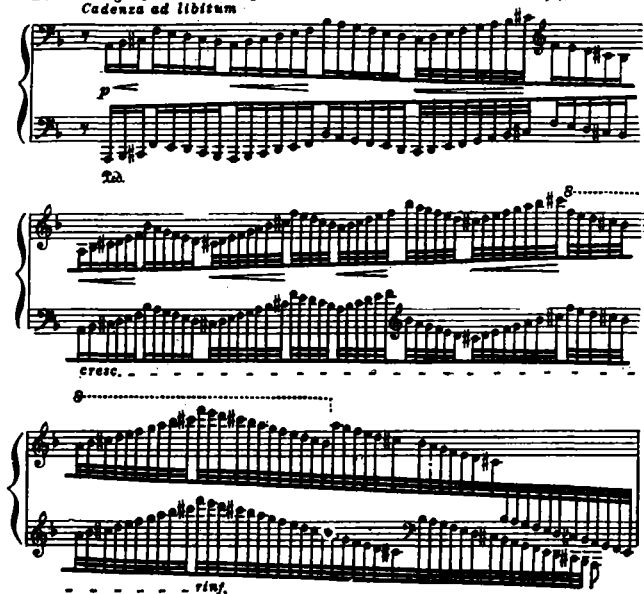
Лист уже с молодых лет исходит из совершенно другого принципа. Он берет инструмент «во всей его гармонической полноте», смело расширяет пользование клавиатурой, распространяет звуковой материал на все регистры.

В противоположность старым мастерам, чьи пассажи охватывали сравнительно небольшое количество клавиш и не требовали для своего исполнения большого смещения руки, Лист конструирует свои пассажи так, чтобы они захватывали возможно большее количество клавиш. Он стремится как бы одним броском охватить всю клавиатуру.

Гаммы и гаммообразные пассажи приобретают у него иное значение и смысл: они служат, прежде всего, средством быстрого охвата всего звукового поля инструмента и требуют особого технического умения, обеспечивающего одновременно и нужную скорость движения, и нужную звучность, и двигательное удобство.

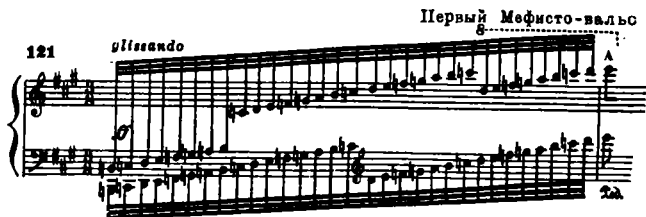


120 [Allegro] Этюды трансцендентного исполнения (№4, „Мазепа“)  
Cadenza ad libitum



Кроме приведенных примеров смотри также «Пляску смерти», 10-ю венгерскую рапсодию, «Большие этюды по капризам Паганини» (этюды № 1) и др. В основу большинства пассажей здесь положен принцип: максимум нот в минимум времени.

С этой же целью употребляет Лист всевозможные *glissando*:



а Воспоминания о „Лукреции Борджиа“ (Доницетти)

122

glissando

123 Венгерские мелодии (по Шуберту)

glissando

Еще более ярко тенденция к полнозвучию проявляется в арпеджиообразных пассажах Листа. Последние резко отличаются от изящных, «жидких» арпеджио старых мастеров; путем расширения контуров и наполнения арпеджио рядом добавочных нот (терций, секст, октав) Лист придает им звуковую мощь, насыщенность:

Героический марш в венгерском стиле

124

Воспоминания о „Дон Жуане“ (Моцарт)

125

[Grave]



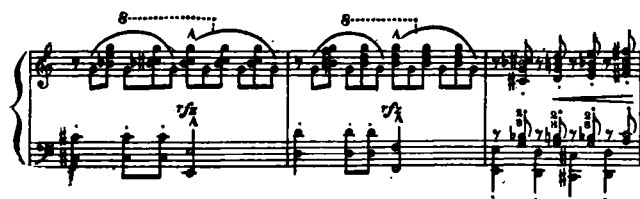
Подобные пассажи встречаются в произведениях Листа в великом изобилии. Ограничиваемся приведенными выше примерами. Их вполне достаточно, чтобы установить, что листовские арпеджио имеют монументальный характер: они начерчены как бы одним штрихом, целостны и не распадаются на отдельные ноты; они текут величественно и широко и, подобно полноводной реке, затопляющей разом все вокруг, захватывают все регистры инструмента.

Уже здесь заметна склонность Листа к сжатию пассажа в единый аккордовый комплекс. Склонность эта постепенно приводит его к созданию еще более мощных звуковых построений: он не удовлетворяется тем, что конструирует арпеджио, представляющие собой ломаный аккордовый комплекс, а стремится крепче, теснее спаять отдельные ноты арпеджио в единый, целостный аккорд.

Возьмем, например, одно из лучших произведений долистовского пианизма — Фантазию ор. 15 Шуберта, в которой безусловно сделан шаг вперед в расширении пользования клавиатурой (шубертовские пассажи здесь в значительной степени отличаются от слабозвучных и угловатых пассажей пианистов прежнего поколения) и сравним ее с листовской версией Фантазии:









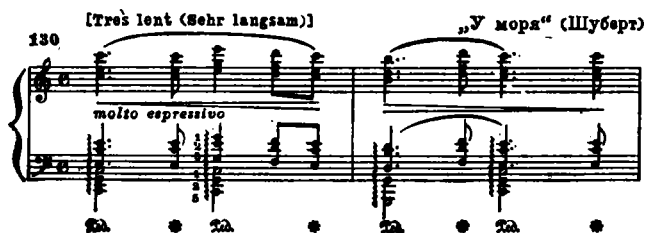
Процесс сжатия пассажей в аккордовые комплексы вырисовывается здесь с предельной ясностью.

Из этих примеров видно, что Лист несравненно охотнее старается передать мощь и компактность звучаний, чем их тонкие контуры. Он жертвует некоторыми деталями, которыми славились его предшественники, но достигает, благодаря этой жертве, тысячи других преимуществ, нередко более существенных и действенных.

Если сравнить далее первые опыты Листа на пути симфонической трактовки инструмента (как, например, переложение «Фантастической симфонии» Берлиоза, «Большую бравурную фантазию на «Колокольчик» Паганини», «Романтическую фантазию на две швейцарские темы», «Фантастическое рондо на испанскую тему «Контрабандист») с его произведениями конца

30-х годов («Большие этюды» — вторая редакция, «Этюды по капризам Паганини» — первая редакция, «Альбом путешественника»), а последние — с его зрелыми произведениями («Этюды трансцендентного исполнения» — третья редакция, «Этюды по капризам Паганини» — вторая редакция, «Годы странствий», транскрипции из опер Вагнера, Чайковского, Верди), то можно наглядно убедиться, как он постепенно совершенствует свой метод сжатия пассажей и в конце концов доводит его до поистине удивительного совершенства.

Там, где аккорд невозможно взять одновременно из-за его величины, Лист охотно применяет *arpeggiato*, поддерживая последнее педалью, например:



Тем самым он открывает доступ к таким широким расположениям аккордов, к таким смелым звуковым комбинациям, о которых не могли мечтать даже самые могучие пианисты прошлого.

В свете сказанного становится понятным необычайное развитие аккордовых и октавных образований у Листа: стремление к мощным комплексным звучаниям с необходимостью вело к выдвижению этих форм техники на первый план.

Нет нужды приводить подтверждающие это примеры. В подавляющем большинстве листовских произведений мы найдем достаточное количество мест, характеризующих грандиозность и многообразие его крупных звуковых построений (см. сонату *h-moll*, фантазию-сонату

«После чтения Данте», концерты *Es-dur* и *A-dur*, «Пляску смерти», этюды, фантазии «Дон-Жуан», «Норма», «Свадьба Фигаро», венгерские рапсодии).

Остановимся специально лишь на следующего рода октавных и аккордовых формах, ибо они занимают в общей массе технических нововведений Листа совершенно исключительное положение:



Сам он не раз признавался, что употреблял их с особенной любовью, и именно за это его не раз упрекали в чрезмерном пристрастии к «котлетной» игре<sup>19</sup>. Накладыванием одной руки на другую он значительно увеличивал силу звучания и быстроту пассажей.

Этот вид техники (кстати, не совсем правильно называемый *martellato*, ибо *martellato* — понятие более общее, относящееся скорее к характеру удара, чем к попеременному чередованию рук) он применял часто и при игре трелей, например:

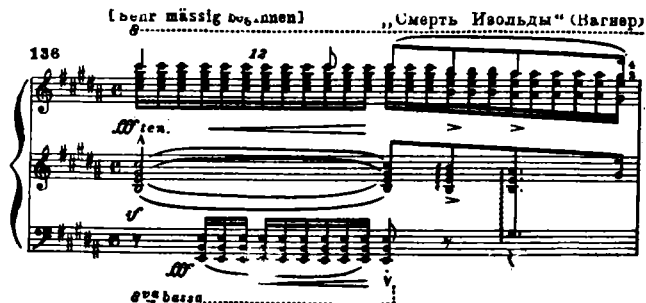
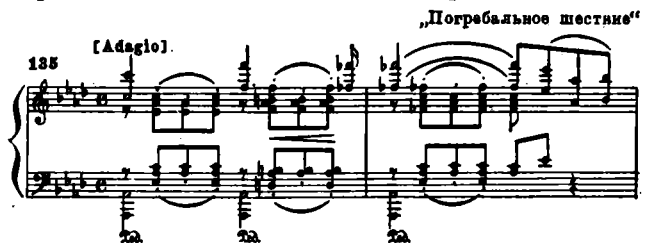




Подобные формы трелей встречаются у него буквально на каждом шагу и, как видим, в самых разнообразных комбинациях (см., например, этюд «Метель»).

Итак, разновременный охват нескольких регистров инструмента посредством пассажа в произведениях зрелого Листа все более и более сменяется чередованием полнозвучных аккордов. В разрешении проблемы полнозвучия Лист пошел дальше всех своих современников, даже Шопена, для которого характерен охват всей клавиатуры инструмента с помощью арпеджио, звучащих на педали. Лист же показал возможность одновременного или почти одновременного ведения нескольких более или менее компактных звуковых групп, расположенных на двух, трех и даже четырех нотных станах.

Приведем здесь еще несколько примеров:



Tempo giusto. Moderato

Большой концерт-соло

137

pp

f

2a

138 Andante quasi marcia funebre

Большой концерт-соло

ten. ten.

*espressivo e sostenuto assai*

p

2a

[Andante maestoso non troppo lento]

Годы странствий „Sursum corda“

139

*sempre e tenuto il canto*

2a

2a

2a

Во всех этих отрывках (добавим к ним еще заключительное проведение темы из транскрипции увертюры к опере «Тангейзер» Вагнера — массивные аккорды в низком регистре и блистательные октавы *precipitato* в верхнем и среднем регистрах, первое проведение темы — *sempre fortissimo e con strepito* — в этюде «Мазепа» и др.), несмотря на их существенные и индивидуальные особенности и неодинаковые достоинства, нетрудно обнаружить один и тот же принцип в подходе к инструменту. Принцип этот основывается, во-первых, на быстром, стремительном перенесении обеих рук (из одного места клавиатуры в другое) и на равномерном распределении звукового материала между ними (а стало быть, и на полном уравнивании их технических функций), и, во-вторых, на применении педали в качестве средства, удлиняющего звук и удерживающего его после снятия пальца с клавиши (и тем самым превращающего разновременный, раздельный охват звукового поля инструмента в одновременный, непрерывный).

В наше время эта роль педали настолько ясна, что не требует каких-либо специальных комментариев. Кажется невозможным пренебрегать теми функциями педали, которые бесконечно расширяют технические возможности пианиста. Но в эпоху становления листовского пианизма они были настолько новы и неожиданны, что сплошь и рядом вызывали к себе отрицательное отношение. Вспомним, что в долистовский период употребление педали было сильно ограничено даже в практике самых крупных виртуозов. Такие пианисты, как Моцарт, Клементи, Гуммель, явно избегали ее, считая, что она приводит к неясной и нечистой игре. Гуммель, например, говорит: «Моцарт и Клементи не нуждались в этом средстве, чтобы приобрести славу самых выразительных пианистов своего времени»<sup>20</sup>. И он не видит никаких оснований вносить коррективы в их принципы. По его мнению, педаль является лишь незначительным придатком к общей сумме художественно-технических средств пианиста и если и играет сколько-

нибудь существенную роль, то только в медленных темпах, «где пение разворачивается на широкой гармонической основе» <sup>21</sup>.

Эти воззрения разделялись большинством пианистов того времени. Сила традиции была настолько велика, что даже виртуозы младшего поколения, видевшие блистательный расцвет листовского пианизма, продолжали оставаться на старых позициях. Так, например, Мошелес был решительным противником «обильной» педали; романтическую педаль он считал «неумелой». Для него педаль, так же как и для Гуммеля, была лишь вспомогательным средством: частое ее употребление свидетельствовало, по его мнению, лишь о негодности пальцев.

Только Бетховен почувствовал новую роль педали и ее великое значение, как средства, «умножающего пальцы» и способствующего достижению полнозвучия. Он не только широко пользовался педалью при исполнении собственных произведений (гораздо чаще, чем на это имелось указаний в тексте его произведений) <sup>22</sup>, но и знал многие действия ее, с помощью которых достигалось расширение пользования клавиатурой. Мы можем встретить у него, правда, в зачаточной форме, тот подход к педали, который со времени Листа вошел в плоть и кровь пианизма и без которого ныне обойтись невозможно.

Несомненно, без этого нового подхода к педали Листу не удалось бы уравнивать технические возможности обеих рук в той мере, в какой он это сделал. Ведь для того чтобы распределить музыкальную ткань между двумя руками и поручить им равные по значимости задачи, требовалось, помимо развития чувства уверенности и ориентировки на клавиатуре, помимо развития техники «перекладывания» и перекрещивания рук, еще и применение педали как средства, удерживающего звук, «умножающего пальцы». Без такого применения педали Лист не смог бы столь свободно поручать мелодию (как и сопровождение) попеременно то правой, то левой руке, — что он особенно любил и что он действительно делал в совершенстве и в своем творчестве и в исполнении:



140 [Andante tranquillo] „На крыльях песни“ (Мендельсон)

*p* *sempre dolciss.*

[Andante con sentimento] „Погребальный звон“ (Шуберт)

141

*cantando espressivo*

[Andante con molto sentimento] Фантазия на мотивы из оперы „Сомнамбула“ (Веллини)

142

*ten.* *il canto espressivo ed appassionato assai*

*l'accompagnamento in tempo e semplice*

Именно педаль позволила ему выделять ведущий голос (первый план), затушевывать сопровождение (второй план) и тем самым создавать особого рода «объемную» звуковую перспективу. Именно педаль

содействовала прекращению обособленности правой руки от левой, обособленности, укоренившейся в сознании пианистов и долгое время считавшейся естественной и необходимой.

Техника перекрещивания и перекладывания рук, быстрых переносов и скачков была у Листа непосредственно связана с новой техникой педализации. В этом коренное отличие Листа от тех пианистов, которые так же, как и он, пытались разделять мелодию, изложенную в среднем регистре, между двумя руками и даже применяли для написания три строки (первым, кто это сделал, был, по-видимому, Франческо Поллини, ученик Моцарта и Цингарелли)<sup>23</sup>, но которые так и не смогли пойти дальше по новому пути. Именно от Листа ведут свое происхождение почти все новые способы, применяемые современными композиторами с целью достижения полноты и объемности звучания.

С п о с о б «к о л о р и с т и ч е с к о г о о б о г а щ е н и я». Если существует какой-либо секрет, с помощью которого Лист достигал разнообразия колорита на инструменте от природы однокрасочном, то это — умелое использование звуковых средств каждого регистра, поистине изумительные сопоставления одного регистра с другими. Пусть все в произведении будет неудачно, — плоская, невыразительная мелодия, шаблонная гармония, надоедливый ритм, — об одном он непременно позаботится: расцветить произведение звуковыми красками различных регистров, показать как можно полнее, шире звуковые возможности последних. Его цель: воспроизвести на фортепиано, с предельным приближением (как гравюра воспроизводит живопись), все тембровые богатства оркестра. Для него фортепиано «есть миниатюра оркестра, оно портрет оркестра»<sup>24</sup>.

Предшественники его меньше всего стремились к этому; цели их были иными. Они обычно ограничивались в своем фортепианном творчестве средним регистром инструмента и, затрачивая на него все свои средства, оказывались бессильными при приближении к краям клавиатуры: низкий и высокий регистры представлялись им слишком резкими и неблагозвучными, и они упорно чуждались их. Один Бетховен, особенно

в последний период творчества, представляет собой исключение, являясь и в отношении использования крайних регистров инструмента прямым предтечей Листа.

Лист смотрел на фортепиано совершенно другими глазами; он искал в нем не только благозвучия, но и разнообразия колорита. Отбросив всякую мысль о привилегированном положении среднего регистра, он с равным успехом стал применять начиная со второй половины 30-х годов все регистры инструмента. Принцип его ясен и прост: нет плохих регистров, каждый регистр хорош, если использован уместно и умело.

Лист превосходно использовал низкий регистр, считавшийся у старых мастеров наиболее опасным, — то в виде грубых, грозных и мощных звучаний, напоминающих тяжеловесную звучность медных в оркестре (см., например, концерт *A-dur*, сонату *h-moll*), то в виде органоподобных построений, густых и массивных по звучности (соната *h-moll*, «Вариации на тему Баха»), то в виде неясных, гулких гаммообразных пассажей, чаще всего хроматических (баллада № 2, легенда № 2), то в виде глуховатых, сумрачных, ниспадающих ходов, напоминающих звучность контрабасов и фаготов (соната *h-moll*, 5-я венгерская рапсодия), то в виде резких, мощных колокольных звучаний («Погребальное шествие», «Пляска смерти»).

Лист открыл динамические и тембровые нюансы в среднем регистре (особенно помещение здесь широкой, полнозвучной мелодии *quasi Cello*) и всевозможные имитационные эффекты (*quasi Corni*, *quasi Tromba*), равно как и исключительно оригинально использовал верхний регистр (блестящие каденции, трели, скачки, напоминающие по звучности колокольчики, полные нежности и грации арфообразные пассажи, всевозможные имитации, обозначенные им как *imitando il Flauto*, *quasi pizzicato*, *imitation du ranz-de-vache* и др.).

Но и это все бледнеет по сравнению с теми красочными эффектами, которые достигаются им путем контрастного сопоставления различных регистров, как разновременного, так и одновременного (вспомним, например, этюд *E-dur* № 5 по Паганини, который почти весь построен на контрастном противопоставлении

регистров), а также путем смещения тембров регистров, путем растворения отдельных звучаний в общем колорите.

Очень живописны и привлекательны листовские комбинации аккордов на свободно и плавно вступающих органых пунктах (см., например, «Гондольеру», экспромт *Fis-dur*), или его сопроводительные фигуры, направленные на смягчение резких тембровых граней, на создание общего расплывчатого фона («Гондольера», «Шум леса», «На Валленштадтском озере»), часто символизирующие то или иное явление природы.

Едва ли можно обнаружить в чем-нибудь больше смелости и изобретательности, чем в формах листовских трелеобразных пассажей и тремоло («Гондольера», «Метель»), сообщающих звучаниям какую-то особенную вибрацию, или в оригинальном использовании различных форшлагов («Хоровод гномов», «Мефисто-полька», «Бравурная тарантелла»), производящих чисто импрессионистический эффект, или в многочисленных подражаниях инструментальным эффектам венгерской музыки — *quasi Zimbalo* (см. «Венгерские рапсодии»).

Широко разбросанные аккорды, особые формы арпеджио (с пропущенной терцией), необычные гаммы из одного конца клавиатуры в другой, виртуозные скачки — все это с первого же момента производит исключительно сильное впечатление своим колоритом. Даже в наше время, когда пианистическое искусство обогатилось рядом новых приемов и средств, трудно достигнуть большего совершенства; при современных же Листу средствах выражения, его нововведения представляли, конечно, наилучшее разрешение красочной проблемы. Лист умел распоряжаться фортепиано как великий живописец-колорист красками палитры.

Листовская система колористического обогащения инструмента основывалась на своеобразном, красочном использовании педали. Факт этот находит достаточное подтверждение почти в каждом его произведении.

До Листа красочные функции педали, видимо, не были известны. Самое большое, до чего доходили его предшественники, — это умение связать педалью несколько гармоний и усилить их общее звучание. Правда,

Бетховен и здесь предвосхитил будущее, — почувствовал колористическую природу педали, — однако только Лист вывел из этого надлежащее следствие.

Во-первых, Лист перестал ограничиваться простой педалью, способствовавшей, главным образом, задержанию и усилению звучаний; он ввел более тонкую педальную нюансировку — полупедаль, четверть педали, педальное тремоло <sup>25</sup>.

Во-вторых, Лист заметно отошел от старых правил, рассматривавших ясность, чистоту гармонии как первое и основное условие (критерий) правильной педализации. Он, если того требуют художественные соображения, не чуждается и педали дисгармонической, смешивающей воедино различные звуковые комплексы, как бы накладывающей одну гармонию на другую, например:

The image displays three staves of musical notation from Franz Liszt's Piano Concerto No. 1, illustrating various pedal techniques. The first staff, starting at measure 143, is marked 'Presto' and 'martellato'. It features a tempo change to '8' and the title '„Пляска смерти“' (Dance of Death). The second staff is marked 'rinforz.' and 'cresc.'. The third staff is marked 'marcatissimo'. The notation shows complex harmonic structures and dynamic markings, demonstrating Liszt's innovative use of the piano pedal.

144 [sempre lento] Сонет Петрарки № 128

145 [Presto furioso] „Гроза“

Подобные примеры ясно показывают, насколько расширил Лист понятие «хорошего звучания».

То же самое можно сказать и относительно педали в следующем примере:

146 Presto agitato assai „После чтения Данте!“ Фантазия-соната

Она отнюдь не соотнобразуется с ясностью и чистотой гармонии, а держится, несмотря на многочисленные гармонические изменения — задержания, проходящие ноты и т. п., — в течение весьма продолжительного времени.

И эту педализацию Лист, прежде всего, подчинял требованиям выражаемого чувства и колорита. Как Данте, изображая шум ада, не говорит «звук» («*suono*»), а «гул» («*tuono*»), подчеркивая этим дисгармонию, царящую в аде (ибо в слово «звук» входит признак гармонии), так и Лист, изображая гул, идущий из глубины ада, стремится к дисгармонии, а не к благозвучию. *Ped.* на пять тактов — не случайность, не недосмотр, а необходимость, диктуемая художественным образом. Об этом свидетельствует и Страдаль, проходивший с Листом фантазию-сонату «После чтения Данте»: «Пятитактовая педаль должна была, по замыслу Листа, способствовать имитации неясного, блуждающего шума приближающихся издалека грешников»<sup>26</sup>.

Стремлением к звуковому смешению объясняется и обильное употребление Листом педали при всякого рода гаммообразных хроматических пассажах, особенно в басу (например, баллада № 2, легенда № 2). Обстоятельство это отметил еще Черни: «Лист, — говорит он, — в хроматических и других руладах в басу непрерывно применяет педаль и этим извлекает массу звучаний (*Tonmasse*), которая, подобно густому облаку, рассчитана на общий эффект»<sup>27</sup>. С большой проницательностью усматривает Черни в этом способе огромные художественные возможности и в защиту его ссылается на авторитет своего учителя Бетховена, иногда также применявшего нечто подобное «для сглаживания ясных и твердых линий, для внесения растушевки в звуковые краски»<sup>28</sup>.

Лист ввел комбинированное употребление правой и левой педали, причем левая педаль употреблялась им не только как средство, ослабляющее звучание, но и как средство (и в этом главное) регистровки, наподобие оркестровых сурдин. Страдаль, например, сообщает, что Лист разрешал брать левую педаль лишь в исключительных случаях: когда нужно было придать звуча-

ниям матовый характер, подчеркнуть смену гармоний, воспроизвести эффект светотени и т. д.; *pianissimo* же он учил достигать без помощи левой педали <sup>29</sup>.

Применял Лист педаль и для воссоздания на фортепиано оркестровых эффектов, для имитирования различных инструментов. Такие указания его, как *quasi Tromba*, *Cloches*, *quasi Arpa*, *quasi Violoncello*, *quasi Corni* и т. п., без использования педали выполнить затруднительно, а подчас просто невозможно. Недаром сам он говорил, что без педали фортепиано — всего лишь «цимбалы».

Наконец, он пользовался педалью и как средством «акустического обмана». При исполнении всевозможных тремоло и трелей (простых, терцовых, октавных) он не играл их соответственно нотации, а доводил их звучание (особенно трели) одной или двумя руками до сильнейшего *fortissimo* и затем давал с помощью правой педали звукам развиться и затихнуть. Это также играло немаловажную роль при воспроизведении оркестровых звучаний (в частности оркестрового тремоло).

К сожалению, мы не можем пойти дальше этих общих положений и полностью вскрыть все особенности колористической педали Листа. Эта область его искусства труднее других поддается систематике. Более дифференцированные приемы листовской педализации определялись его удивительно тонко организованным слухом и с его смертью навсегда исчезли для нас. По обозначениям педали в тексте мы не можем полностью судить об этих приемах, ибо эти обозначения педали, за исключением некоторых произведений (в частности, последних транскрипций из опер Вагнера), несовершенны, неточны и педальной нюансировки — полупедали, педального тремоло — они никак не выявляют.

Воспитание слуха к восприятию и точному ощущению звуковой краски причислялось Листом к числу важнейших задач, стоящих перед пианистом. Ибо только соответствующим образом воспитанное ухо является верным сейсмографом, отмечающим мельчайшие отклонения в окраске звука, и позволяет уйти от сухой, аскетической педали, столь ненавистной ему.



Большое значение для колористического раскрепощения инструмента имело также умелое распределение звукового материала между руками и разнообразие способов извлечения звука.

\*

Итак, мы выявили в симфоническо-оркестровой трактовке фортепиано наличие двух способов использования инструмента: «аль фреско» (полнозвучия) и «колористического обогащения» (раскрытия красочного многообразия инструмента).

Первый из них, как мы видели, по своей основной направленности является центристельным: он спаивает разрозненные звучания в одно компактное целое, способствует охвату всего звукового поля инструмента, придает звуковым построениям грандиозность и величественность.

Второй можно было бы назвать центробежным: он распатывает связь между отдельными звуковыми комплексами, расщепляет их, ведет к красочному растворению мощных звуковых построений.

Это «раздвоение» симфонической трактовки вначале не нарушает ее внутреннего единства: противоположные тенденции находятся во взаимодействии; они не только борются друг с другом, но и переходят друг в друга, побуждают друг друга к дальнейшему развитию. Но наступает момент, когда целостность и единство симфонической трактовки разрываются: стремление к звуковому разнообразию, усиление красочной стороны постепенно приводят к разложению монументальных звуковых построений, к распаду их на отдельные звучания. Творчество позднего Листа наглядно свидетельствует об этом.

В круге этих полярных тенденций, характерных, собственно говоря, для большинства крупных композиторов-пианистов романтической эпохи, и находит выражение вся пианистическая работа Листа; какое бы разнообразие она ни обнаружила в процессе своего развития, она всегда теснейшим образом связана или

Ф. ЛИСТ

С литографии Буассона  
по рисунку Ф. Паскаля  
(около 1825г.)



с тенденцией к полнозвучию, или с желанием достичь многокрасочности. С течением времени меняется лишь распределение акцентов: в молодости преобладание «аль фреско», в зрелом возрасте — достижение органического единства полнозвучия и красочности, в старости — господство красочных тенденций (уклон к импрессионизму).

Намеченная здесь эволюция листовских способов использования инструмента находит отражение в первой, второй и третьей редакциях больших этюдов, над которыми Лист работал «с детства до зрелых лет», и в цикле пьес «Годы странствий», писавшихся почти на протяжении всей жизни.

На этюдах особенно легко проследить эту эволюцию; они и в пианистическом отношении представляют наиболее значительную и важную часть листовского творчества. Справедливо говорит Бузони, что они дают «как ни одно другое сочинение картину пианистической личности Листа в ее зарождении, развитии и расцвете»<sup>30</sup>. И не случайно сам Лист характеризует их как свое «любимое детище».

В первой редакции этюдов<sup>31</sup> Лист еще в плену традиционных условностей и старых представлений об инструменте:

Allegro non molto  $\text{♩} = 100$

Этюд № 2

147



148 Allegro sempre legato  $\text{♩} = 80$  Этюд № 3

*dimin.*

149 Allegretto  $\text{♩} = 132$  Этюд № 4

150 Moderato  $\text{♩} = 66$  Этюд № 5

*p molto legato*

151 Moderato  $\text{♩} = 66$  Этюд № 10

*p egale*



Титульный лист  
первого немецкого издания  
«Этюдов для фортепиано»

Здесь господствует дух «Schule der Geläufigkeit» Черни; красочность и полнозвучие едва принимаются в расчет; все ограничено пределами определенного пианистического стиля.

Вторая редакция <sup>32</sup> дает нам уже совершенно другую картину. «Лист, которого мы здесь видим, — говорит Бузони, — взлетел на неожиданную высоту; в чудесном юноше невозможно узнать некогда бойкого мальчика. Он как будто без всякой подготовки и постепенности перескочил через все действительные и предполагаемые возможности рояля и никогда уже больше нога его не брала разгона для такого огромного прыжка» <sup>33</sup>.

И действительно: с необыкновенной легкостью Лист осуществляет здесь свои новаторские намерения и превращает фортепиано в невиданный дотоле всеобъемлющий инструмент, как бы вбирающий в себя всю полноту и многоликость оркестра. Можно сказать, что с этюдами происходит нечто удивительное, граничащее с волшебством. Из незначительных, в сущности, малоинтересных и бедных по звучанию пьес они превращаются в блестящие виртуозные произведения, сверкающие всеми тонами красок. Меняется их характер, становится более ясным их поэтический смысл. Меняется и самый стиль

изложения, который уже основывается на широчайшем использовании средств фортепиано. Трудно переоценить значимость фактурных нововведений Листа, поднявших этюды на недостижимую высоту и сделавших их доступными в техническом отношении лишь избранным из избранных.

**Molto vivace**  
152 a capriccio *ten.* **Триод № 2**  
*ben marcato*

Tempo giusto  
delicatamente

*p*

*molto cresc.*

*ff sec.*

The musical score for 'The Song of the Lark' is presented in two systems. The first system shows the vocal line (treble clef) and the piano accompaniment (bass clef). The vocal line begins with a series of eighth notes, and the piano accompaniment features a steady eighth-note pattern. The second system continues the melody, with the vocal line reaching a higher register and the piano accompaniment providing harmonic support. The score is written in a key with one sharp (F#) and a 2/4 time signature.

ten. ring. dim. m.s. 1 1 m.s.

2 4 3 2 4 3 2 4 3 2 4 3

*p* leggermente brillante

*p* un poco marc. il basso

*cresc.* 5 sen.

153 Poco adagio

Opus № 3

*dolcissimo*

*mp placido*

sempre legato tranquillo

un poco cresc.

poco rallentando

**Allegro patetico**

*tenuto e ben marcato il canto*

Этюд № 4

154

*sempre fortissimo e staccatissimo*



[Egualmente]

Этюд № 5

155

*sempre legato*

*dolce tranquillo*

(b)



**Presto molto agitato**

Этюд № 10

156

*pegualmente*





157

[Presto molto agitato]  
molto appassionato

*p* sempre agitato

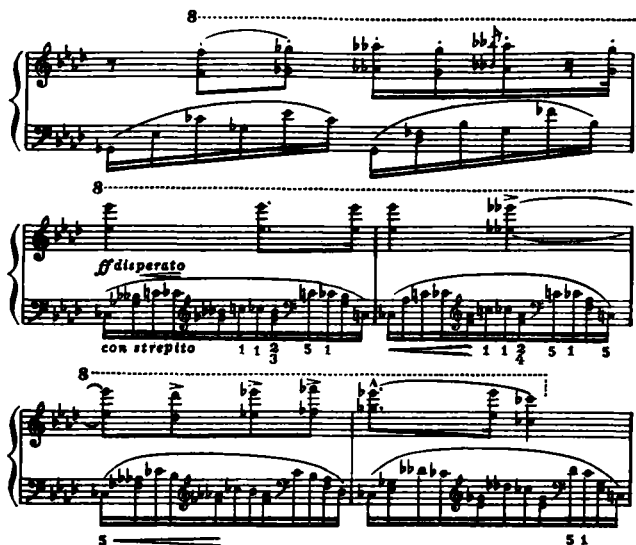
*poco rinf.*

*cresc.*

*molto cresc.*

8

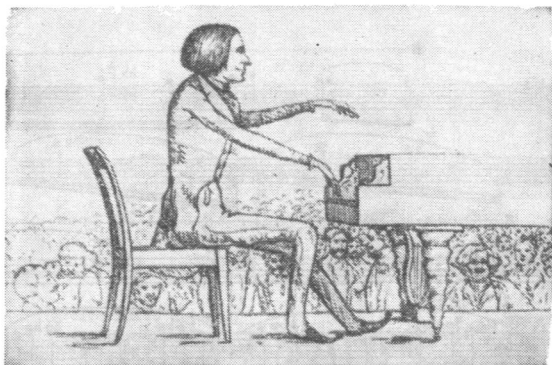
8



Хотя Лист и идет здесь по пути одновременного усиления полнозвучия и красочности, основной акцент его все же падает на расширение звукового поля инструмента: тенденция к полнозвучию явно преобладает.

В связи с этим он неустанно ищет новых способов выражения, он старается показать все, на что способен как пианист; не щадя растрчивает он свои силы. Почти в каждом этюде мы встречаемся с огромными трудностями, с изощренными виртуозными приемами. В некоторых же этюдах, например, в этюде *a-moll* или этюде *f-moll*, технического материала во много раз больше, чем это было бы нужно. И в этом нагромождении трудностей, если не бессмысленном, то, во всяком случае, хаотическом, часто тонет поэтическая идея произведения.

Поэтому, как бы ни были интересны этюды во второй редакции и другие произведения 30-х годов с точки зрения смелости и фортепианных новшеств (большого разнообразия «фрескообразных» звуковых построений



**Ф. ЛИСТ**

*С литографии неизвестного художника (1842 г.)*

мы у Листа, пожалуй, нигде не встретим), они оставляют все же желать многого со стороны содержания, формы, отшлифовки массивных звуковых построений и, в особенности, со стороны колорита. В них всегда чувствуется нечто незаконченное («экспериментальная шероховатость», — говорит Бузони); Лист в них нигде не овладевает материалом вполне. То, что он сознавал это, — доказывает появление третьей редакции этюдов<sup>34</sup>.

Редакция эта, бесспорно, представляет кульминационный пункт в развитии пианистического искусства Листа. Здесь он достиг высшей ступени в том, к чему до тех пор делал лишь попытки: «...заставил технику, как помощницу идеи, идти на поводу у последней», добился (в формировании образа) внутреннего единства полярных моментов — полнозвучия и многокрасочности, законченности форм и отшлифовки деталей.

Здесь он не только думает о полноте звучаний, грандиозности и ослепительности, но и о богатстве красок; все у него служит главной цели — выявлению поэтического содержания произведения.

Если атмосфера второй редакции проникнута произволом исполнителя, то в третьей редакции Лист снимает излишние звуковые нагромождения и трудности и



достигает такой тонкости, красочности и совершенства звуковых построений, которые не имеют себе равных. «...Мне кажется, — не без гордости пишет он Черни, — что я наконец-то достиг той точки, где стиль адекватен музыкальной мысли» <sup>35</sup>.

Любопытно, что с годами Лист все больше и больше внимания обращал на удобство технических форм. Практика, видимо, убедила его в том, что музыкальные мысли нельзя излагать в форме, доступной лишь немногим.

«Моя сорокалетняя возня с фортепиано, — писал он в 1863 году, — теперь наводит меня на мысль не мучить напрасно играющего и предоставить ему, при умеренной затрате сил, возможно больший звуковой и силовой эффект» <sup>36</sup>.

Это-то и означает новое отношение к исполнителю, отношение, резко противоположное предшествующему (30—40-е годы) и ориентированное на принцип экономии сил. Лист настойчиво переделывает и улучшает ранее написанные произведения. Он всеми силами стремится воспроизвести один и тот же эффект все более и более простыми средствами. Он упрощает

и облегчает фактуру своих произведений, делает ее максимально скупой, ясной и прозрачной.

Сравним, например, «Бравурные этюды по капризам Паганини» (№№ 2, 4, 6), написанные в 1838 году, с «Большими этюдами по капризам Паганини» (1851):

158 Andante (1838 год)

leggerissimo

2da

159 Andante (1851 год)

Cadenza ad lib.

leggero, veloce

2da

160 Andantino, capricciosamente (1838 год)

un poco marcato

*p dolce con delicatezza*

2da

2 1 5 4 3 2 5 3 2 1 1 3

ten.

ten.

2da

Andantino, capriccioso

161

(1851, n. 2)

*p* un poco marcato

[Andantino, capricciosamente]

162

(1938, ed.)

ten. raddolcisce

*cresc.*

[Andantino capriccioso]

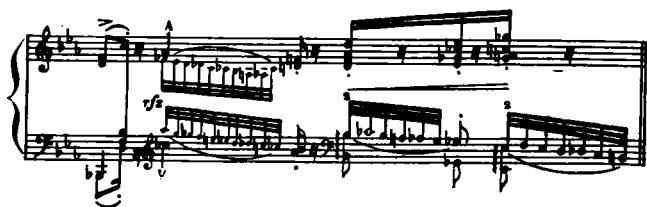
163 *ten. 1* *raddolcente* (1881 ed)

164 [Andantino, capricciosamente] (1838 ed)

[Andantino capriccioso]

165

(1851:od)



[Andantino, capricciosamente]

(1839:od)

168



[Andantino capriccioso]

167

(1851:od)





168 [Andantino, capricciosamente] (1838 100)

168

169

170

171

169 [Andantino capriccioso] 11 (1837)

169

170

171

172

Andante quasi Allegretto

(1838 100)

170

171

172

173

sempre staccato

Andante quasi Allegretto

(1839:00)

171

*P* *leggieramente*

Vivo

(1851:00)

172

*m.d.*

*P* *m.s.*

Var. I

(1838:00)

173

*leggieramente*

*ben marcato*

174

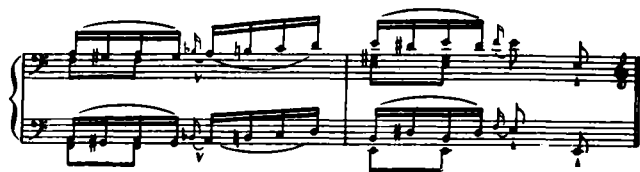
(1851:00)

Var. II

(1838:00)

175

*sotto voce*



176

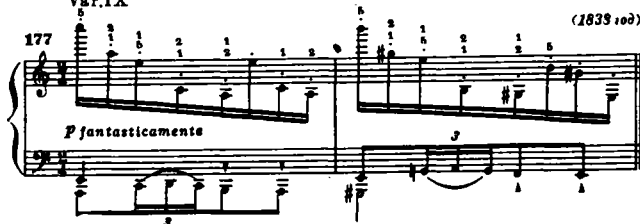
(1851:100)



Var. IX

177

(1838:100)



178

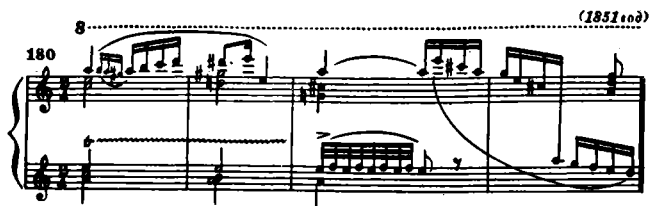
(1851:100)



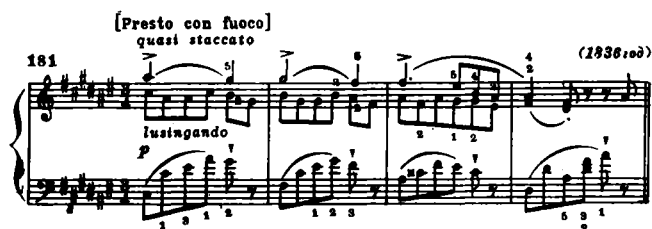
179[var. X]

(1838:100)



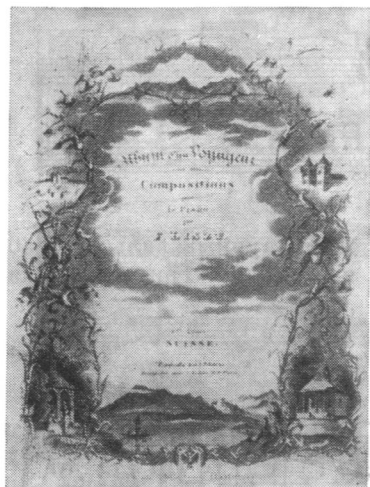


Сравним также «Большой бравурный вальс» (1836) с вальсом-каприсом № 1 из цикла «Три вальса-каприса» (1852):



Или «Часовню Вильгельма Телля» и «У родника» («Альбом путешественника»), написанные в 1835—1836 годы, с «Часовней Вильгельма Телля» и «У родника» («Годы странствий»), переработанными в 1848—1854 годах.

Количество фактурных изменений и поправок, внесенных Листом при переработке и окончательном редактировании текста своих произведений, особенно этюдов, исключительно велико, и направление их очень разнообразно. Десятки страниц заняло бы их полное перечисление и сопоставление. Можно было бы определить общую тенденцию этих поправок как борьбу



Титульный лист  
первого издания  
„Альбома путешественника“

Листа со своим недавним прошлым. Великий пианист ощутил, что за пределами его блистательных, но недосыгаемых для других средств есть средства не менее блистательные и вполне пригодные для общего употребления. Сверхтрудное у него уступает место просто трудному: необычное, экстравагантное заменяется обычным и подлинно оригинальным. утрированное и резкое — более естественным и мягким. То, что ранее было крайне неудобным, становится вполне доступным. В сущности, здесь мы сталкиваемся с критическим отбором различных параллельных возможностей: отбрасывается одно, утверждается другое, производится перетасовка и браковка отдельных элементов, наконец вносятся последние мелкие оттенки и подробности, подчас еле заметные, но тем не менее достойно завершающие музыкальную мысль. Техника обработки материала достигает у Листа небывалой высоты. Его занимает уже не столько выявление в с е х пианистических возможностей, сколько напряженное обдумывание конструкций и деталей, облегчение их, сочетание художественной законченности с технической безукоризненностью. Он стремится к предельной меткости и сжатости стиля, энергии и лаконичности штриха. Его цель: вложить

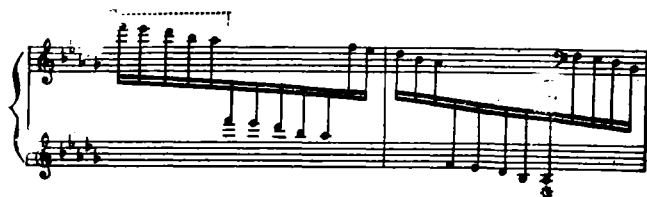
максимум мысли, содержания в минимум фактуры. Все, буквально все говорит о том, что Лист здесь работает по строго определенному плану. Первоначально отталкиваясь от более индивидуальных субъективных средств выражения, он в дальнейшем идет по пути отказа от излишнего, нагроможденного и негодного. Он лишний раз демонстрирует свое возросшее умение в обращении с музыкальным материалом. Он осознает не только теоретически, но и практически всю мудрость известного афоризма Гёте: «...только в ограничении сказывается мастер». И он как бы наглядно иллюстрирует известное положение Стендаля: «В искусстве, когда человек недоволен своей работой, он переходит от грубого к менее грубому, затем достигает отделки и точности, отсюда переходит к величественному и избранному и кончает легкостью»<sup>37</sup>.

И что всего важнее: Лист уже не расходует технического материала больше, чем того требует выражение поэтического чувства. Он экономит не только ради удобства, но и ради того, чтобы достичь красочного разнообразия, чтобы ярче выявить поэтическую прелесть звучаний.

Из приведенных примеров ясно, что принцип экономии сил у Листа был также теснейшим образом связан с принципом распределения рук. Многие из того, что молодой Лист исполняет одной рукой, Лист зрелый с исключительным мастерством распределяет между двумя руками.

Можно было бы — в подтверждение сказанного — сослаться еще на ряд примеров, наглядно свидетельствующих, насколько практичность и художественный эффект изложения зависят от удачного распределения рук:





[Animato]

Этюд №6 а-молл (Паганини)

184

[staccato (quasi pizzicato)]

„Риголетто“ Концертная парафраза (Верди)

8.....

m.d.

185

m.s.

Там же

8.....

m.d.

186

m.s.

[Allegretto con grazia]

Венгерская рапсодия №8

8.....

187

„Песня прях“ из оперы „Летучий голландец“ (Вагнер)

188 [Allegretto] *staccato*

*pp*

Лист последовательно проводит этот принцип распределения не только в отношении своих собственных произведений, но и в отношении произведений чужих. То, что ему в них представляется неудобным и непрактичным, то, что, по его мнению, не дает эффекта, он, не колеблясь, изменяет, распределяя музыкальный материал между двумя руками. Смотри, например, листовскую редакцию фортепианных произведений Вебера:

У Вебера: Соната д-дур, op. 89

189

*sempre ff*

[illegible]

У Велера: Концертштюк, оп. 79

191

dim. poco a poco

22



у Листа: Концертштюк, оп. 79

192

у Вебера: Соната C-dur, оп. 24

193

у Листа: Соната C-dur, оп. 24

194

у Вебера: Соната C-dur, оп. 24

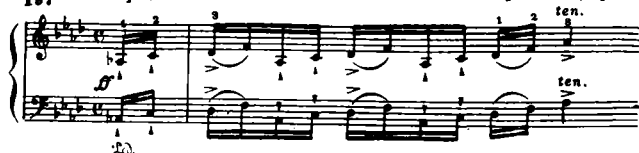
195

у Листа: Соната C-dur, оп. 24

196

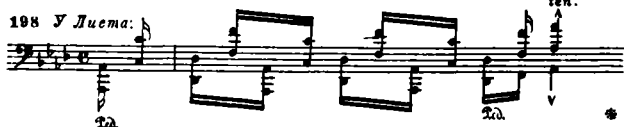
197 У Вебера:

Концертштюк, оп. 79



Концертштюк, оп. 79

198 У Листа:



199 У Вебера:

Концертштюк, оп. 79



200 У Листа:  
strepitoso

Концертштюк, оп. 79



201 У Вебера:

Концертштюк, оп. 79



Концертштюк, оп. 79  
appassionato

202 У Листа:  
trillo



Этим он способствует, с одной стороны, упрощению фактуры музыкальных произведений, то есть облегчает труд исполнителя, с другой — увеличению блеска и красочности исполнения.

Теми же соображениями фактурного облегчения и технического удобства вызвано и усилившееся с годами стремление Листа по возможности избегать совпадения во времени некоторых нот сопровождения с той или иной нотой мелодии — путем «изъятия» отдельных нот из партии сопровождения при ритмическом восполнении «изъятых» нот в другой партии. Например:

203 [Più mosso] Первый Мефисто-вальс

*Pla melodia ben marcato e pesante*

[Andante maestoso]

204 [Andante maestoso] Легенда №2

205 <sup>3a</sup>[Vivace] Венгерская рапсодия №2

*non tanto presto*

206 Poco allegro, con affetto „Грезы любви“ Ноктюрна №3

*dolce cantando*

Ритмическое восполнение и равномерность движения создают здесь полную слуховую иллюзию непрерывности «течения» звукового материала. Пропуски в сопровождении совсем незаметны; и в то же время благодаря этим пропускам (или, как их еще иногда называют, «просветам») фактура становится менее густой и плотной.

Порой мы встречаем у Листа вместо сплошных октавных последований так называемые «слепые» октавы, например:



Или же перекрестное чередование октав в обеих руках, с помощью которого достигается «утроение» звуковой линии без сплошных октавных пассажей в какой-либо одной руке:



Или своеобразное использование приема попеременного чередования рук (так называемое *martellato*): вместо сплошного удвоения — удвоение «слепое»:



[sempre animando] Испанская рапсодия



211 [Tempo giusto]

Воспоминания о „Дон Жуане“ (Моцарт)

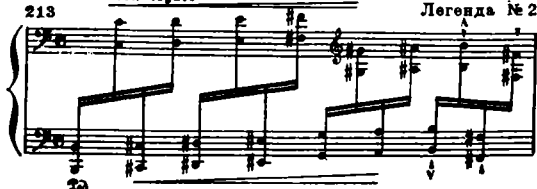


Однако в гораздо большей степени Лист был склонен к оригинальному сочетанию «слепого» изложения и изложения насыщенного (путем удвоения отдельных нот). Иными словами, вместо сплошного удвоения он любил применять «слепое» у т р о е н и е, с помощью которого достигал поистине удивительного виртуозного размаха и блеска:

Molto vivace



non legato



Причем яркость и красочность изложения достигались здесь не за счет фактурного усложнения и нагромождения, а напротив, за счет облегчения стиля фактуры, путем умелого, экономного использования тех возможностей, которые были скрыты в самом приеме распределения рук.

Вообще Лист всячески стремился приобщить к своим достижениям других. Если, например, Паганини оставался в области недосягаемого и своим превосходством часто лишь подчеркивал ничтожество других, то Лист понимал, что истинно великим человеком является только тот, кто заставляет других чувствовать себя великими. Сен-Санс прав, когда говорит, что влияние Листа на судьбы рояля было более значительным, чем влияние Паганини в области скрипичного искусства: Паганини остался в области «недосягаемого» («где мог действовать лишь он один»), в то время как Лист, «отправившись от той же самой точки, пошел по дорогам более широким, по которым за ним может следовать всякий, кто возьмет на себя труд серьезно работать»<sup>38</sup>.

Таков путь, который прошел Лист, прежде чем довел симфоническую трактовку фортепиано до высшего совершенства. Это путь, как говорит Бузони, «от свободного сына природы к мастеру»<sup>39</sup>, путь к м у д р о м у п и а н и з м у.

Что же побудило Листа совершить столь поразительный переворот в способах использования инструмента? Что побудило его работать над совершенствованием их в определенном направлении?

Попытки объяснить это делались неоднократно, но лишь немногие из них могут считаться удовлетворительными: основные причины охотнее искали в побочных обстоятельствах, чем в главных.

Поддавляющее большинство биографов Листа рассуждает так: Лист пришел к формированию и развитию новых исполнительских средств, к созданию новой пианистической техники под влиянием ряда крупных музыкантов, особенно под влиянием Паганини<sup>40</sup>. Объяснение это, ставшее почти традиционным в музыкально-исторических исследованиях, весьма заманчиво

и безусловно имеет известное основание. Но оно чересчур упрощает вопрос, ибо не вскрывает до конца основных причин, побудивших Листа мучительно и долго искать новых путей в пианистическом искусстве. Несомненно, что та прозаическая, враждебная искусству общественная среда, в которой находился Лист в годы молодости, во многом предопределила направление и характер раскрытия его пианистического гения. Отрицательное отношение его к этой среде, осуждение циничных, торгашеских нравов буржуазии, романтический бунт против косности и несправедливости общественных порядков<sup>41</sup> — вот что явилось важнейшим стимулом к созданию величественного ярко-красочного пианизма.

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

Поэтому-то Лист относился так неодобрительно к тальберговскому пианизму. Искусство «золотой середины», как бы совершенно оно ни было, могло внушить ему лишь отвращение. Он не видел в этом искусстве «никаких зародышей будущего», не находил начал того, к чему должен стремиться художник, способный нести искусство в народные массы<sup>42</sup>.

Отнюдь не из чувства соперничества или зависти к Тальбергу писал он М. д'Агу, с которой в ту пору делился самыми сокровенными своими мыслями:

«Только что я слышал Тальберга: ну это, правда, совершеннейшая мистификация. Из всех вещей, которые считаются выше обычного, это наверняка самое посредственное, что я знаю»<sup>43</sup>.

В этом сказалась его непримиримость к враждебному ему по своей общей направленности искусству. Ведь он был готов даже уважать Тальберга, но... «вне вопросов искусства». Как художник Тальберг был ему

абсолютно чужд, и он, без всяких колебаний, отводил ему место «рядом с гг. Калькбреннером и Герцем» \*.

То, что сделал Лист в области пианизма, Гюго сделал в поэзии и драматургии, Делакруа — в живописи, Берлиоз — в искусстве симфонизма. И вне этой связи с французским романтизмом 30-х годов, романтизмом активным, стремившимся возбудить в человеке протест против гнетущей действительности, стремившимся к грандиозному, ослепительно-красочному искусству, пианистическая реформа Листа понята быть не может <sup>47</sup>.

Знакомство с игрой Паганини, в которой Лист почувствовал настоящую поэзию, динамику, красочность, было лишь одним из звеньев в длинной цепи событий. Оно окончательно разрешило мучительные сомнения Листа в правильности избранного им пути и толкнуло его к тому, чтобы, как говорит Шуман, «еще дальше пойти в своем инструменте, осуществить самое крайнее» <sup>48</sup>.

\*

Создав третью редакцию этюдов и ряд крупных произведений, примыкающих к ней по времени (соната *h-moll*, концерты, «Этюды по капризам Паганини» — вторая редакция, «Годы странствий», «Скерцо и марш» и др.), Лист словно почувствовал, что создал все, что мог, или все, что было нужно создать в этом

---

\* Поразительно, как много людей не смогло понять этой глубоко принципиальной позиции Листа. Фетис, говоря не только от себя, пишет, что нападки Листа на Тальберга были продиктованы скрытой враждой, ревностью и завистью <sup>44</sup>. Да и сам Тальберг, по-видимому, не почувствовал принципиальности критики Листа. В разговоре с одним художником он заявил, что Лист, при всей своей «непартийности, осрамил себя, написав против него статью в газете, и что он, Тальберг, рассматривает этот поступок как «акт зависти коллеги» <sup>45</sup>. А ведь дело обстояло совсем иначе. Ни личной зависти, ни тем более вражды Лист к Тальбергу никогда не испытывал. Он болезненно реагировал на все подобные разговоры: «В действительности, — писал он, — между нами не было ни вражды, ни примирения. Если один артист отripаet в другом значение, преувеличенно присуждаемое толпой, то разве они в р а г и? И разве они п р и м и р и л и с ь, если вне вопросов искусства ценят и уважают друг друга?» <sup>46</sup>.



роде. Он стал стремиться к чему-то иному. Колористический элемент, игравший у него и дотоле значительную роль, начинает входить в его произведения как нечто первостепенное.

Если раньше пианизм Листа поражал мощью, яркостью красок, резкими контрастами, то теперь он становится сдержанным, утонченным: при помощи нескольких звуковых штрихов, намеков Лист рисует целые поэтические картины (см., например, пьесы «Серые облака», «Во сне»). Если раньше Лист стремился к грандиозности, монументальности звуковых построений, стремился подавить и ослепить слушателя потоком красочных звучаний, то теперь он предпочитает услаждать слушателя нежными, изысканными нюансами, приглушенными звучаниями.

Внимание его все больше и больше переключается с динамических элементов на красочные. Так же, как в импрессионистической живописи «все расплывается в плоскостной неопределенности», в произведениях позднего Листа все расплывается в неопределенной красочно-звуковой атмосфере: здесь нет ясной и четкой формы, неожиданно начало и неопределенен конец, темпы медленные, все кажется растянутым и статичным (пианисты, играющие позднего Листа, хорошо знают, как трудно бывает преодолеть эту кажущуюся растянутость). Ослабляются ладофункциональные связи, все большее значение приобретают вертикальные перемещения аккордовых комплексов (так называемая «вертикально-подвижная гармония»), появляются чисто конструктивные приемы, скрепляющие целое, в частности, перемещение аккордов на фоне неизменного *ostinato* (например, «Ласло Телеки»). Нередко вместо полнозвучных, определенных по контурам аккордов и пассажей, Лист создает неясные, вибрирующие звуковые построения (например, «Фонтаны виллы д'Эсте», «Колокольный перезвон», «Колыбельная»), придает музыке оттенок мерцания и трепета.

Таким образом, в эволюции листовских способов использования инструмента мы видим четыре стадии.

Первая стадия — период ученичества — характеризуется стремлением придерживаться испы-

танных временем традиций и, в связи с этим, школьным подражанием общепринятым образцам, правилам и приемам.

К этому периоду, получающему наиболее яркое выражение в первой редакции Этюдов, «Бравурном аллегро», «Бравурном рондо», «Экспромте для фортепиано на темы Россини и Спонтини» и ряде мелких произведений, можно отнести следующие слова Листа: «Всякий дуб был некогда желудем, всякий кедр — кустом, и всякое искусство начинало с неловких практических опытов и сухих теоретических положений ради выяснения особенностей того материала, с которым ему приходилось работать»<sup>49</sup>.

Вторая стадия — период «б у р и и н а т и с к а» — характеризуется разрушением старых канон и открытием симфонической трактовки фортепиано.

Это период формирования и утверждения двух новых способов использования инструмента — «альфреско» и «колористического обогащения» — и широкого применения их (с заметным перевесом в сторону первого). Это период чрезмерностей и преувеличений, период излишней расточительности в технических средствах.

Наиболее яркое выражение он получает во второй редакции Этюдов, в «Бравурных этюдах по каприсам Паганини», «Альбоме путешественника», «Романтической фантазии на две швейцарские темы», ряде фантазий и переложений.

Третья стадия — период «м у д р о г о п и а н и з м а» — характеризуется высшим расцветом симфонической трактовки фортепиано, достижением внутреннего единства полнозвучия и многокрасочности.

Это период господства принципа экономии сил: минимум излишеств и расточительности в технических средствах. Это период наиболее значительный в творческом отношении. К нему относятся: окончательные редакции Этюдов, соната *h-moll*, «Скерцо и марш», концерты. «Пляска смерти», Испанская рапсодия, «Мефисто-вальс», «Годы странствий», «Хоровод гномов», «Шум леса», большинство венгерских рапсодий.

Четвертая стадия — период импрессионистического пианизма — характеризуется разложением монументальных звуковых построений, преобладанием тонких колористических эффектов.

Это период кризиса симфонической трактовки инструмента, разрыва ее целостности. Наиболее полное отражение он получает в «Годах странствий» («Третий год»), «Трех забытых вальсах», «Втором Мефисто-вальсе», «Третьем Мефисто-вальсе», экспромте *Fis-dur*, «Рождественской елке», «Венгерских исторических портретах», в пьесах «Серые облака», «Во сне», «Рок», «Траурная гондола» и еще в ряде произведений.

Точная хронологическая фиксация всех этих поворотов в эволюционном ходе листовского пианизма, конечно, невозможна, ибо у Листа, как мы видели, каждое новое средство подготавливалось задолго до того, как наступала эпоха его господства. Да и какое значение эта фиксация может иметь? Важно лишь знать последовательность в основных стадиях пианистического развития Листа, важно знать, с чего он начал и чем кончил: что он не обошелся без «детства», что он пережил раскол в своем развитии, что в старости он отошел от убеждений молодости, что он был не только создателем, но и «разрушителем» своего фортепианного стиля.

## Глава восьмая

### ПРИНЦИПЫ ИНТЕРПРЕТАЦИИ

Основной принцип, на котором Лист строит процесс исполнения,— принцип образности. Это всецело вяжется с главной задачей его творчества: «обновление музыки путем ее внутренней связи с поэзией».

В самом деле, как не мог он творить «вне поэтических представлений», так не мог без них и играть. Программная «поэмность» являлась для него как артиста естественной необходимостью. Его восприятие произведения направлено прежде всего на постижение образа, скрытого в произведении. Главное — не только услышать и понять то, что хотел сказать автор, но и прочувствовать, оживить услышанное, то есть сделать музыкальное произведение своим личным достоянием, исполнять его как свое собственное.

На основе подобного «вживания» в произведение Лист и создает свой исполнительский образ, воспроизводит идею автора в непосредственной форме. Он не пытается придумывать, не мудрствует, а пытливо всматривается, вслушивается в исполняемое произведение. Его личность и личность исполняемого им автора на некоторое время как бы гармонично сливаются.

При этом он трактует произведение преимущественно синтетично, как единый живой организм. Его не удовлетворяет как исполнение, основанное на расчленении

произведения на отдельные выразительные элементы, так и исполнение, основанное на спекулятивном, оторванном от чувств размышлении об идее произведения. Его исполнительский образ есть всегда нечто цельное; он в значительной степени основывается на воображении, творческой догадке, интуитивном постижении исполняемого.

Все это подтверждается целым рядом фактов.

Во-первых,— яркой образностью и программностью его собственных произведений; подавляющее большинство последних имеет или литературно-поэтические или живописно-поэтические подосновы, на что сам Лист стремится отчетливо указать в заглавиях, предисловиях, эпитафиях.

Смотри, например, «Годы странствий», где почти все пьесы имеют, помимо образных заглавий общего характера, еще и эпитафии, указывающие, «какой образ, какая сцена, какой ландшафт представлялись композитору, какое чувство владело им, когда он творил, из какого источника родились скорбь или радость, выраженные им в звуках»<sup>1</sup>. Так, в качестве эпитафии к «Часовне Вильгельма Телля» взят девиз швейцарских кантонов в их борьбе за национальное освобождение и объединение: «Один за всех, все за одного». Эпитафия к пьесе «На Валленштадтском озере» взят из байроновского «Чайльд Гарольда», к «Долине Обермана» — из Сенанкура и Байрона, к «Грозе», «Эклог» и к «Женевским колоколам» — из Байрона, к пьесе «У родника» — из Шиллера; «Обручение» написано по одноименной картине Рафаэля, «Мыслитель» — по статуе Микеланджело.

Цикл «Поэтические и религиозные гармонии», помимо общего предисловия, заимствованного Листом у Ламартина из одноименного сборника стихов, содержит еще отдельные эпитафии к некоторым пьесам («Призыв», «Благословение бога в одиночестве», «Andante lagrimoso»), также взятые у Ламартина.

«Пляска смерти» написана по фреске Андреа Орканья «Триумф смерти». В первой легенде в качестве программы фигурирует один из рассказов («Фиоретти») о Франциске Ассизском; во второй легенде программа

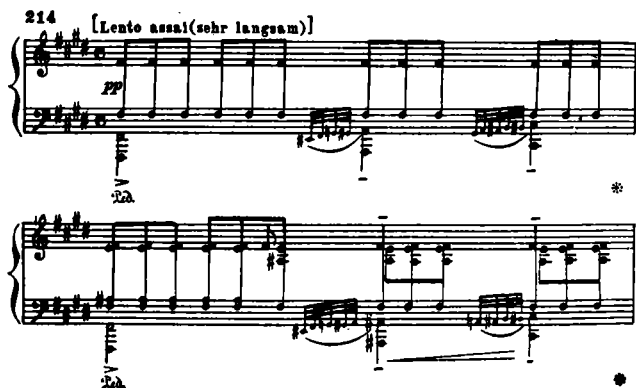
взята из описания жизни Франциска из Паолы. Поэтической подосновой «Мефисто-вальса» является шестой эпизод из «Фауста» Ленау.

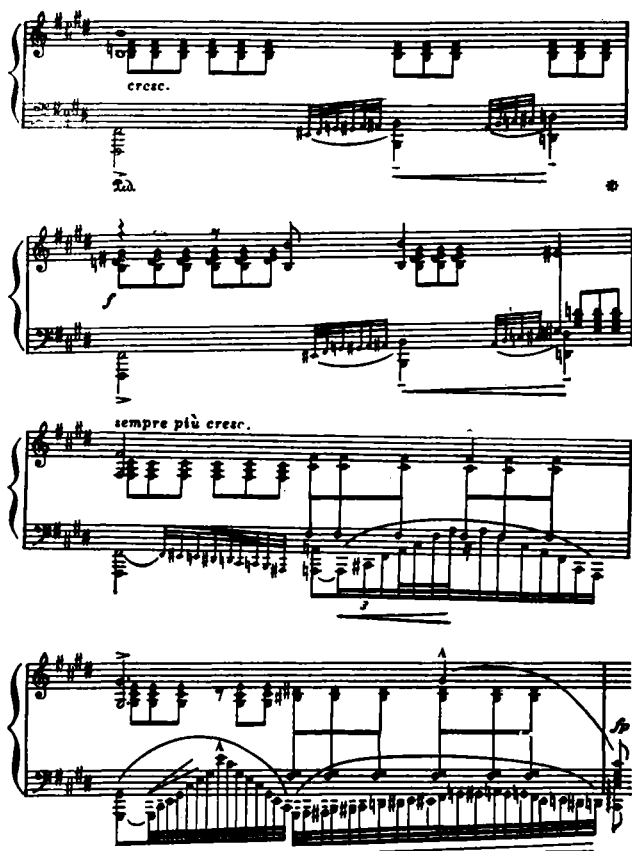
Указаниями и эпитафиями Лист как бы стремится приблизить исполнителя к идеям, из которых выросли произведения, и тем самым облегчить ему воссоздание художественного образа. Лист хочет, чтобы исполнитель, говоря известными словами Гюго, «не только съел плод дерева, но и подумал о его корнях», то есть прямо указывает ему направление своих идей, ту точку зрения, с которой он сам смотрит на произведение. Словно оправдывая себя и предупреждая выпады враждебной критики, он пишет: «...далеко не излишне и во всяком случае не «смешно», как это многие утверждают, если бы композитор в нескольких строках намечал как бы духовный эскиз своего произведения и, не впадая в мелочные разъяснения, даже утаивая подробности, высказывал бы только мысль, идею, послужившую ему основой для сочинения»<sup>2</sup>. Для Листа — это ключ к нахождению главного стержня исполнения — художественного образа.

В своем желании указать как можно точнее поэтические подосновы произведений, пробудить образное мышление исполнителя Лист был чрезвычайно настойчив; подчас он даже стремился связать одно и то же произведение с различными видами искусства. Так, например, ему показалось явно недостаточно указания, что «Мыслитель» («Il Penseroso») написан по одноименной статуе Микеланджело, помещенной на гробнице Медичи в Сан-Лоренцо (во Флоренции); его не устроило и изображение этой статуи, — на титульном листе произведения он захотел еще привести слова Микеланджело, высеченные на пьедестале одной из знаменитых аллегорических фигур («Ночь»), помещенных в той же гробнице: «Мне сладко спать, и еще слаще — окаменеть. Пока длятся нищета, позор и тирания, не видеть и не чувствовать — высшее для меня счастье. Поэтому не буди меня; прошу тебя, говори тихо». Его не удовлетворил также пространный отрывок из описания жизни Франциска из Паолы, который он предположил второй легенде; он пожелал добавить еще указа-

ние на картину Э. Штейнле, по которой, как он сам признается, в сущности и была написана легенда<sup>3</sup>. Не случайно также первое издание «Годов странствий» вышло со специальными рисунками, сделанными художником Кречмером по просьбе самого Листа; к поэтическому эпиграфу он решил прибавить еще рисунок. Не случайно и то, что посылая для публикации одно из наиболее значительных своих поздних сочинений «Via crucis», Лист писал издателю о своем желании видеть в качестве иллюстрации на титульных листах отдельных пьес гравюры А. Дюрера, изображающие крестный путь на Голгофу. Все это, несомненно, является следствием специфического «наглядно образного» мышления Листа, оперирующего как данными непосредственного вслушивания, так и всевозможными поэтически-живописными ассоциациями.

Склонность к «опоэтизированию» подтверждается и многочисленными фантазиями, парафразами и транскрипциями Листа, в которых он прежде всего стремился к усилению образности обрабатываемого материала. Так, например, в транскрипцию песни Шуберта «Скиталец» он вводит пейзажно-картинное сопровождение, подчеркивающее образное значение отсутствующего текста:





У Шуберта это место изложено так:

215 [Sehr langsam]

[мо].ря                      Ту.ман вста.ет

*pp*

Musical notation for a piano piece, starting at measure 215. The tempo is marked *[Sehr langsam]*. The notation shows a vocal line with lyrics and a piano accompaniment. The piano part is marked *pp*.





Смотри также парафразы «Риголетто» и «Трубадур», реминисценции «Дон-Жуан», «Роберт-Дьявол», «Норма», фантазии «Гугеноты», «Сомнамбула», в которых Лист как в фокусе собирает наиболее драматически напряженные и образные моменты одноименных опер.

Об этом свидетельствует и исключительно тонкое проникновение Листа в образную суть чужих произведений, например, суждение его о «Ночных пьесах» и «Детских сценах» Шумана:

«В Ноктюрнах ор. 30 мерцают скорее глаза сов, чем звезды; мы видим больше полыхание зарниц, чем светлячков, слышим больше летучих мышей и завывание ветра в разбитых окнах на башне, нежели вздохи любви. Сухие листья блуждают по лужайкам, как духи, изгнанные из убежища — причудливые создания, сгущающие тьму и не допускающие никакой мысли о теплом воздухе и украдкой сорванном поцелуе»<sup>4</sup>.

[Детские сцены]: «...во время рассказа «О чужих странах и людях» нам кажется, будто мы видим светлые головки детей и их внимательный, впившийся в рассказчика взгляд, пока «Забавная история» не возвращает их возбужденную фантазию к окружающей жизни, после чего «Горелки» служат переходом к шумной возне и играм. Но есть ребенок, чьи мысли уже блуждают где-то вдалеке, в сферах невозможного, который хотел бы нагромождать радость на радость, игры на игры. «Просящему ребенку» отвечают мудрым и мягким упреком: «Хватит!» Так едва еще раскрывшиеся души должны выслушать суровое слово о земной недостаточности, самая мучительная слабость которой состоит в невозможности бесконечно пить из ключа блаженства, упиваться наслаждениями фантазии. Все же,

за этим правоучением следует «Важное событие». Здесь юные души возвращаются от прерванных грез, от огорчения, вызываемого в них даже самым легким упреком, к бесконечно сменяющимся происшествиям действительной жизни, причем для иных главная прелесть здесь снова состоит в том, что эти происшествия, пробуждая мечтательное раздумье, ведут к чудесному наслаждению, к «Мечтам», которым нигде не будет так хорошо, как «У камина», у потрескивающего пламенем очага. Тут снова начинаются поразительные истории, вроде «Рыцаря на деревянной лошадке», наполняющие страхом и трепетом, если они становятся «почти серьезны» или будут «страшить». Но самый лучший и добродушный из духов — песочный человек — клонит долгу утомленные громоздящимися друг на друга картинами глаза «Засыпающего ребенка», и «Говорит поэт». Он обращается к покоящимся во сне и благословляет все маленькие дневные происшествия, значение которых его мыслящий ум возвеличивает, ибо они в символическом зеркале отражают великие события зрелой жизни, зачастую разворачивающиеся в той же последовательности и порождающие такие же впечатления»<sup>5</sup>.

Интересно также суждение Листа о второй части сонаты *cis-moll* op. 27 Бетховена: «цветок между двумя пропастями» («une fleur entre deux abîmes»).

Во всех исполнительских планах Листа поражает не только яркая образность, но и умение охватить произведение в целом, показать идею произведения в ее развитии, короче говоря, умение создать «сквозное действие».

Стремление к «поэтизированию» музыки подтверждается и поэтически-образной силой листовской игры, производившей на современников буквально гипнотическое впечатление. Вот один из характерных отзывов: «Едва Лист кладет руки на клавиши, как вдохновение нисходит и преобразует его. Он уже больше не принадлежит сам себе, его глаза пылают, сердце бьется, волосы развеваются и дрожат, лицо принимает необыкновенное выражение. Это уже более не человек, это какое-то фантастическое существо, которое не принадлежит этому миру... Лист — большой поэт; его душа ведет его



### Фантазия на темы из оперы „Гугеноты“

Автограф

Национальный исследовательский и мемориальный институт  
классической немецкой литературы  
Архив Гёте и Шиллера (Веймар)

руки, поистине, он играет больше своим сердцем, всем существом, чем своими пальцами»<sup>6</sup>.

Вообще Листа очень часто сравнивали с поэтами, — то называли его «Байроном пианистов», то сопоставляли по размаху и эпической мощи с Гомером, то находили сходство с Шиллером<sup>7</sup>.

О том же свидетельствует педагогическая работа Листа, в которой он для раскрытия замысла произведения, показываемого ученику, постоянно прибегал к всевозможным образным параллелям, скрытой программе и тому подобным средствам, стимулирующим работу воображения и помогающим уточнить, конкретизировать представление об исполняемом произведении.

Так в одном случае он читал стихи Гюго, в другом — прозу Шатобриана<sup>8</sup>, в третьем — чтобы помочь ученикам разобраться в образах фантазии-сонаты «После чтения Данте» — отрывки из «Божественной комедии» Данте<sup>9</sup>.

Словом, Лист учил тому, чему меньше всего учили в музыкальных школах того времени. Важнейшей задачей музыкальной педагогики он всегда считал развитие точного и ясного воображения у исполнителя.

Неудивительно поэтому, что Лист был непримиримым противником официальной системы образования, считал консерватории самыми консервативными музыкальными учреждениями — «несчастьем для искусства»<sup>10</sup>. Преподавание, придерживающееся рутины, основанное на некоем комплексе доктрин, стандартных рецептов и приемов, не развивающее в ученике образного мышления, было ему глубоко чуждо.

Преподавание Листа, как справедливо указывают Зилоти и Страдаль, не было преподаванием в обычном смысле этого слова. Он учил «свободно», вне зависимости от каких-либо традиционных неизменных систем и правил.

Сперва он заставлял ученика осознать и почувствовать несовершенство первоначальных замыслов и выполнения, затем наводил, направлял творческую мысль его на самое существенное: исполнительский образ произведения. Иногда он достигал этого, проигрывая на рояле отдельные куски показываемого произведения, иногда (и это чаще всего) — жестом, мимикой лица, образным словом. Двумя, тремя указаниями он добивался большего результата, чем некоторые педагоги длительными часовыми объяснениями и показами<sup>11</sup>.

Он учил не подражать его искусству, а познавать существо последнего, находить в нем отправные точки для своих дерзаний. Он давал ученику лишь пример, помогал ему найти себя, обрести свою собственную индивидуальность<sup>12</sup>.

Вот почему из преподавания его могли извлечь пользу только те, кто понимал его, кто обладал близким ему творчески-активным талантом. Если Лист видел, что ученик не в состоянии постичь о б р а з н о е начало (дар, который, по его мнению, не приобретается), то сразу же охладевал к нему и терял всякую охоту с ним заниматься. Но если он чувствовал, что ученик имеет хотя бы искорку художественного таланта, то он буквально окрылял его, в работе с ним поистине творил чудеса<sup>13</sup>.

Наконец, образная сущность листовского пианизма подтверждается и многочисленными исполнительскими указаниями в его произведениях, особенно в произведениях раннего периода, где план интерпретации намечен с редкой подробностью и тщательностью. Этими указаниями он, прежде всего, стремится подчеркнуть образное начало своих произведений, стремится облегчить исполнителю постижение скрытых в них поэтических намерений.

Отнюдь не случайно, что такие обозначения, как *dolce*, *lento*, *marcato*, казались ему недостаточными, слишком общими и бесцветными, неспособными передать образное богатство произведения. Он крайне редко ограничивался подобными терминами; путем ряда добавлений он придавал им более конкретный и поэтический характер.

Так, вместо *dolce* мы встречаем у него: *dolce religiosamente*, *dolce lusingando*, *dolce semplice*, *dolce pastorale*, *dolce con sentimento*, *dolce con grazia*, *dolce parlante*, *dolce plintivo*, *dolce calmato*, *dolce con amore*, *dolce soave*, *dolce teneramente*, *dolce misterioso*, *dolce placido* и т. д.

Вместо абстрактного *marcato* — *marcato lugubre*, *marcato con grazia*, *marcato spiritoso*, *marcato con anima*, *marcato con brio*, *marcato caratteristico*, *marcato fuocosо* и т. п.

Вместо простого обозначения темпа (*Presto*, *Allegro*, *Lento*, *Andante*) — такие обозначения, как *Presto furioso*, *Presto feroce*, *Presto fuocosо*, *Allegro pomposо*, *Allegro deciso*, *Allegro feroce*, *Allegro patetico*, *Allegro frenetico*, *Lento doloroso*, *Lento disperato*, *Lento drammatico*, *Lento lugubre*, *Andante malinconico*, *Andante lagrimoso*, *Andante eroico* и т. п.

Не ясно ли, что любое указание Лист понимал не отвлеченно, а в связи с конкретным поэтическим образом: *marcato lugubre* нельзя исполнять так, как *marcato con grazia*, или как *marcato caratteristico*; *Allegro deciso* — как *Allegro feroce*, *dolce misterioso* — как *dolce pastorale* и т. д.

Существенно, что в выборе всех этих терминов Лист всецело находится под влиянием поэтического языка французских романтиков, главным образом Гюго и

Ламартина. Ла Барт в своих «Разысканиях в области романтической поэтики и стиля»<sup>14</sup> приводит эпитеты, наиболее часто встречающиеся в поэзии французских романтиков. Среди этих эпитетов (имеющих, кстати, колоритно-образный характер) мы встречаем почти все термины, употребляемые Листом.

Эпитеты, излюбленные французскими романтиками	Обозначения, наиболее характерные для Листа	Эпитеты, излюбленные французскими романтиками	Обозначения, наиболее характерные для Листа
„таинственный“	<i>misterioso</i>	„млеющий“	<i>languido</i>
„туманный“		„томный“	
„неясный“		„сладограс- ный“	
„фантастиче- ский“		„знойный“	
	<i>fantastico</i>	„трепещущий от страсти“	<i>avec exalta- tion</i>
„бледнеющий“	<i>estinto</i>		<i>con abban- dono</i>
„меркнущий“			
„гаснущий“			
„вянущий“			
	<i>quasi niente</i>		<i>appassionato</i>
	<i>morendo</i>		<i>con somma</i>
	<i>perdendosi</i>	„мягкий“	<i>passione</i>
	<i>mancando</i>	„нежный“	<i>soave</i>
„мрачный“	<i>lugubre</i>	„ласкающий“	<i>teneramente</i>
„зловещий“		„бархатистый“	
„погребальный“			
„траурный“			
„умирающий“	<i>funebre</i>	„исполинский“	<i>dolce</i>
„печальный“	<i>flebile</i>	„грандиозный“	
„стонущий“	<i>plintivo</i>	„широкий“	
„жалобный“	<i>tristemente</i>	„возвышенный“	
	<i>lamentevole</i>		<i>lusingando</i>
	<i>dolente</i>		<i>con intimo</i>
	<i>lagrimoso</i>		<i>sentimento</i>
	<i>con dolore</i>		
	<i>malinconico</i>		
„адский“	<i>infernale</i>	„священный“	<i>grandioso</i>
„чудовищный“		„божественный“	
„бешеный“		„набожный“	
„дикий“			
„огнедышащий“	<i>furioso</i>	эпитеты, выражающие молодость энергию и силу	<i>pomposo</i>
	<i>feroce</i>		<i>trionfante</i>
	<i>fieramente</i>		<i>nobile</i>
	<i>delirando</i>		<i>solenne</i>
	<i>frenetico</i>		
	<i>disperato</i>		<i>religioso</i>
	<i>fuocoso</i>		<i>pietoso</i>
			<i>con divozione</i>
			<i>energico</i>
			<i>deciso</i>
			<i>impetuoso</i>
			<i>eroico</i>
			<i>ardito</i>
			<i>vigoroso</i>

Еще более ясно влияние поэтического языка романтиков сказывается на таких обозначениях Листа, как «*avec un profond sentiment d'ennui*» («с глубоким чувством печали»), «*avec un profond sentiment de tristesse*» («с глубоким чувством грусти»).

Первое — представляет извлечение из известной шатобриановской фразы: «Отвращение к жизни, которое я испытывал с раннего детства, возвращалось с новой силой. Вскоре мое сердце не поставляло больше пищи моей мысли, и ощущение жизни мне давало только глубокое чувство печали, скуки (*un profond sentiment d'ennui*)»; второе — вариант этого отрывка. В обозначениях этих мы уже встречаемся с попыткой выразить целое мировоззрение<sup>15</sup>.

Таковы главные факты, свидетельствующие об исключительной образной силе и своеобразном характере пианизма Листа. Если в более поздних своих сочинениях Лист меньше прибегает к литературным предисловиям, эпиграфам и указаниям, то это вовсе не означает того, что с годами образная сила его искусства уменьшилась. По-видимому, умудренный опытом, он стал более скуп на указания и ограничивался лишь самым существенным и необходимым. Он понял, что для того, кто может постичь поэтический смысл его произведений, подробные указания излишни; для того же, кто не в состоянии этого сделать, кто не обладает подлинной артистической натурой, они все равно бесполезны. Но образность осталась основой его исполнительского искусства. Он по-прежнему был убежден, что исполнитель своими средствами как бы завершает работу автора над образом, доводит ее до логического конца и что это возможно лишь тогда, когда цель, поставленная автором перед исполнителем, безоговорочно становится и его личной целью.

Не всякие образы, конечно, привлекали Листа. Его порывистая романтическая натура искала прежде всего образов ярких и героических, способных воспламенить и увлечь слушателя. Ему, особенно в эпоху виртуозной деятельности, была совершенно чужда направленность к спокойствию, гармоническому совершенству, которыми так гордились старые мастера. Он искал эффектов потрясения и контраста. Он стремился к «диспропорции», резким неожиданным сопоставлениям, безграничности, выражающим всю полноту чувств человека.

«Не является ли диспропорция, — пишет Делакруа

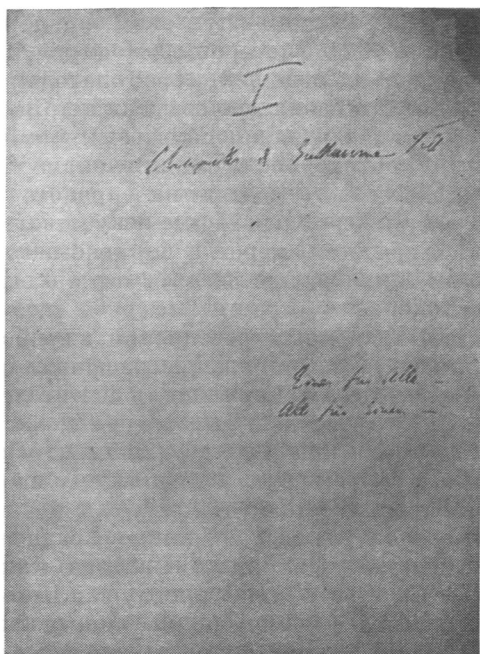
в своем Дневнике, — одним из условий сильного впечатления? Если, с одной стороны, Моцарт, Чимароза, Расин поражают в меньшей мере благодаря удивительной стройности своих произведений, то не обязаны ли Шекспир, Микеланджело, Бетховен своим воздействием отчасти противоположным причинам<sup>16</sup>. Суждение это может быть с полным правом отнесено и к Листу, ибо его исполнительское искусство не столько определялось расчетом, мерой и порядком, сколько их сознательным нарушением, диспропорцией. Оно не успокаивало страсти, не было целительным бальзамом для жизненных тревожений, а наоборот, усиливало эмоциональное напряжение, расширяло диапазон вызываемых ощущений. Страстность достигает у Листа своего апогея. Это уже не *affettuoso*, не *con amore* и даже не *appassionato*: это *con somma passione*. Лист «мучил» слушателя и в то же время доставлял ему ни с чем не соизмеримое наслаждение.

Это и вызвало у ряда современников сравнение Листа с образом демона. Например, Бальзак пишет: «Вы можете судить о Листе, лишь прослушав Шопена в его исполнении. Венгр — демон, поляк — ангел!»<sup>17</sup> Стасов говорит о том же: «...мы никогда еще не встречались лицом к лицу с такою гениальной, страстной, демонической натурой, то носившеюся ураганом, то разливавшейся потоками нежной красоты и грации»<sup>18</sup>. У Гейне мы находим сопоставление «благоразумного, спокойного, тихого» Тальберга с «диким, молниеподобным, вулканическим, штурмующим небо Листом»<sup>19</sup>.

Несомненно, стремление Листа к выражению человеческих чувств в их «становлении и развитии», стремление к бесконечному и безграничному больше соответствовало «демоническому» началу, чем «ангельскому». И здесь Лист шел по пути Гюго, утверждавшего, что искусство, подобно природе, должно сочетать «мрак со светом, гротеск с возвышенным», что истинная поэзия заключается в «гармонии противоположностей»<sup>20</sup>.

В исполнении Листа часто вслед за местом, полным яркой выразительности, следовала как бы усталость, подавленность, даже некоторая холодность: «...ведь так, — обычно говорил он, — бывает и в природе». Взры-



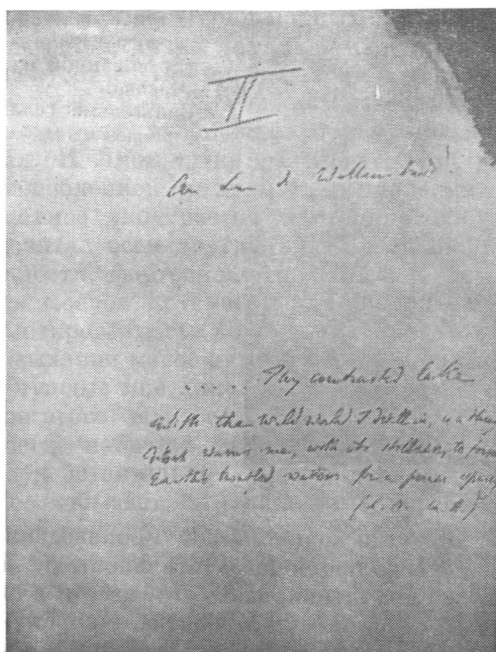


Титульный лист автографа  
фортепианной пьесы „Часовня Вильгельма  
Телля“

Государственная публичная библиотека  
им. М. Е. Салтыкова-Щедрина (Ленинград)

вы счастья перемежались у него с гигантскими взрывами ярости, образы радости — с образами скорби.

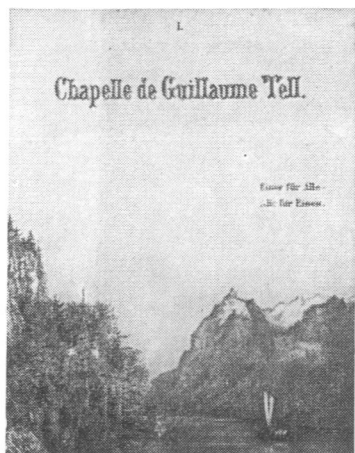
Словом, Лист старался максимально драматизировать свое исполнение, ибо драма представлялась ему, как и многим другим художникам его поколения<sup>21</sup>, той поэтической формой, в которой чувства человека, вечно раздвоенные, находят наиболее полное выражение. Делал он это превосходно, и не только в произведениях с ярко выраженным драматическим характером (в исполнении которых он был недосыгаемо велик), но и в пьесах иного типа. Что касается первых,



**Титульный лист автографа  
фортепианной пьесы „На Валленштадтском  
озере“**

**Государственная публичная библиотека  
им. М. Е. Салтыкова-Щедрина (Ленинград)**

в частности сонат Бетховена, то имеется авторитетное свидетельство Стасова: «Это была та самая «драматическая музыка», о которой мы с Серовым в те времена больше всего мечтали и поминутно обменивались мыслями в нашей переписке, считая ее той формой, в которую должна окончательно обратиться вся музыка» <sup>22</sup>. Об исполнении, проникнутом пламенным драматизмом, говорят многие современники, в том числе и Бальзак, решительно отдающий предпочтение «возвышенному таланту» Листа перед холодным мастерством его соперника Тальберга <sup>23</sup>.



Титульный лист  
первого издания  
фортепианной пьесы  
„Часовня  
Вильгельма Телля“  
С рисунка Г. Кречмера

Даже там, где исполняемое произведение вообще не отличалось большой выразительностью, Лист стремился все же драматизировать его, ввести в него широкие образы страсти, благородства, скорби — словом, все то, что было гениальным достижением его искусства. И это вызывало, подчас, протест у слушателей, которые досадовали на Листа за то, что он исполняет произведения, недостойные его гения. Так, Серов писал об исполнении Листом «Септета» Гуммеля: «Мне, при всем превосходном исполнении Листа, досадно было, зачем он играл этот «Септуор». Эта пьеса не для него, как и все гуммелево. Il est trop au dessus, par son dramatisation [Он был слишком выше всего этого своим драматизмом]»<sup>24</sup>.

Следует заметить, что путь к «драматизации» исполнения был намечен еще Бетховеном. Однако Лист наиболее полно осуществил этот процесс в сфере исполнительского искусства, распространив его в равной степени и на философско-эстетический момент (характер изображаемых чувств и событий), и на момент композиционный (подчинение всех действий и переживаний центральной развязке, кульминации, «драматическому взрыву»). Он шел несомненно в ногу со своим временем.

С точки зрения многих современных Листу прогрессивных художников, драма являлась наиболее жизненной формой искусства. По мнению этих художников, она включала в себя как лирические, так и эпические элементы и, главное, изображала борьбу противоположных начал. И Лист чутко реагировал на требования эпохи, «влюбленной в драму»; исполнение драматическое, полное «контрастов и столкновения чувств», он предпочитал всем другим видам исполнения.

В сущности, фортепиано для Листа — театр, актером и режиссером которого является он сам. Как-то в минуту откровенности Шопен признался ему: «Меня угнетает дыхание масс, парализуют любопытствующие взгляды, чуждые мне лица. Ты совсем другое дело: ты создан для этого, ибо, если и не тронешь публику, то у тебя всегда найдется, чем ее ударить по голове»<sup>25</sup>.

Лист действительно прирожденный актер. Он никогда не забывает, что находится перед публикой, и знает, как покорить ее. Девять десятых его исполнительского искусства покоятся на этом умении подчинить слушателей своей воле.

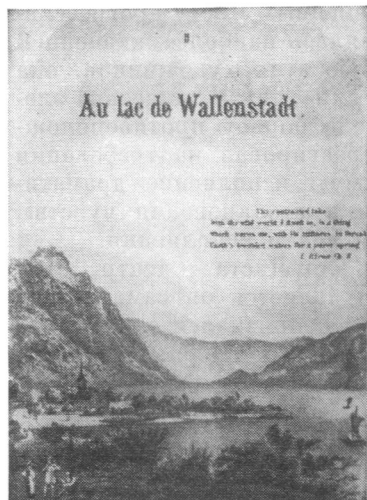
Отсюда — внешние манеры, аффектация, пафос, стремление придать драматическую форму и внешней стороне исполнения («Игра лица и рук интереснее музыки и таланта», — записывает А. И. Тургенев)<sup>26</sup>.

Отсюда — перевоплощение на эстраде, в полном смысле этого слова доходящее до «актерства».

М. д'Агу, посетив как-то один из самых удачных концертов Листа, была буквально потрясена той огромной переменой, которая внезапно произошла во всем его облике:

«Как я могу описать то, что почувствовала... Это был Франц и не Франц. Это было так, как если бы кто-нибудь представлял его на сцене с большим искусством и правдоподобием, и все же в этом не было ничего общего с ним за исключением внешнего сходства. Игра его обеспокоила меня; даже в его удивительной, блестящей виртуозности я почувствовала нечто глубоко чуждое мне»<sup>27</sup>.

Свидетельство это ясно показывает, что исполнительские чувства молодого Листа, переживания его на



Титульный лист  
первого издания  
фортепианной пьесы  
„На Валленштадтском озере“  
С рисунка Г. Кречмера

эстраде были чувствами, преувеличенными подчас до крайности. Лист всегда сознавал, что играет для других, и, даже увлекаясь, продолжал учитывать впечатление, производимое исполнителем на слушателей. Нередко он изменял свои исполнительские намерения во время концерта: прибавлял от себя целые каденции, трансформировал пассажи, а в годы молодости (под влиянием приема публики) иногда менял и трактовку произведения.

Настроение слушателей он ощущал поразительно тонко и именно в силу этого часто играл произведения весьма сомнительного качества («...если аплодисменты, скажем, после бетховенской сонаты не были такими громкими, как обычно, он сейчас же отдавался какой-нибудь пустой вещичке, в которой мог показать свое дьявольское пианистическое искусство; аплодисменты следовали, и честь артиста была спасена») <sup>28</sup>.

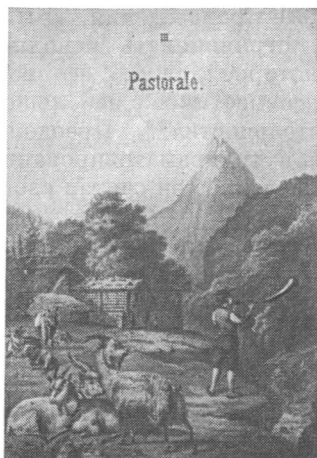
Впрочем, Лист из чисто принципиальных соображений считал необходимым, чтобы исполнитель наряду с высокохудожественными произведениями играл и малозначительные, обладал способностью «вдувать жизнь

и прелесть» даже в самые слабые произведения. «Было бы педантично, — писал он, — ограничивать исполнителя в этом преимуществе, которое должно его вознаградить за многое другое, несовместимое с небольшой продолжительностью его деятельности»<sup>29</sup>. Преодоление трудностей, встающих на пути драматизирования мелких, незначительных произведений, он считал своей немалой заслугой.

Драматизм исполнения с необходимостью вел Листа и к повышенной экспрессивности выражения. Для него исполнение — то же, что драма для Гюго: зеркало, отражающее человеческий мир, но зеркало концентрическое, превращающее «мерцание в свет, а свет — в пламя». Он не боится преувеличений, интенсивной концентрации чувств. Ибо всецело согласен с Гюго в том, что «оптика сцены» требует, «чтобы во всякой фигуре была выделена самая яркая, самая индивидуальная, самая характерная ее черта»<sup>30</sup>. Исполнитель должен подчеркивать те или иные важные моменты, показывать их словно в фокусе, сосредоточивать внимание на немногих острых ситуациях. Надо только уметь подчеркивать: не превратить подчеркнутость в карикатуру, в нарочитое выпячивание своих переживаний.

Всякое преувеличение должно способствовать выявлению авторского замысла, соответствовать духу исполняемого произведения.

Вопрос о художественной «оптике» или «оптике сцены» не раз служил предметом обсуждения у французских романтиков. Этот вопрос постоянно занимал и Листа, особенно в связи с теми большими просветительскими задачами, которые он всегда ставил перед исполнительским искусством. Если исполнитель не передает произведение в наиболее ясной форме, если он (так, по крайней мере, полагал Лист) не строит свое исполнение по законам художественной «оптики», то он подвергает себя опасности остаться не понятым многими слушателями. Ибо только с помощью художественной «оптики» можно придать исполняемому произведению необходимую стройность, рельефность и выпуклость, которые значительно облегчают восприятие, делают музыкальный материал более доступным для слушателя.

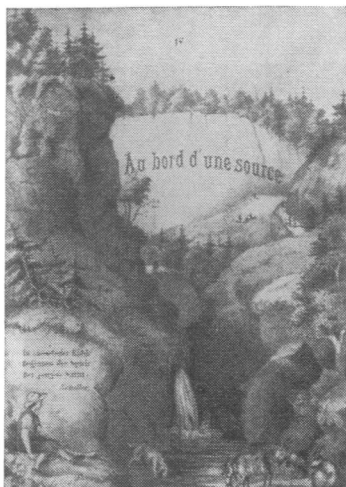


Титульный лист  
первого издания  
фортепианной пьесы  
„Пастораль“  
С рисунка Г. Кречмера

Вообще, находя ту или иную исполнительскую форму для своих замыслов, Лист всегда учитывал характер восприятия слушателя, степень внимания, напряженности и подготовленности аудитории. Он понимал, что без такого учета пропадает действенная сторона исполнительского искусства, сводится на нет его идейно-пропагандистское значение, и художественная «оптика» не достигает цели. Как-то, приглашая Бальзака к себе, Лист писал: «Красноречие, сказал, кажется, Балланш, в той же мере заключено в тех, кто слушает, как и в том, кто говорит. То же самое в музыке. Мне нужны слушатели, подобные вам»<sup>31</sup>. Этими словами Лист подчеркнул, что глубина исполнения и яркость его происходят не только от желания и таланта исполнителя, но и от понимания слушателя и что «художественная оптика» тесно связана с психологией эстетического восприятия.

Итак, склонность к драматическим преувеличениям является одной из основных черт листовского пианизма. Однако наряду с этим Лист всегда оставался искренен и правдив в своем «актерстве». У него сплошь и рядом стирается грань между тем, что он исполняет, и тем, что составляет его «я».

Титульный лист  
первого издания  
фортепианной пьесы  
„У родника“  
С рисунка Г. Кречмера



Когда Бальзак писал Ганской о Листе, что «этот венгр немножко актер, но искренний актер, по крайней мере я так думаю», то он вряд ли подозревал, что давал этим поразительно верную характеристику исполнительского гения Листа. Ибо Лист именно был величайшим актером среди пианистов, но актером глубоко искренним. Еще в молодости выдвигает он правдивость как одно из основных условий художественного исполнения. Его требование: «...все должно быть... искренне и правдиво». Он относится с непримиримой враждебностью ко всякого рода неестественности и натянутости в исполнении <sup>32</sup>.

Трудность, по мнению Листа, заключается не в том, чтобы быть выразительным, а в том, чтобы придавать выразительность кстати и уметь быть простым, безыскусственным. Нельзя выражать больше, чем чувствуешь, нельзя омрачать исполнение фальшью или неоправданными преувеличениями.

Это стремление к простоте и естественности особенно проявилось у Листа в последние годы жизни. Смотри, например, у Бородина: «...меня поразила крайняя простота, трезвость, строгость исполнения, полнейшее





Титульный лист  
первого издания  
фортепианной пьесы „Гроза“  
С рисунка Г. Кречмера

отсутствие вычурности, аффектации и всего бьющего только на внешний эффект». Или у Страдаля: «...огромное действие игры Листа коренилось не только в его не признающей никаких трудностей технике... но и в естественности его исполнения» <sup>33</sup>.

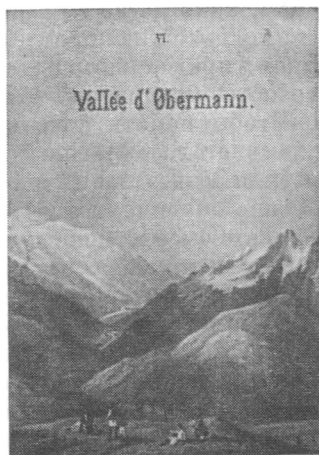
Таким образом, исполнительское искусство Листа, как и творчество его, своеобразно сочетало в себе актерскую позу и пафос с искренностью и правдивостью. Говоря словами Гюго, Лист умел «оставаться всегда в пределах естественности, тем не менее все же выходя из них порою» <sup>34</sup>. И в этом заключалась огромная сила воздействия его на слушателей.

\*

У Листа как исполнителя-пропагандиста, посвятившего много лет своей жизни на то, чтобы распространять лучшие произведения музыкального искусства, содержательность — это первенствующее: вне идеи у него нет образа.

Не случайно его самые лучшие исполнительские достижения были связаны с произведениями крупного

Титульный лист  
первого издания  
фортепианной пьесы  
„Долина Обермана“  
С рисунка Г. Кречмера



драматического плана: сонатами Бетховена ор. 27 («Лунной»), ор. 57 («Аппassionатой»), ор. 106, ор. 111, концертом Бетховена *Es-dur* и др. Именно здесь ярче всего проявлялись величие и мощь его артистического гения; именно здесь, и только здесь, Лист был до конца самим собою, — свободным, сильным, строгим и высокопринципиальным художником. Чем драматичнее и «масштабнее» было произведение, чем значительнее было его идейно-образное содержание, тем выше поднимался Лист как исполнитель, тем сильнее увлекал и покорял он самых взыскательных, искушенных слушателей (вспомним, например, восторженные отзывы Берлиоза, Серова и Вагнера об исполнении Листом сонаты Бетховена ор. 106). Г е р о и ч е с к и й характер исполнительского искусства, столь свойственный Листу и унаследованный им от Бетховена, требовал для своего полного выявления произведений, насыщенных глубокими идеями, жизненными коллизиями, человеческими переживаниями.

Естественно, что интеллектуальному развитию исполнителя Лист придавал не меньшее значение, чем профессионально-техническому. Он был убежден, что исполнитель, обладающий ограниченным умом и куль-

турой, никогда не сможет раскрыть большого произведения. Такой исполнитель будет лишь ловким механиком, приводящим в движение колесики своего виртуозного механизма, — и ничего больше.

Чтобы понять исполняемое произведение, проникнуть в его сокровенные начала, исполнитель должен возбудить и развить в себе то, что было пережито и сказано другим, то есть он должен если и не подняться на одну высоту с автором, то хотя бы приблизиться к ней. А это невозможно без прочного, всестороннего развития интеллекта и чувств. «Могучее явление Листа, — пишет Серов, — окончательно подтвердило мое убеждение, что идеал музыканта-исполнителя: полное развитие техники рук в гармонии с полным развитием интеллекта; что никакие «staccato, legato, perlé, glissando, carezzando, massacrando e ammazzando» не помогут, если в голове, в интеллектуальном организме музыканта нет достаточно данных для истинного художника-поэта. Все будет — более или менее ловко — горох пересыпать из пустого в порожнее. Чем порожнее (в голове), тем горох будет больше шуметь»<sup>35</sup>.

Вряд ли мир знал еще виртуоза, столь разносторонне и блестяще образованного, столь упорно работавшего над совершенствованием своего интеллекта. Если о Листе говорили, что «мозг его выработан удивительным образом, как и его пальцы», что «не будь он таким совершенным музыкантом, он был бы знаменитым философом и писателем», что «он в высшей степени склонен к раздумью и размышлению», что «у него голова мыслителя», то это вовсе не было плодом слепого, восторженного преклонения перед его личностью. В отзывах этих верно подмечена одна из основных черт его исполнительского гения — большой ум.

Существенно, что для Листа сферы рационального и эмоционального были неразрывны. Он неоднократно указывает, что исполнитель, помимо всесторонних знаний, приобретаемых путем чтения и общения с выдающимися людьми, должен сам многое пережить и увидеть: познать не только «древо знания», но и «древо жизни».

Бузони превосходно выразил эту мысль Листа: «У кого жизнь не оставила в душе никакого следа, тот никогда не научится языку искусства»<sup>36</sup>.

Даже такой пианистический гений, как Лист, прошел нелегкую школу жизни, прежде чем достиг вершин исполнительского искусства. Он старался как можно больше увидеть и почувствовать, вызвать в себе всякого рода настроения. Он стремился обогатить свою натуру самыми разнообразными впечатлениями. Он изучал людей, их пороки и добродетели, любовь и ненависть, зло и добро, подлость и благородство — словом, все хорошие и дурные страсти<sup>37</sup>.

Таким образом, единство чувственности и рассудка, в о о б р а ж е н и я и с о о б р а ж е н и я являлось основой исполнительского искусства Листа. Он был не только умнейшим из пианистов, на редкость логичным и убедительным в своих замыслах, но и подкупающе непосредственным, эмоциональным. Он умел и переживать, и размышлять, и осуществлять задуманное.

Разумеется, это относится прежде всего к з р е л о м у периоду его деятельности. Сколько бы душевных порывов и огня ни вкладывал он в свое исполнение «под наплывом обуревавших его страстей», в т у п о р у он был все же достаточно рассудителен для того, чтобы «не переступить границы художественного»: «ясная, чистая экспозиция была первым постулатом его исполнения»<sup>38</sup>. Если в годы молодости в игре его подчас имели место «необдуманые страсти», то в зрелости он решительно подчинял все глубоко продуманному плану исполнения. В этом отношении он может быть противопоставлен тем пианистам, у которых нередко чувство превалировало над мыслью, а страстность влекла за собой эскизность исполнения, неясную, подчас технически небрежную игру.

С другой стороны, сколь бы рассудителен Лист ни был, как бы много он ни думал, он всегда поражал всех яркой эмоциональностью своего исполнения. Соединение мира чувств и мира логики у него было настолько органичным и естественным, что игра его всегда производила впечатление непосредственной импрови-



Титульный лист  
первого издания  
фортепианной пьесы  
„Эклога“

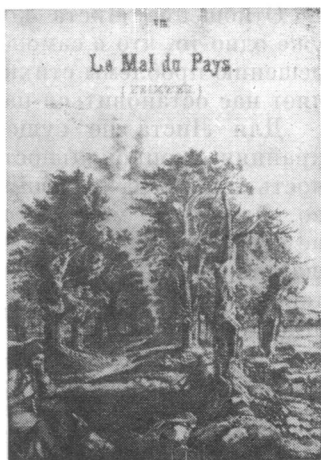
*С рисунка Г. Кречмера*

зации. В этом отношении он может быть противопоставлен тем пианистам, у которых логика и расчет превалируют над эмоциональностью, сообщая исполнению некоторую сухость, академичность, нарочитость.

Гармоническое соотношение всех элементов — сочетание страстности и совершенства, интуиции и интеллекта, импровизации и железной логики — ставит Листа в исключительное положение среди самых выдающихся исполнителей.

На эту особенность листовского исполнения приходится обращать внимание еще и потому, что она в значительной мере определила редкое умение Листа органично связывать между собой детали исполняемого произведения. Трактую последнее как некоторое целостное единство<sup>39</sup>, он как никто умел сделать достаточно выразительными и законченными отдельные его частности. Причем частности эти никогда не замутняют у него общего плана исполнения: Лист всегда помнит о конечной, руководящей цели — основном образе произведения. Все у него так или иначе связано с л о г и ч е с к и м р а з в е р т ы в а н и е м, я с н о с т ь ю исполнительского плана. «Поэтический беспорядок»

Титульный лист  
первого издания  
фортепианной пьесы  
„Тоска по родине“  
С рисунка Г. Кречмера



и «произвол» решительно отвергаются; все диктуется соображениями поэтической необходимости. Однако единство целого, как и у Гюго, нисколько не исключает «побочных действий» и образов, на которые как бы опирается главное. Напротив, эти «побочные действия» искусно подчиняются центральному образу, тяготеют к нему, группируясь вокруг него «разными этажами»<sup>40</sup>. Отдельные эпизоды вытекают один из другого, соединяются друг с другом так, чтобы произвести наибольший эффект. В подобного рода е д и н с т в е, устанавливающем соотношение главного и второстепенного, группировку музыкальных образов по их значению, распределение света и тени, находит свое выражение основной закон драматического исполнения.

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

Отношение Листа к первому не нуждается здесь в особом рассмотрении; никто, кажется, не пытался еще отрицать, что подлинно художественное исполнение возможно лишь при полной внутренней сосредоточенности и собранности артиста.

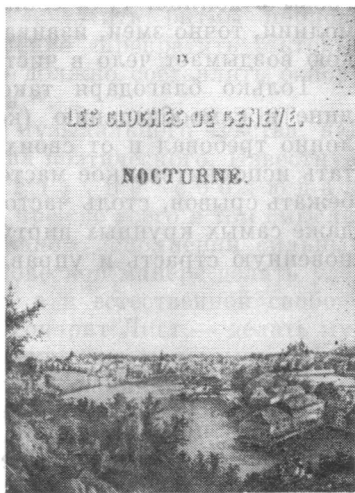
Отношение Листа ко второму более своеобразно: уже одно то, что в самообладании он видит ключ к разрешению проблемы стихийного и сознательного, заставляет нас остановиться на этом моменте более подробно.

Для Листа не существовало альтернативы: либо крайняя эмоциональность — либо холодная рассудочность, либо игра «нутром» — либо расчетливое мастерство. Даже в те минуты, когда он весь отдавался «волне страстей» и, увлеченные его стихийной мощью, слушатели думали, что он дошел до самозабвения, он не терял контроля над собой. По свидетельству учеников, Лист, «несмотря на всю демоническую силу, которая еще проявлялась в его игре в глубокой старости, так умел владеть собою, так сдерживал себя, что никогда не переходил границу, отделяющую демоническое от безвкусного» <sup>41</sup>.

Он был страстен до предела, при полном самообладании и ясном разуме; в минуты самого горячего порыва он мог контролировать свою игру и одновременно следить, с беспристрастностью постороннего, за реакцией слушателей. Наблюдавшая близко его игру пианистка А. Фэй пишет: «Сомневаюсь, что он сам испытывает особенные эмоции, когда пронизывает вашу душу своим исполнением. Он просто слушает каждый звук, зная в точности, какой эффект ему желательно произвести и как этого достигнуть. На самом деле в нем соединяются два лица: слушатель и исполнитель. Но какого огромного самообладания это требует!» <sup>42</sup>.

В этих словах неплохо выявлена психология Листа-исполнителя. Напрасно только Фэй (поддаваясь, видимо, общераспространенному предрассудку, что нельзя «переживать» и одновременно контролировать себя) полагает, что Лист во время игры не испытывал «особенных эмоций». В том-то и дело, что он умел в одно и то же время и переживать и слушать себя со стороны. Он отнюдь не притворялся, не был равнодушным лицедеем; он искренне и глубоко воссоздавал образы исполняемого, хотя в то же время отлично контролировал себя и трезво учитывал все детали исполнения и то, как они могут отразиться на художественном впечатлении. У него была удивительно выработана свойственная

Титульный лист  
первого издания  
фортепианной пьесы  
„Женевские колокола“  
С рисунка Г. Кречмера



многим великим артистам способность раздвигаться, распределять свое внимание; и это умение держать в поле своего зрения многое не мешало ему в нужный момент сосредоточиться на одном <sup>43</sup>.

Не сразу, конечно, научился Лист владеть своими чувствами. Было время (30-е годы), когда он в порыве увлечения переступал «границы художественного», когда напор чувств достигал у него такой силы, что он невольно забывался, терял контроль над собой.

Приведем, например, следующий отзыв об игре молодого Листа: «Четыре рояля были побиты неистовой игрой Листа». Лишь к сороковым годам Лист научился в полной мере владеть своими чувствами. Об этом читаем у Гейне: «Когда, например, он прежде изображал на рояле грозу, мы видели молнии, сверкавшие на его лице, он весь дрожал — точно от порыва бури, и длинные космы волос словно струились каплями от только что сыгранного ливня. Теперь, даже когда он разыгрывает самую могучую грозу, сам он все же возвышается над нею, как путник, стоящий на вершине горы во время



грозы в долине: тучи собираются там, глубоко внизу, молнии, точно змеи, извиваются у его ног, а он с улыбкою воздымает чело в чистый эфир» <sup>44</sup>.

Только благодаря такой художественной дисциплине и самообладанию (которых он, кстати, непреклонно требовал и от своих учеников) он смог выработать исполнительское мастерство, позволившее ему избежать срывов, столь часто встречающихся в практике даже самых крупных виртуозов; он слил воедино вдохновенную страсть и управление этой страстью.

\*

Нововведения Листа в области интерпретации были столь значительны, что не могли не повлечь за собой коренного преобразования всех конкретных средств и приемов исполнения. Акценты, фразировка, темп, динамика, звуковые эффекты — все приобретает у Листа иной, новый смысл.

**Ф р а з и р о в к а и р и т м.** Первой реформой Листа, логично вытекавшей из стремления его к поэтически-образному пианизму, явилось «раскрепощение» музыкальной речи от тактовых оков.

Он прямо пишет в предисловии к «Симфоническим поэмам»: «Я желаю, чтобы по возможности была устранена механическая, раздробленная по тактам игра (*das mechanische taktmässige, zerschnittene Auf-und Abspielen*), как это имеет место еще во многих случаях, и могу признать соответствующим делу только «периодическое исполнение» с выявлением особых акцентов и своеобразным округлением мелодических и ритмических нюансов».

Таким образом, если апологеты старого «классического» искусства рассматривали такт как основную единицу музыкального произведения, как «душу музыки» и видели первое и важнейшее условие правильной интерпретации «в умении держать такт»<sup>45</sup>, то Лист отводил такту совсем иное место, рассматривая его как нечто подчиненное «п е р и о д и ч е с к и м р и т м а м» произведения. Только последние, по его мнению, являются основными единицами произведения. И не «умение

держат такт», а умение «схватить ритмы периода в виде единиц времени», умение «превратить тактовые оковы в свободу движения» должно составлять основу исполнительского искусства <sup>46</sup>.

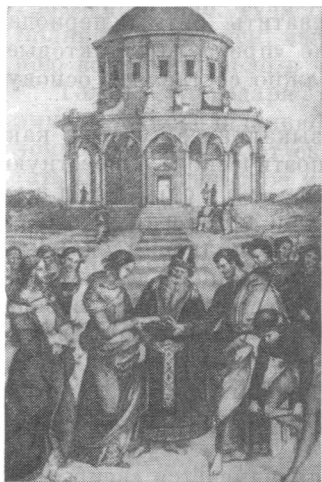
Ритм всецело зависит от музыкального чувства, как размер в стихах — от чувства поэтического. Известную фразу Листа: «Я никогда не соблюдаю ритма» — надо понимать прежде всего в том смысле, что суть дела не в педантичном исполнении сильных и слабых долей, не в тяжеловесной манере делать ударение на моторных упорах, а в естественной свободе выражения. «Не следует, — говорит Лист, — делать музыку равномерной; ее надо оживлять или замедлять со смыслом, в зависимости от содержания». Естественно, что метрический акцент его интересует меньше всего. Между исполнителем и автором должна существовать иная связь, чем та, которая устанавливается «непрерывным отбиванием такта», ибо во многих случаях «грубое выдерживание такта как раз противодействует вдумчивому и выразительному исполнению» <sup>47</sup>.

Связь же эта может быть осуществлена лишь «путем прогресса в стиле самого исполнения», то есть путем «периодического исполнения».

Показательна, например, исполнительская ремарка Листа к третьей пьесе из цикла «Поэтические и религиозные гармонии»: «...фразировать мелодию по периодам, подчиняя счет тактовых частей счету ритмических тактов, подобно тому как поэт считает не слоги, а строфы».

Существенно также его указание к исполнению вступительного эпизода «Погребального шествия»: «...несмотря на паузы, которые должны подчеркиваться полупедалью, мелодия исполняется по периодам», — где Лист, отмечая мелочную артикуляцию, главное внимание обращает на взаимосвязь интонаций, на сплошное течение «ритмического периода» <sup>48</sup>.

Примечательны и его общие замечания к исполнению произведений Бетховена: «Одна из главнейших ошибок при игре Бетховена заключается в том, что слишком мало внимания обращают на знаки, которые ни один композитор не ставил с такой точностью, как



Титульный лист  
первого издания  
фортепианной пьесы  
„Обручение“

С рисунка Г. Кречмера  
по картине Рафаэля

он. Его *crescendo* должно быть очень широко (*sehr breit*), и сочинения его следует играть, строго разделяя их на периоды в 2, 3, 4, 8, 12 и т. д. тактов, смотря по длине мысли... Бетховена считали плохим дирижером, по крайней мере подчиненные его не любили. Он дирижировал только по периодам, давая такт лишь в начале и в конце фразы, будь она в 1, 2, 4, 8 или 12 и т. д. тактов; в средних же тактах он не отмечал такта, так как они принадлежат к целой фразе»<sup>49</sup>.

В этом свете становится понятным своеобразное отношение Листа к дирижерскому искусству (за что он не раз подвергался ожесточенной критике). Он и здесь требовал прежде всего «периодического исполнения» (которое касается «акцентуации, ритма, манеры детальной фразировки определенных мест, декламирования, распределения света и теней») и был непримирим к механическому «тактированию». Он считал, что условия, необходимые для «периодического исполнения» (и ведущие к «прогрессу в стиле самого исполнения»), неизбежно «создают между музыкантом, который дирижирует, и музыкантами, которыми дирижируют, такую связь, которая не имеет ничего общего

Титульный лист  
первого издания  
фортепианной пьесы  
«Il Pensieroso»

С рисунка Г. Кречмера  
по скульптуре Микеланджело



со связью, устанавливаемой лишь невозмутимым маханием палочки и непрерывным отбиванием такта». «Ведь во многих случаях,— продолжает Лист,— грубое выдерживание такта в каждой его отдельной доле (1, 2, 3, 4; 1, 2, 3, 4) как раз противодействует вдумчивому и выразительному исполнению. Здесь, как и всюду, буква убивает дух — смертный приговор, который я никогда не подпишу, как бы ни были враждебны в своем притворном беспристрастии те атаки, которые ведутся против меня. Для произведений Бетховена, Берлиоза, Вагнера и родственных им мастеров я вижу еще менее, чем для прочих, выгоды,— я и в других случаях готов горячо это оспаривать,— которые могут возникнуть от того, что дирижер берет на себя функцию ветряной мельницы и в поте своего лица пытается передать своему оркестру пыл вдохновения. Именно там, где дело идет о понимании и чувстве, о духовном проникновении, о возвышении сердец до духовной общности в наслаждении прекрасным, великим и истинным искусства и поэзии — там самоудовлетворенность и ремесленная ловкость обычного капельмейстера не только недостаточны, но, более того,



Титульный лист  
первого издания  
фортепианной пьесы  
„Канцонетта Сальватора Розы“  
С рисунка Г. Кречмера

враждебны достоинству и возвышенной свободе искусства! Так же и я, с позволения моих услужливых критиков, несмотря на мои недостаточные способности и «непригодность», буду и впредь при всякой возможности поступать по-прежнему, буду делать это принципиально, следуя внутреннему убеждению, никогда не позволяющему мне унизиться до роли фельдфебеля такта: мой двадцатилетний опыт, занятия и искреннее восхищение искусством делают меня к тому совершенно непригодным». И Лист делает глубоко поучительный вывод, свидетельствующий лишний раз о том значении, которое он придавал выявлению исполнителем содержания музыки: «Я уже кажется сказал однажды, что, по моему мнению, настоящая задача дирижера состоит в том, чтобы **к а з а т ь с я я в н о и з л и ш н и м** — и по возможности стушевываться со своими функциями. Мы — **к о р м ч и е**, но не **г р е б ц ы**. И даже если это высказывание натолкнется на еще бóльшую оппозицию некоторых, я все же не могу изменить мнения, которое считаю правильным...» <sup>50</sup>.

„Трех сонетов Петрарки“

Каролине Витгенштейн



Лист также всячески стремился избежать педантичного исполнения лиг, ибо последнее легко могло привести к раздробленности мелодической линии, к выскакиванию отдельных музыкальных слогов. Мелкая фраза у него всегда подчиняется более крупному музыкальному построению (периоду); «дыхание» излишне не дробится. Характерно, например, его указание к исполнению лиг: «...никогда не исполнять последнюю из нот, связанных лигой, при помощи *staccato*, если нет специального предписания автора; ноту эту следует исполнять лишь уменьшая силу звука» <sup>51</sup>. Лига только указывает, что ее конечный звук не должен связываться с начальным звуком последующей лиги. Разрыв между этими звуками скорее ощущаем, чем слышим, скорее намек, чем нечто реальное. Словом, лиги — это показатели «звукового дыхания», и исполнение их должно быть таким же естественным и пластичным, как естественно и пластично наше дыхание <sup>52</sup>.

Так как границы «ритмических периодов» (и многие другие элементы логического разделения и связи) не отмечены специальными обозначениями, то перед ис-

полнителем всегда стоит задача: путем анализа постигать взаимосвязь ритмических периодов исполняемого произведения. Без этого музыкальная речь исполнителя будет схожа с речью человека, произносящего слова с неправильными ударениями, расчленяющего в живой речи фразу на отдельные слова, а слова на слоги. Без этого недостижимы цельность, естественность и логика в передаче музыкальной идеи и образа.

Особенно решительно восстает Лист против механического повторения одинаковых нюансов, которое все еще часто применяется исполнителями и даже кажется многим наиболее простым и действенным средством выражения. Он считает, что это является не меньшим грехом, чем механическая игра «по тактам»: «...одинаковые нюансы, выражения, изменения, — говорит он, — не должны повторяться; музыкальные фразы подвержены тем же законам, что и речь, — запрещают повторять одинаковые слова, то же самое относится и к музыкальному выражению, это утомительно»<sup>53</sup>.

«Периодическое исполнение», естественно, привело к значительным сдвигам в понимании темпа, динамики, пауз.

**Т е м п.** Лист считает, что нет такого неизменного темпа, которого бы следовало придерживаться на всем протяжении исполняемого произведения.

Истинный художественный темп эластичен; подобно резине, он должен то растягиваться, то сжиматься.

Соответственно этому Лист, в противоположность классикам, рекомендовавшим играющему не допускать никаких отступлений от равномерного строгого темпа (*tempo di rigore*), выдвигает *tempo giusto*, понимая под ним осознанную необходимость определенного движения \*, и особенно *tempo rubato*, как одно из основных средств для достижения разнообразия нюансов, жиз-

---

\* Характерно, что Лист нередко прибавлял к термину *tempo giusto* такие обозначения темпа как *Andante*, *Moderato*, *non troppo Allegro* и др. Этим он хотел облегчить исполнителю осознание необходимости движения, скрытого в *tempo giusto*, и, главное, подчеркнуть, что *tempo giusto* означает не только ту или иную скорость движения (как правило, умеренную), но и о п р е д е л е н н ы й способ манеры исполнительства.

ненности, пластичности и декламационности исполнения.

Впрочем, Лист не является пионером в этой области, как не является им и Шопен, выдвинувший понятие «свободного темпа» несколькими годами раньше Листа, или Вебер, провозгласивший эластичность и изменчивость темпа еще в предисловии к «Эврианте» в 1823 году <sup>54</sup>.

Впервые термин *rubato* в смысле свободного отношения к темпу («*rubare*» буквально означает «красть», «воровать», «похищать», «*rubato*» — «похищенный», «ограбленный», «украденный», то есть играть «воровским образом», как бы скрадывая размер такта), по-видимому, применил итальянец Този в 1723 году в своем трактате «*Opinioni de cantori antichi e moderni...*». Во всяком случае в немецком переводе этого трактата, сделанном Агриколой в 1757 году, уже имеется следующее определение: «Тот, кто в пении не умеет скрадывать, отнимать длительность одной ноты за счет другой, тот наверняка не умеет ни сочинять, ни себе аккомпанировать; он оказывается лишенным прекрасного вкуса...» <sup>55</sup>.

Однако и значительно раньше — в указаниях Монтеверди (8-я книга мадригалов, 1638) и Фрескобальди (сборник токкат, 1614—1615) можно усмотреть намеки на манеру исполнения, которая со времен Този связывается с термином *rubato*.

Монтеверди, например, говорит о двух манерах пения — одной, выдержанной в метрически точном движении (*tempo dello mano*), и другой, основанной на свободном «душевном движении» (*tempo dell'affetto, dell'animo*), без механического подчеркивания размера (*senza battuta*); Фрескобальди пишет о такой манере игры, которая не подчиняется строгому, неизменному такту.

В этом смысле *tempo rubato* понимается многими авторами исполнительских трактатов XVIII века, в частности Тюрком и Марпургом.

О *tempo rubato* упоминает в одном из своих писем к отцу и Моцарт, причем дает ему определение, весьма близкое к пониманию *rubato* Шопеном (по мнению



Шопена, истинное *rubato* состоит в том, чтобы правая рука играла непринужденно и свободно, левая же играла строго в такт: «Левая рука — это капельмейстер», — так обычно говорил Шопен).

Это своеобразное, и ставшее со времен Шопена и Листа классическим, определение *tempo rubato* встречается в законченной форме уже в 1789 году у И. Рельштаба: «Одна рука играет как бы совсем без такта, в то время как другая строго подчеркивает единицы времени в такте»<sup>56</sup>.

Таким образом, *tempo rubato* ни в какой мере не является изобретением Листа; он лишь по-своему применил его и достиг на этом пути исключительно плодотворных результатов.

Естественно, что «непростительный способ исполнения по метроному» он считал «насилием над эстетическим духом» и никогда не мог примириться с ним.

Правда, он позволял себе изменения темпа только там, где сама музыка требовала *rubato* и естественно поддавалась ему. В таких произведениях, как, например, фуги Баха, он никогда не прибегал к *tempo rubato*. Да и в тех музыкальных произведениях, где, в зависимости от выражения, требовалось замедление или ускорение темпа, он делал это так, что «ничто не нарушало у него требований музыкального вкуса»<sup>57</sup>.

Под *tempo rubato* Лист понимает: «...темп уклончивый, прерывистый, размер гибкий, обрывистый, и вместе томный, колеблющийся, как пламя, раздуваемое ветром, как колос нивы, волнуемый мягким дуновением теплого воздуха, как верхушки деревьев, качаемых в разные стороны порывами ветра».

Объясняя своим ученикам сущность *tempo rubato*, он говорил: «Видите вы ветви, как они качаются, листья — как они колышутся и волнуются? Ствол и сучья держатся крепко: это и есть *tempo rubato!*»<sup>58</sup>.

Вряд ли что можно добавить к этим прекрасным определениям. Но и они полностью не раскрывают всего разнообразия нюансов, которое заключала в себе новая манера исполнения.

Чтобы обозначить все переходные ступени, все те незначительные изменения, «колыхания» темпа, потребовались бы тысячи слов. Дело ума и чувства художника — понять и прочувствовать то, что невозможно выразить словами. Только тогда он сможет разумно использовать «правило неправильности», не перейти границ художественного и не превратить в карикатуру одно из чудеснейших достижений исполнительского искусства.

Впрочем, Лист пытался точно фиксировать все изменения темпа, вплоть до самых незначительных. Мы находим у него не только *ritenuto*, *ritardando* и *rallentando*, между которыми он, кстати, проводит существенное различие (ныне, к сожалению, не учитываемое) \*, но и такие обозначения, как *allargando* (протяжное, широкое и напряженное замедление), *slargando*, *slentando*, *stentare*, *sostenuto*, *calmato*, *tranquillo* и т. п. Для выражения мерного колебательного («волнистого») движения Лист прибегает к поэтическому *ondeggiando*. Для обозначения ускорения он употребляет не только общепринятое моторное *accelerando*, но и более образные *affrettando* (торопя), *stringendo* (сжимая, внезапно ускоряя движение), *stretto* (сжатое, уплотненное ускорение), *incalzando* (преследуя, гоня, напирая) и, наконец, *precipitato*, означающее у него высшую степень стремительного ускорения (как бы «свержение с высоты»). Длительное увеличение движения Лист определяет или путем точного обозначения всех градаций ускорения (как, например, *accelerando — più presto — sempre più presto — ancora più accelerando*), или путем

---

\* *Rallentando* у Листа означает постепенное и сравнительно небольшое замедление, как бы ослабление, убавление движения; *ritardando* — также постепенное замедление, но, по-видимому, более значительное и несколько иного характера (задержка, опаздывание, отставание); *ritenuto* обычно означает более медленный, сдержанный темп (как бы своеобразное *meno mosso*) и лишь изредка употребляется им в понятии постепенного замедления. Характерно, что Лист отдает предпочтение *rallentando* перед *ritardando*; последнее у него нередко следует за первым, означая лишь продолжение замедления (см. «Альбом путешественника», «24 больших этюда», «Этюды трансцендентного исполнения» и др.).

более общих указаний (*poco a poco più di moto, stretto* и т. п.); аналогично поступает он и при определении длительного замедления.

Для небольших и непродолжительных изменений скорости движения Лист вводит такие обозначения, как *un poco rallentando, quasi rallentando, un poco slentando (ma pochissimo), un poco stringendo* и др., а в годы молодости даже изобретает специальные графические обозначения:



*crescendo* в отношении  
темпа (*accelerando*  
и т. п.);



*decrescendo* в отношении  
темпа (*rallent., riten., ca-*  
*lando* и т. п.);



остановка движения ме-  
нее продолжительная,  
чем фермата.

Все это он делает для того, чтобы передать постоянные извивы, «волнистость» движения, причем передать их в живой, образной, наглядно-выразительной форме. Он стремится пойти дальше отвердевших обозначений, которые уже не отражают разнообразия переживаний. И если впоследствии он отказался от многих введенных им же самим обозначений, в частности и от графических, то, по-видимому, он это сделал по тем же самым соображениям, по которым отказался и от своих общих образных указаний. «Свободному» же темпу Лист навсегда остался верен, как остался верен принципам поэтически-образного пианизма.

Об этом свидетельствует то, какое огромное, можно сказать, символическое значение получают у Листа такие обозначения, как *a piacere* и *a capriccio*. Первое выражает у него произвольное толкование темпа, второе — не только это, но и произвольное толкование метрических соотношений. Оба обозначения были очень любимы Листом и, несомненно, перекликались с вольностями, вводимыми французскими романтиками, но

второе было особенно близко ему, выражая его неумное стремление к венгерской народной импровизационности, являвшейся для него как бы синонимом независимого, свободного от чопорной размеренности и штампов исполнительского искусства. В сущности *a capriccio* вбирает в себя и *ad libitum*, и *quasi improvisato*, и даже *senza tempo*, как частности, выражающие определенный «вольный» принцип исполнительства; этот же принцип выражает и знаменитая листовская *cadenza*, предоставляющая исполнителю максимальную свободу.

В свете сказанного становится ясно, почему Лист особенно внимательно изучал игру венгерских цыган. Он сознательно стремился воспроизвести в своем исполнительском искусстве специфические особенности их интерпретации. Частые убыстрения и замедления темпа, так же как и неожиданные ферматы, паузы, орнаментальные украшения и тому подобные импровизационные приемы, несомненно, шли от свободной, непринужденной манеры исполнения венгерских цыган. Лист пытался приобщить к этому «свободному искусству» и своих учеников. Не случайно давал он совет Бюлову: «Изучайте игру цыган и усвойте их энергичную акцентировку. Не забудьте также продолжительные органые пункты, ферматы и отдайтесь всем капризным порывам соответственно горечи или восторгу, наполняющим ваше сердце»<sup>59</sup>. Он понимал, что непосредственное соприкосновение с этим народно-импровизационным искусством может многому научить исполнителя, особенно в области свободного обращения с темпом. Ощущая недостаточность обозначений оттенков исполнения (даже таких вольных и широких, как *a capriccio*, *ad libitum*, *quasi improvisato* и *senza tempo*) для передачи существа венгерско-цыганской народной игры, Лист пытался по возможности дополнить эти обозначения специальными пояснениями. Так (как мы уже отмечали выше) возникли: «*Im trotzigen tiefsinnigen Zigeunerstyl vorzutragen*» («Исполнять в упрямом, задумчивом цыганском стиле»), «*imitando i Zingari*», «*Allegretto à la Zingarese*», «*Allegro zingarese*» и др. Хотя эти пояснения могли быть вполне понятны только тому, кто так или иначе соприкасался с интерпретацией вен-

герских цыган, они все же вносили известный смысловой оттенок в определение исполняемого и, несомненно, помогали исполнителю осознать х а р а к т е р движения. Главное же, с помощью их Лист сумел еще больше уточнить применение *tempo rubato*, которое, по его мнению, должно выражать отнюдь не шатание и неустойчивость в темпе, а лишь строго определенную манеру игры: мелодия течет свободно, непринужденно, с небольшими ритмическими изменениями, ускорениями и замедлениями, компенсирующими друг друга, сопровождение же твердо и неуклонно придерживается неизменного темпа. (В совершенном владении *tempo rubato* — одна из причин огромной популярности пианизма Листа, равнодоступного всем классам публики; см., например, у Черни: «Очень часто применение каждого вида *tempo rubato* в его игре заранее так хорошо рассчитано, что он всегда, подобно прекрасному декламатору, остается доступным пониманию каждого слушателя и поэтому оказывает всегда огромное воздействие на все классы публики» <sup>60</sup>).

Вообще, по мнению Листа, нельзя отождествлять какое-либо понятие темпа с определением одного из его признаков. *Andante* («шагом») — это не то же, что «медленно», а *Allegro* («весело») — не то же, что «быстро». Даже такие, казалось бы, чисто скоростные определения темпа, как *Lento* («медленно») или *Presto* («очень быстро»), более указывают на х а р а к т е р, чем на с к о р о с т ь движения. Для Листа скорость движения всегда есть нечто производное от характера движения, то есть, в конечном счете, от музыкального образа.

Не подлежит также сомнению, что Лист был решительным противником «метрономических» тенденций в исполнении и «ровность тактов» никогда не считал образцом идеального темпа, что он весьма скептически относился к метрономическому обозначению основного темпа произведения (чем и объясняется отсутствие метрономических обозначений в его собственных произведениях), что он придавал огромное значение выявлению х а р а к т е р а движения, что точное определение темпового стержня, от которого происходят

небольшие отклонения в ту или другую сторону, он всецело предоставлял исполнителю.

Правильное определение темпа зависит от проникновения в дух исполняемого произведения — таков его решающий вывод.

**Паузы и ферматы.** Интерпретация пауз и фермат, представляющаяся многим исполнителям несущественной, была предметом длительного изучения со стороны Листа. Исполнить паузу или фермату для него было не менее важно, чем сыграть тот или иной пассаж.

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

В одном случае они увеличивают состояние напряжения, как бы сгущают его, и, естественно, не могут быть далеко растянуты за границы, определяющиеся метром и темпом произведения.

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

В третьем — служат разделом между отдельными частями и эпизодами произведения (*interruzione* — перерыв, остановка, по терминологии самого Листа) и подчас бывают очень продолжительными.

Лист даже пытался ввести специальное обозначение для пауз большой длительности, как, например:



Это обозначение (см. третью пьесу из цикла «Поэтические и религиозные гармонии»), в котором некоторые усматривали чуть ли не мистическую формулу, на самом деле означает лишь очень длинную паузу.

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

Какое большое значение придавал Лист исполнению пауз и фёрмат, видно хотя бы из его указаний к исполнению «Колыбельной». С самого начала он предупреждает исполнителя, что, несмотря на обилие пауз и фёрмат, произведение это целостно и органично, и при интерпретации необходимо сохранить его «внутреннее и формальное единство». «*Küchenprodukt*» — так иронизировал он над исполнением, превращавшим это произведение в ряд разрозненных кусков. Требование Листа: «Исполняя эти знаки (то есть паузы и фёрматы. — Я. М.), оставаться верным духу произведения» («*Manspiele in Zeichnen gesteigerten*»).

**Д и н а м и к а.** Первое, что обращает на себя внимание при рассмотрении динамических принципов Листа, — это решительное упразднение традиционнo-догматических правил, устанавливавших динамическую нюансировку в значительной степени механическим образом. Он «отбрасывает, как устаревшую, узкую и застывшую, всю условную выразительность, царствовавшую некогда в музыке, — *forte*, *piano*, регулярные *crescendo* и *diminuendo* в известных, предусмотренных случаях...» <sup>61</sup>.

Если раньше каждый переход от низкого звука к более высокому, как правило, исполнялся *crescendo*, а от высокого звука к более низкому *diminuendo* <sup>62</sup>, то, начиная с Листа, во всех этих случаях на первый план выдвигаются соображения поэтически-образного порядка. Лист считает, что каждый динамический оттенок должен находить свое обоснование во внутреннем содержании произведения. Смотри, например, его указание к исполнению одного из эпизодов третьей пьесы цикла «Поэтические и религиозные гармонии»: «Этот размах требует большой силы и страсти для своей передачи, но не должен стать жертвой виртуозного блеска. Величие положения, если так можно выразиться, пусть обуздывает летящую руку пианиста». Обобщая свои требования в отношении исполнения данного места,

Лист говорит: «Сила вырастает из величия чувства: все остальное — мнимое искусство, бессодержательный блеск». Смотри также указание его к исполнению репризы этого произведения: «Вся начинающаяся здесь повторяющаяся часть составляет одно мощное *crescendo*; преизбыточность блаженства нарастает до дифирамба, погруженного в священный пламя». Или его многочисленные ремарки к исполнению *diminuendo*, в которых он заботливо предупреждает об опасности формального отношения к этому оттенку. Лист возражает также и против механического связывания *diminuendo* с замедлением темпа: «Если написано *diminuendo*, то я вас попрошу петь слабо, но никак не задерживать темпа» (из замечаний Листа хору во время одной из репетиций в Веймаре в 1849 году) <sup>63</sup>.

Соответственно этому Лист уделяет максимум внимания правильному и точному расчету звуковых динамических градаций. Он советует делать нарастание очень постепенно, избегать преждевременного *crescendo* и вообще никогда не переступать границ в силе звучности: «...каждый слишком ранний расход силы, а также преувеличение темпа неминуемо доходит до плоской воды виртуозного шума или же уравнивает грандиозную вершину» <sup>64</sup>.

Для точного обозначения всех динамических градаций Лист тонко дифференцирует обычно применяемые термины: мы встречаем у него *mf*, *f*, *ff*, *fff* и даже *ffff*; *pppp*, *ppp*, *pp*, *p*, *mp*; *crescendo*, *diminuendo* со всеми возможными прибавлениями (*più*, *ancora più*, *sempre più*, *poco*, *subito*, *pochissimo* и т. д.). Он проводит разграничение между *sf* и *fp*, между *crescendo* — *diminuendo* и *<>* и т. п.

Но и это ему кажется недостаточным для выражения всей сложности исполнительского процесса, всего богатства и разнообразия настроений. Для обозначения усиления звучаний он, вместо общепринятого *crescendo*, охотно применяет *rinforzando*, выражающее у него как очень слабую степень усиления звучности в пределах *piano* (особенно следует подчеркнуть этот момент, ибо очень часто и ошибочно *rinforzando* отождествляется в сознании исполнителя с *forte*), так и значительное



динамическое нарастание. Для обозначения динамических спадов он, вместо абстрактного *diminuendo*, часто применяет более образные и тонкие *raddolcente* (смягчая, ослабляя), *smorzare* (притухание, погасание звука до предела), *estinto* (погашенный, уснувший, как бы выцветший звук), *perdendo* или *perdendosi* (означающие у Листа переход от тихого к еще более слабому звучанию — от *piano* к *pianissimo*), *calando* (постепенно уменьшая силу звука), *mancando* (переставая) и, наконец, *morendo* (умирая) и *quasi niente* (как бы ничто), выражающие предельную степень *diminuendo* и часто употребляемые Листом после *perdendosi*. Абстрактное *forte* Лист подкрепляет или заменяет более живыми и психологическими *tempestoso* (бурно), *strepitoso* (шумно, громко), *tumultuoso* (шумно, бурно); к *piano* добавляет такие указания, как *placido* (спокойно, тихо, мягко), *soave* (приятно, мягко, нежно), *carezzando* (ласково) и т. п. Все это способствует введению в исполнение романтической трепетности, эмоционального томления, какого-то особого волнующего динамического пульсирования, доходящего в минуты высшего напряжения до страстного *vibrato* (вибрирующая, дрожащая, резонирующая звучность). Последний термин необычайно характерен для Листа и встречается у него не только при *fortissimo*, но и при *mezzo forte* и даже при *piano*; он означает особый способ резонирования звука, ныне почти совсем утраченный, и, несомненно, выражает определенную направленность эмоционального переживания.

Лист, конечно, отдавал себе отчет в том, что и эта тщательно продуманная шкала динамических оттенков может лишь весьма приблизительно отразить подлинный звуковой замысел композитора. Воспроизвести с помощью обозначений все тонкости динамики, как и все нюансы темпа, дело невозможное. Многое исполнитель должен сам угадать и почувствовать. Ибо любое музыкальное понятие все же включает в себе еще десятки и сотни градаций. Пусть каждая из этих градаций только немного, ч у т ь - ч у т ь отличается от другой. Именно это ч у т ь - ч у т ь и решает дело. Вот почему Лист, как и другие великие исполнители-

романтики, всегда стремился (и учил этому других) уловить все оттенки различия между одним *forte* и другим, между одним *mezzo forte* и другим, между одним *piano* и другим и т. д. Он знал, как важно слышать и исполнять тот или иной оттенок я с н о, т о ч н о и о п р е д е л е н н о: «никогда около», — гласило его требование.

Лист также четко разграничивал общий суммарный уровень звучания от звучности отдельных элементов музыкальной ткани. При общем *forte*, например, некоторые элементы могут звучать *piano*. Все зависит от «звукового ракурса», определяющего приглушение второстепенных элементов, как бы удаленных от первого плана.

Существенно, что свое учение о «периодическом исполнении» Лист распространял и на динамические элементы произведения, считая, что *crescendo* и *diminuendo* находятся в тесной связи с «периодическими ритмами» произведения и как бы «плановмерно вырастают из повышений и понижений метров». Как свидетельствует Л. Раман, в игре Листа «совместный охват этих повышений и понижений метров в зависимости от выражения настроения... был похож как на сильно возбужденное, так и на спокойно льющееся большое дыхание»<sup>65</sup>.

Подчиняя динамику общему художественному замыслу, устанавливая зависимость динамических нарастаний и спадов от «периодических ритмов», а также от различных средств музыкальной выразительности, Лист тем самым объединял различные элементы исполнительского процесса в одно целое. При всей своей взыскательности и удивительной разборчивости в динамических и агогических нюансах, он никогда не был мелочным. Он не любил чрезмерной детализации исполнения, неоправданного обилия исполнительских намерений. Когда он слышал игру, грешившую обилием деталей и напоминавшую ему равнодушное подчеркивание каждого слога в слове, каждого контура, каждого штриха, он обычно говорил: «Не играйте так много!» Для него такая игра была неприемлема, ибо она противоречила его основному творческому принципу.

Может показаться, что перед интерпретатором стоят трудно разрешимые, противоречащие друг другу задачи: он должен ни на шаг не отступать от указаний текста и в то же время без стеснения выражать все то, что сам чувствует, проявить как можно больше свою индивидуальность, свое «я».

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

То обстоятельство, что у Листа, может быть, более, чем у какого-либо другого исполнителя, субъективные намерения согласовывались с объективными поэтическими закономерностями исполняемого произведения, всецело вытекали из них, и делает его непревзойденным исполнителем. По свидетельству учеников, — «...в слиянии объективной и субъективной интерпретации Лист видел спасение великого искусства исполнения... Он отдавал должное не только мыслям и чувствам композитора, которого исполнял, но и вплетал в мир чувств исполняемого свое собственное великое «я»<sup>86</sup>. О том же пишет и Вагнер: «Кто имел случай часто слушать Листа, особенно когда он в интимном кругу играл Бетховена, тому становилось ясно, что здесь имело место

не пассивное воспроизведение, а подлинное творчество». «Чтобы быть в состоянии воспроизводить Бетховена, — продолжает Вагнер, — надо иметь силу создавать вместе с ним. У Листа всегда было в натуре передавать на фортепиано то, что другие передают пером на бумаге. В продолжение первого своего периода (речь идет о периоде концертно-виртуозной деятельности. — Я. М.) Лист выражал и воплощал своих предшественников так, что затмил все прежде него производимое и сам поднялся почти на одну высоту с воспроизводимыми им музыкантами»<sup>67</sup>.

Нас не должно смущать то, что целый ряд свидетельств говорит о чрезвычайно вольном обращении Листа с музыкальным текстом; эти свидетельства относятся преимущественно к молодому Листу. Да, в жизни Листа был период, когда он, по собственному признанию, «без всякого угрызения совести менял и темп и характер исполняемых произведений» и «даже доходил до того, что прибавлял от себя немало пассажей, каденций и органных пунктов»<sup>68</sup>. Но это продолжалось сравнительно недолго и всецело вязалось с тем временем в развитии его пианистического гения, которое мы охарактеризовали выше как период своего рода «бури и натиска».

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

Именно отсюда — резко подчеркнутая и изощренная нюансировка, произвольные изменения темпа, прибавление всевозможных каденций и украшений и еще целый ряд качеств, которыми отличалась игра молодого Листа.

Именно отсюда — обилие исполнительских указаний в превосходной степени, вроде *prestissimo*, *velocissimo*, *marcatissimo*, *leggierissimo*, *il più forte possibile*, *colla più gran forza e prestezza*, *con tutta passione* и тому подобных обозначений, подчас не обоснованных внутренним содержанием.

Примат субъективного над объективным сказался в огромной степени и на творчестве молодого Листа. Оно, так же как и его исполнение, являлось скорее порождением данного момента, импровизационным наброском, чем плодом обдуманной деятельности, и, естественно, заключало в себе много преходящего. Главная прелесть этого творчества состояла гораздо больше в акте собственного виртуозного выявления, чем в обнаружении объективных качеств художественного произведения, и лучшее в нем отпадало, когда пьеса была записана в нотах. Тогда она часто становилась сухой вещью, лишенной всего того блеска, который когда-то ей сообщал личный энтузиазм исполнителя.

В этом, между прочим, секрет того, что многие произведения молодого Листа представляются нам ныне незначительными с художественной стороны, даже банальными. Самое интересное и ценное в них — блеск и поэзия авторского исполнения — ушло в могилу вместе с автором.

Но уже в конце 30-х годов Лист приходит к выводу, что искажать замыслы композитора в угоду своим необоснованным желаниям или прихотям публики недостойно подлинно большого исполнителя. Он глубоко раскаивается в том, что ради дурного вкуса толпы делал подобного рода вещи, оскверняя и нарушая тем самым «и дух и букву произведения». «Теперь я уже не могу отделить какое-либо произведение от времени, когда оно было написано, и претензии приукрасить или омолодить произведения прежних школ представляются мне у музыканта столь же абсурдными, каким показалось бы, например, у архитектора желание увенчать коринфскими капителями колонны египетского храма» <sup>69</sup>. В игре его появляются новые черты, свидетельствующие о повороте к «мудрому пианизму»; чрезмерная выразительность переходит в высшую степень психологического напряжения. Субъективное и объективное постепенно сливаются в одно гармоническое целое; индивидуальный живой ритм не идет вразрез с ритмом исполняемых произведений, не противоречит возможностям, заложенным в них автором; взаимопроникновение одного и другого достигает высшей точки.

Вот, например, одно из правдивых описаний игры Листа в 50-е годы: «Теперь, когда прошел ярый пыл юности, и все виденное, слышанное, прочитанное и пережитое определенно сложилось и действовало на его ум и сердце, в играющем поэте-Листе не могли бы узнать прежнего пианиста-Листа те, которые слышали его прежде, во время его триумфальных путешествий по Европе, когда он сводил с ума своей диaboлической техникой. Теперь он играл, не показывая своей техники, которую ставил уже на второй план; но перед слушателями раскрывалась поэтическая картина в звуках, поражающая до глубины души всякого мыслящего человека: она возвышала и увлекала куда-то выше дрязг и суеты земной»<sup>70</sup>.

Правда, и в этот период «мудрого пианизма» Лист обращался с исполняемым произведением достаточно свободно. Он по-прежнему считал, что исполнитель имеет право «выбирать», «подчеркивать», «затушевывать», «упрощать» и даже «деформировать» музыкальный материал, чтобы придать ему большую выразительность. И у него самого не раз в процессе исполнения бывали отступления от авторского оригинала. Но смысл этих отступлений, характер их, как правило, был уже совсем иной. Они не затрагивали существа исполняемого произведения, не искажали его общего духа и были глубоко обоснованы идейным или техническим планом исполнения. При всей своей неиссякаемой творческой выдумке, зрелый Лист относится к тексту очень бережно, он лишь раскрывает и углубляет замысел автора, дорабатывает и конкретизирует его указания (с целью усиления образности), угадывает то, что по какой-либо причине не было показано им, — словом, допускает текстовые изменения лишь до известного предела. Он постоянно говорит о том, что исполнение ни в коем случае не должно превращаться в борьбу исполнителя с автором, что главное — это «воссоздать целое, и притом таким, каким оно виделось автору в процессе творчества», то есть передать без искажения индивидуальность автора, его с т и л ь во всем своеобразии.

Он никак не хочет извращать исполняемое произведение, но он не хочет и оставаться пассивным передат-

чиком авторской воли: он всегда стремится в чужом проявить свое собственное «я». В полном согласии с эстетикой прогрессивного романтизма, он, наряду с требованием от исполнительского искусства возможно большего приближения к действительности, к авторскому тексту, протестует против рабского подражания и пассивного подхода к исполняемому произведению. Не «жалкое копирование», а «творческое претворение» — вот, что по его мнению, лежит в основе исполнительского искусства. Задача и долг исполнителя — «отдать» исполняемому композитору «все свои силы» и, «будучи посредником между ним и слушателями», с помощью в о о б р а ж е н и я (которое Лист еще определяет как способность к перевоплощению) присоединить «к искусству — искусство, к духу — дух, к свету — свет».

Все это является причиной неприятия им какого бы то ни было исполнительского «объективизма», сущность которого в обратном: в умерщвлении индивидуальных желаний, подавлении творческой активности исполнителя. Он не признает так называемых «правильных», корректных исполнений, где «все известно заранее, все хорошо выучено, ничто не создается неожиданно», где все «покрыто лаком добродетели», все на месте и где все, в сущности, никуда не годно <sup>71</sup>. Смысл исполнения он видит не в равнодушно-механическом воспроизведении текста, а во вскрытии «ж и з н е н н о г о н е р в а» произведения. С убийственной язвительностью высмеивает он «ученых профессоров от музыки», насаждавших под флагом святости и неприкосновенности текста академически-ремесленную культуру исполнения. Страдал, например, вспоминает: «Гладкое, холодное, только рассудочное, педантичное, складывающее кирпичик к кирпичику и выдвигающее бесполезные мелочи, так называемое профессорское исполнение было противно его сердцу. Если ему приходилось выслушивать такую бессердечную интерпретацию, он вспоминал профессоров музыки далеко не в лестном виде» <sup>72</sup>.

Всюду и всегда Лист не устает повторять, что исполнитель — творец, а не раб композитора, что исполни-

тель не только передает созданное до него другими, но и создает нечто свое, показывает свое отношение к исполняемому.

«Виртуозность — не пассивная служанка композитора, ибо от ее дуновения зависит как жизнь, так и смерть доверенного ей художественного произведения. Она может передать музыкальное произведение во всем блеске своей красоты, свежести и вдохновенности, но может также извратить его, сделать плохим, изуродовать.

Художник, который, следуя с неразумной верностью лишь лежащим перед ним контурам, не вливал бы в них жизни, почерпываемой им из понимания страстей и чувств, был бы плохим или даже никаким художником... Хотя изображение им данного материала лишь слегка приближается к идеалу, рисовавшемуся душе композитора, и хотя вследствие этого художник является лишь интерпретатором чужого произведения, он все же должен быть в такой же степени поэтом, как живописец или скульптор, которые ведь также изображают природу по-своему...» <sup>73</sup>.

Лист не признает также «шаткой и неуверенной» манеры исполнения; он не любит, когда исполнитель лишь «грунтует холст» своего замысла и не знает толком, «как ему применить свои средства». Такие исполнители, по мнению Листа, всегда находятся «как бы накануне дня расцвета» своего дарования, они действуют не наверняка и чаще всего своей игрой производят впечатление незаконченности и неустойчивости. Лист, ратуя за вдохновение и поэтическую непосредственность исполнения, вместе с тем был твердо убежден в исключительной ценности заранее выработанного и сознательно примененного виртуозного мастерства: «Виртуозность, — писал он, — нужна для того, чтобы художник мог передать все то, что подлежит в искусстве выражению. Здесь эта виртуозность необходима, и никогда она не может считаться достаточной» <sup>74</sup>.

Из сказанного ясно, что всякие разговоры о правильном, «объективном» толковании произведения в смысле отказа от личных исполнительских намерений должны были представляться Листу бессмысленными.



Ибо каждый исполнитель воспринимает и воспроизводит произведение по-своему, особыми средствами, как каждый художник по-своему чувствует и передает великие творения природы <sup>75</sup>. Даже самый «академический» исполнитель, думающий лишь о педантичном и школярском выполнении указаний текста, всегда высказывает свое субъективное отношение к исполняемому — творческую немощь.

Ясно также, что каждый исполнитель должен стремиться развить свою индивидуальность настолько, насколько это будет в его силах. Пусть при этом он, подчас, временно заблуждается, пусть идет по неверному пути; это все лучше, чем рабское подражание общепринятым образцам.

Следует ли из этого, что Лист оправдывал субъективный произвол исполнителя? Нет,нисколько. Тот исполнитель, который больше думает о себе, чем об исполняемом, по его мнению, не настоящий исполнитель. Выдумывание ради оригинальности, уродование произведения в угоду мимолетным капризам он считал величайшим грехом перед искусством. Грех этот нельзя оправдать ни принципиальным новаторством, ни смелостью дерзаний. Ибо музыкальное произведение имеет так много сторон, что представляет исполнителю неограниченное число возможностей проявить свою индивидуальность, не нарушая объективных закономерностей произведения: исполнитель всегда может открыть в нем нечто новое, ускользавшее почему-либо от других.

В сущности, содержание произведения искусства, как и содержание природы, бесконечно, и в зависимости от того, с какой точки зрения рассматривать его, как подходить к нему, оно может представляться различным. Сравним, например, трактовку сонаты *cis-moll* ор. 27 Бетховена Листом, Ант. Рубинштейном, Черни и другими <sup>76</sup>: каждый исполнитель, опираясь на свое мировоззрение и культуру, на свой (обусловленный социальным воздействием) опыт, воспринимает и истолковывает музыкальное произведение по-своему. Он скрадывает или подчеркивает в нем те или иные черты, приспособляет его к своим данным — словом, стремится сделать его близким своей индивидуальности.

Вот почему у двух исполнителей не может быть двух одинаковых исполнений, хотя бы они и поклялись ни в чем не отступать от авторского текста. Больше того: не может быть одинакового исполнения произведения у одного и того же исполнителя на разных этапах творческого пути: в старости он, естественно, раскроет «жизненный нерв» произведения иначе, чем в молодости или в зрелости. Ни один исполнитель не в состоянии охватить все содержание музыкального произведения: он воспроизводит его лишь частично, относительно.

(Сравни у Гюго: «Абсолютная истина заключается только во всей совокупности произведения. Пусть каждый находит в нем то, что он ищет, и цель поэта... будет достигнута»<sup>77</sup>. Вообще, исполнительская концепция Листа во многом совпадает со взглядами Гюго на драматическое искусство. Последний, как известно, также утверждал, что драма, «как и все на свете, имеет много сторон» и допускает различный подход к себе. «Идея может, подобно горе, предстать перед нами в нескольких видах. Это зависит от того, куда мы станем»<sup>78</sup>).

Листовские принципы интерпретации составили эпоху в исполнительском искусстве. Лист был не просто исполнителем, воспроизводившим творения великих мастеров, а исполнителем-творцом, подымавшимся на одинаковую высоту с воспроизводимыми авторами. И везде, где исполнительское искусство отворачивалось от «академического» направления, оно естественно обращало свои взоры к Листу. В его искусстве все живое и нарождающееся всегда находило поддержку и еще долгое время будет ее находить.

## Глава девятая

### ОСНОВЫ ПИАНИСТИЧЕСКОЙ ТЕХНИКИ

Задача анализа технических основ листовского пианизма чрезвычайно сложна. Если трудно проанализировать технику живого пианиста, имея возможность неоднократно слушать и наблюдать его игру, то как же трудно это осуществить в отношении пианиста умершего, чье техническое мастерство приходится воссоздавать на основании немногочисленных фактических данных. Все же мы попытаемся вскрыть характерные черты листовской техники и возможно глубже проникнуть в ее исходные принципы.

Вряд ли можно согласиться с Брейтгауптом, который в своей статье «Фортепианная техника Листа»<sup>1</sup>, ссылаясь на свидетельство Клиндворта, полагает, что Лист в пору высшего расцвета своей деятельности («в великое время 50-х годов») ничего не хотел знать о технике и ее средствах и только в старости впервые стал делать отдельные намеки и указания на то, как играть на фортепиано. Мнение это не соответствует действительности, ибо, как бы Лист ни «чуждался всякого специального анализа», какое бы отвращение ни питал к методическим изысканиям в области фортепианной техники, он все же и в молодости и в зрелые годы был достаточно мыслящим художником для того, чтобы иметь определенные суждения о техническом искусстве пианиста.

Еще меньше, на наш взгляд, имеется оснований полагать, что рассуждения Листа о своем техническом искусстве (как и рассуждения всякого большого гения о самом себе) могут быть неправильными, и в силу этого брать под сомнение практическую ценность его указаний. Во всяком случае, с гораздо большим правом мы можем предположить обратное.

Соображения Брейтгаупта, видимо, вызваны желанием доказать неумение даже самых великих исполнителей-виртуозов проанализировать свое техническое искусство. Не верьте гению, как бы говорит Брейтгаупт, он может ошибаться и не совсем точно и правильно судить о себе; только мы, беспристрастные исследователи, можем дать верное представление о его существе.

Отнюдь не собираясь оспаривать возможность ошибочных рассуждений гения о самом себе, скажем лишь, что иногда в одном кратком указании такого гения, как Лист, содержится больше истины и практической ценности, чем в толстых фолиантах фортепианных методологов. И мы должны стремиться к тому, чтобы по возможности учесть все замечания великого художника о своем искусстве и, дополнив их рядом фактических данных, раскрыть с различных сторон особенности его пианистической техники.

\*

Несомненно, что «симфонической трактовке» фортепиано должно было сопутствовать коренное изменение всего двигательного искусства пианиста: использование фортепиано во всем его полнозвучии действительно требовало большей затраты силы, координации всех мышц руки и плечевого пояса, распределения рук; применение метода многокрасочности — свободы и эластичности движений, разнообразия туше, различного положения пальцев на клавиатуре, особой аппликатуры.

Многие из тех приемов и средств, которые раньше были естественны и хороши, превращались с введением этих способов в стеснительные оковы, задерживающие прогресс пианистической техники. Усилия Листа поэтому были постоянно направлены на то, чтобы устра-

нить упомянутый разлад между формами использования инструмента и техническими приемами, устранить посредством отказа от старых, изношенных форм техники.

Если в начале 30-х годов разрыв с установлениями школ у него был еще не столь значителен, то уже к концу 30-х годов и особенно в 40-е годы позиция, занятая им, резко противоречила методам и принципам, связанным со старым клавирным искусством, то есть тем методам, за которые упорно держались школа и традиция.

Совершенно непонятно, почему Страдаль, противопоставляя Листа (и вполне справедливо) почти во всем школьно-традиционному направлению, делает исключение для его технических принципов. Вряд ли, например, можно заявлять так: «...если бы Лист еще жил, то он стоял бы далеко от новых теорий о движении руки, так как вся его техника была только пальцевой и кистевой техникой»<sup>2</sup>.

Конечно, новые теории типа учений Дeppe, Брейтгаупта, Штейнгаузена Лист мог бы не принять и даже резко возражать против них (в этом со Страдаlem можно полностью согласиться), но это неприятие им нового произошло бы вовсе не потому, что он был сторонником старой пальцево-кистевой пианистической техники, а потому, что его собственные новые пути в двигательном искусстве во многом шли вразрез с упомянутыми теориями.

О том, что техника Листа основывалась не только на пальцах и кисти, свидетельствуют и фактура его фортепианных сочинений, и отзывы об его игре, и, наконец, его плохо скрытое пренебрежительное отношение к старому клавирному искусству.

Ведь далеко не случайно, что произведения клавесинистов, Клементи и других, чье пристрастие к пальцевой технике общеизвестно, почти полностью отсутствовали в его, можно сказать, всеобъемлющем концертном репертуаре (см. приложения). Листу, с его стремлением к монументальному, «фрескообразному» пианизму, были предельно чужды как легкая, «крылатая» виртуозность клавесинистов, так и сухая, бескрасочная техника Клементи.

Об этом пишет, кстати, и сам Страдаль: «Старые французы — Куперен, Люлли, Рамо — оставляли Листа совершенно равнодушным. Когда он был приглашен одним парижским издателем принять участие в издании критико-исторического собрания сочинений этих авторов, то он отклонил эту просьбу, так как этим почти не интересовался... Так же неохотно слушал он Скарлатти и удивлялся Таузигу, который обрабатывал пьесы этого композитора»<sup>3</sup>.

Лист, конечно, не игнорировал пианистического наследия прошлого. Но изучение этого наследия непреклонно влекло его к отрицанию и ниспровержению устаревших технических доктрин, к созданию новых форм техники.

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

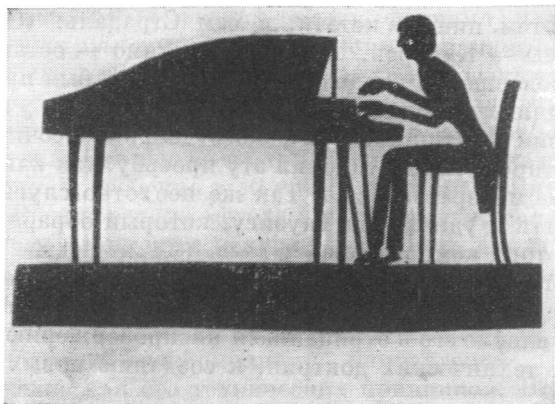
П о с а д к а и п о л о ж е н и е к о р п у с а Листа представляются нам в следующем виде: Лист сидел за инструментом прямо (иногда с легким наклоном вперед); положение корпуса у него было устойчиво, но в то же время свободно и непринужденно; любое нужное движение рук и корпуса производилось мягко и эластично; посадка лишь в самой незначительной мере была связана с упором ног.

Смотри, например, у Буасье: «Лист ненавидит два недостатка — сухость и напряженность», «...ненавидит сжатость»<sup>4</sup>. Или у Бронзарта: «В технике Листа особенно поражала эластичность и независимость всех суставов друг от друга, при их одновременной пружинности» («Federn»)»<sup>5</sup>.

Или еще у Буасье: «Лист хочет, чтобы корпус был прямым и голова скорее назад, чем опущенная. Он требует этого властно»<sup>6</sup>.

Особенно большое значение Лист придавал прямому положению корпуса при игре аккордов и монументальных пассажей. В эти моменты он, по свидетельству Л. Раман, сидел «как скала, выраставшая кверху»<sup>7</sup>.

О том же говорит и Клиндворт: «...в торжественных и мощных пассажах, в *crescendo*, вызывавшем в пред-



Ф. Лист за фортепиано

*С силуэти К. Фарнгагена фон Энзе (1842 г.)*

ставлении могущество урагана, все его существо как бы становилось на дыбы»<sup>8</sup>.

Смотри также рисунки и литографии, изображающие Листа за фортепиано<sup>9</sup>.

Лист предпочитал, видимо, высокую посадку, которая давала ему полную свободу в движениях и прекрасную ориентировку на клавиатуре. Только при этой посадке, исключавшей всякую стянутость плечевого пояса и как бы передававшей всю энергию по одной покатой нисходящей линии — без перегибов в локте и запястье — от корпуса (через плечо, предплечье и кисть) в пальцы, представлялось возможным в совершенстве извлекать из инструмента всю массу звучаний, использовать его крайние регистры.

О высокой посадке Листа свидетельствует целый ряд его указаний, как держать руки на клавиатуре, — высоко поднятый кистевой сустав, высокое положение большого пальца и т. п.<sup>10</sup>.

О высокой посадке Листа свидетельствует и известная картина художника И. Данхаузера, изображающая молодого Листа за фортепиано, ряд литографий, а также многочисленные карикатуры на Листа<sup>11</sup>.

Мнение Брейтгаупта, что Лист склонялся к низкой посадке, совершенно непонятно и, на наш взгляд, ничем не обосновано.

Не разрешая окончательно вопроса, какой тип посадки — высокий или низкий — более выгоден пианисту (это в значительной степени зависит от индивидуальности пианиста), мы все же считаем необходимым отметить, что пример Листа может служить блестящим подтверждением того, что высокая посадка в известных случаях дает целый ряд преимуществ, и в первую очередь в крупной и «вибрационной» технике (октавы, аккорды, тремоло, репетиции).

Трудно согласиться с теми, кто видит в посадке и положении рук Листа исключение из общего правила. Утверждение, что «высокое положение кисти и всей руки, высокая посадка за инструментом в общем не благоприятствуют извлечению интенсивных звучаний из инструмента: Лист и здесь представляет большое исключение»<sup>12</sup>, — неверно.

Что касается постановки пальцев, то она была у Листа не совсем обычной. Положение пальцев менялось в зависимости от рельефа пассажа, характера звучаний и т. д. Можно считать, что Лист был противником строго определенной постановки пальцев (особенно их закругленного положения). Постоянно закругленные пальцы, по его мнению, придают игре напряженность, и он считал необходимым добиваться такой гибкости пальцев, при которой последние с легкостью приспособлялись бы к любому положению.

Смотри, например, у Буасье: «Лист никогда не держит пальцы закругленными. Он находит, что это положение придает игре сухость, и всячески от него воздерживается. Но вместе с тем пальцы у него не совсем плоские; они настолько гибкие, что не имеют твердо установленного положения». Или: «Он считает, что закругленные пальцы сообщают руке известную стянутость, которую он презирает...»<sup>13</sup>.

Этому различному положению пальцев на клавиатуре Лист в значительной степени обязан разнообразием своей звуковой палитры.





„Воспоминание о Листе“. Музыкальный вечер у Ф. Листа  
 Слева направо: А. Дюма, В. Гюго, Ж. Санд, Н. Паганини,  
 Дж. Россини, Ф. Лист, М. д'Агу  
 С картины И. Данхаузера

Особо следует остановиться на положении и функциях большого пальца. Лист придавал этому пальцу исключительно важное значение, считая, что именно он дает руке пианиста определенную ориентацию, увеличивает беглость и т. п.

Положение большого пальца у него было очень своеобразным: высокое положение всей руки и кисти предопределило и его высокое положение. Очень часто, особенно в октавах и аккордах, большой палец принимал у него почти «стоячее положение».

Смотри, например, у Раман: «Лист имел обыкновение исполнять выразительные октавы и аккорды высоко поднятой кистью и стоячим первым пальцем»<sup>14</sup>.

О том же свидетельствуют указания Листа к исполнению «Вариаций на тему Баха» и «Погребального шествия»<sup>15</sup>.

Вообще техника большого пальца у Листа была выработана до предельного совершенства. Смотри, например, у Клиндворта: «Большим пальцем левой руки Лист делал такие бешеные вещи, что можно было подумать, что длина его вдвое больше обыкновенного первого пальца»<sup>16</sup>.

Большое внимание Лист уделял самому процессу удара пальцев по клавишам. Он рекомендует тщательно следить за тем, чтобы пальцы ударяли по клавишам «подушечкой», а не своим острым концом или, что еще хуже, ногтем. Ибо только это дает возможность извлекать из инструмента полный, «незадушенный» звук.

Буасье пишет: «...он (Лист) не хочет, чтобы опирались на конец пальца или на ноготь, он требует, чтобы опирались на подушечку пальца...». «Мякоть пальца при этом расплющивается и палец принимает удобное положение»<sup>17</sup>.

Фактором первостепенной важности Лист считал кисть; ловкость и гибкость пальцев, по его мнению, значат очень мало без ловкости и гибкости всей кисти.

Во всем — и в легких пассажах, и в бравурных, и в кантилене, — он требовал свободной, подвижной кисти. Даже массивные, величественные аккорды и октавы он рекомендует играть с легкой и «несжатой» кистью, так как «без легкости кисти все звучит грубо, резко и остро»<sup>18</sup>.

Страдаль, видимо, стремясь обосновать свой взгляд на Листа как на сторонника пальцево-кистевой техники, утверждает, что Лист играл помпезные аккорды и октавы с «совсем легкой кистью», «без употребления руки». Однако известно, что только одной легкой кистью, по соображениям физического порядка, нельзя извлечь из инструмента массивных звучаний; да и сама легкость и подвижность кисти без подвижности всей руки представляется весьма проблематичной.

Подмеченную Страдалем особенность игры Листа правильнее понимать следующим образом: нельзя играть всей рукой без поддержки эластичной кисти и пальцев, ибо это приводит к звуковой резкости и грубости.

Именно умением сочетать легкость и эластичность кисти с движением всей руки и объясняется то, что у Листа ни одна нота «не стучала», что «его *fortissimo* было без сухости и без жесткости»<sup>19</sup>.

Таковы некоторые внешние предпосылки техники Листа. Проникающий глубже взор вскрывает за ними

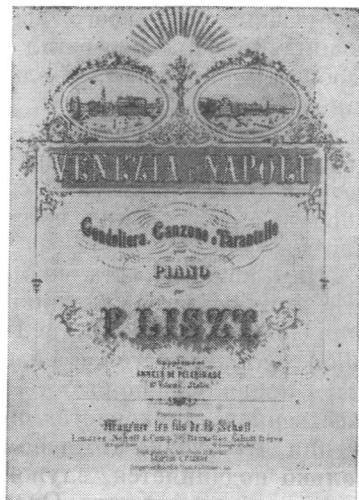


Титульный лист  
первого издания  
фантазии-сонаты  
„После чтения Данте“  
С рисунка Г. Кречмера

основные черты его двигательного искусства: свободу и эластичность всех движений, организацию отдельных движений в единое целое, достижение цели при наименьшей затрате сил и, наконец, органическое единство между художественным образом и движением. Дело вовсе не в том, имели ли движения листовских рук «летноразмаховую форму» или они были «качанием и бросанием веса из ненапряженного плеча», — дело в том, что любые движения, при всей своей силе, резкости и быстроте, были точные, плавные и организованные по отношению к целому (в смысле гармоничной связанности всех движений между собой). Именно эти качества и обусловили ту силу, быстроту и ловкость, которыми славилось пианистическое искусство Листа.

При всем этом связь между художественным образом и движением у Листа никогда не нарушалась. Он был убежден, что каждое движение руки должно находить в содержании, в духе исполняемого произведения соответствующий повод. Движение для него есть внеш-

Титульный лист  
первого издания  
фортепианного цикла  
„Венеция и Неаполь“



няя форма выражения внутреннего содержания произведения; оно диктуется чувством и фантазией интерпретатора, вызванным у него исполняемым произведением. На долю разума выпадает при этом критическая и контролирующая деятельность <sup>20</sup>. Движения, не вытекающие из духа произведения, легко приводят к механичности и формальности исполнения и должны быть исключены.

Смотри, например, указание Листа к исполнению начала 5-й венгерской рапсодии: «Сдерживаемая боль, тяжесть, которые наполовину заглушают звук — *sotto voce*, составляют основное настроение первой строфы, такое настроение, которое исключает легкие, эластичные движения, как их привыкла делать виртуозная рука» <sup>21</sup>.

Или к «Вариациям на тему Баха» (вариация *ff*, *tempestoso*): «Эта бурная вариация должна быть сыграна с мощной звучностью, быстро, со страстным *vibrato*, всегда монументально; не надо применять «изящные верчения кистью» <sup>22</sup>.

Сравни также замечания Листа к исполнению «Погребального шествия». Показывая один из эпизодов,

требующий для своего исполнения большой силы и мощи, Лист предостерегал молодых пианистов от не-свободных движений. «Поднимите выше ваши руки», — так обычно говорил он <sup>23</sup>. Но когда его указание выполнялось только внешне и механически, он сразу же добавлял: «Из внутреннего движения рождается внешнее», и этими немногими словами определял свою основную точку зрения на техническое искусство пианиста.

Нам кажется, что знаменитое изречение Листа — «Из духа создается техника, а не из механики» («Aus dem Geiste schaffe sich die Technik, nicht aus der Mechanik»), часто трактуемое в идеалистическом плане, может быть правильно понято только в свете единства художественного «духовного» образа и механического движения. Изречение это ясно показывает, что техника не только подчиняется, служит художественному образу, но и рождается от него. Оно устанавливает, что в основе техники лежит умение слышать, что техника не «конструируется» сама по себе, не придумывается, а как бы вырастает из содержания исполнения, из замысла, истоки которого в воображении, то есть в «принятии в себя» образов исполняемого произведения: техника вырабатывается в процессе творческой работы, в процессе приложения нашего организма к намеченной художественной цели. Это изречение также свидетельствует, что перед лицом необъятности и изменчивости мира идей и чувств, перед лицом непрерывных преобразований художественных форм Лист отвергал какие-либо канонические технические системы.

Все застывшее, неорганичное, составленное механически из частей, было глубоко чуждо его пианистической натуре. Он всегда шел не от внешней канвы, а от внутренней жизни произведения.

\*

Разумеется, единство художественного образа и двигательного искусства пианиста возможно лишь при достаточно выработанной, совершенной технике рук.

Титульный лист  
первого издания  
фортепианной пьесы  
„Ангелюс“  
С картины  
П. В. Жуковского



А выработанность эта зависит прежде всего от состояния рук: стянутость и сжатость препятствуют техническому прогрессу, свобода и эластичность — способствуют ему. Поэтому Лист и обращает так много внимания на то, чтобы движение было не только целесообразным (художественно оправданным), но и свободным, чтобы рука пианиста была «свободной и живой» от кончиков пальцев до плечевого пояса. «Рука не должна быть мертва» — вот одно из первых требований его к пианистам.

Надо заметить, что у самого Листа техническая выработанность руки (и именно в направлении свободы и эластичности движений) была сверхсовершенна и, в сущности, не знала себе равных.

Смотри, например, у Л. Раман: «...у Листа каждый отдельный палец был независим от другого и достигал такой силы и выразительности, о которой не мог мечтать ни один пианист»<sup>24</sup>. Или у Черни: «...у Листа каждый палец в самом быстром темпе имел собственную душу»<sup>25</sup>.

Это подтверждается и следующими примерами из произведений Листа:

Венгерские мелодии (по Шуберту)  
*molto energico*

216

Увертюра к опере  
„Вильгельм Телль“ (Россия)

217

*tremolo*

Независимость пальцев, над которой Лист немало поработал в годы молодости <sup>26</sup>, была весьма своеобразной. Листа, с его стремлением к поэтически образному пианизму, к красочным звучаниям, не могла удовлетворять та механически безупречная виртуозность, которой славились многие пианисты его времени. «Совершенная» (калькбреннеровского толка) независимость пальцев для него была несовершенной. Ибо он понимал независимость пальцев, развитие достаточной их силы и гибкости не механически, а как выработку характерных, присущих каждому пальцу, звучаний.

Нетрудно обнаружить в этих убеждениях Листа сходство с шопеновскими воззрениями на природу технического искусства пианиста.

Шопен, как известно, считал, что целью выработки независимости пальцев является не механическое уравнение их в силе, а выявление их определенных индивидуальных качеств. «Поскольку, — говорил он, — каждый палец образован различно, то не лучше ли не уничтожать, а наоборот, вырабатывать это различие: прелесть туше, которое присуще каждому пальцу» \*.

\* Каждый палец, — продолжает Шопен, — имеет силу, которая соответствует его природе... Большой палец имеет наибольшую

Титульный лист  
первого издания  
фортепианной пьесы  
„У кипарисов виллы д'Эсте“  
*С фотографии*



И это во многом сходно с тем, что утверждал Лист. Однако Шопен, как и во всем другом, здесь более индивидуален, Лист — более универсален. Если для Шопена уравнивание пальцев в силе — «nonsens», уничтожение своеобразия каждого пальца, то для Листа уравнивание пальцев — путь, по которому пианист приходит к выработке различий, существующих между отдельными пальцами. Уравнивание не уничтожает, а наоборот, способствует росту индивидуального своеобразия каждого пальца. Вот почему свои технические упражнения Лист начинает с развития силы и независимости каждого пальца и настойчиво требует от изучающих безукоризненной ровности в игре <sup>28</sup>. Если, — говорит он, — «четвертый палец слаб», а третий иногда «дает себя почувствовать», то надо к ним «внимательно прислушиваться» и тщательно корректировать их движения, шую силу, будучи сильнейшим и свободнейшим. Затем пятый палец — как опора внешней стороны руки. Средний палец — главная опора с содействием второго. Наконец, четвертый палец, слабейший из всех. Это — сиаемский близнец, который связан с третьим пальцем одной и той же связкой и которого пытаются со всей силой сделать независимым: дело невозможное и слава богу ненужное» <sup>27</sup>.



работать над их артикуляцией. Для этого каждое упражнение надо играть медленно, улавливая ухом самую незначительную неточность в соразмерности звуков.

Да и само индивидуальное своеобразие пальцев Лист, видимо, понимал чрезвычайно широко и универсально. Каждый палец для него — актер, который может сыграть с одинаковым успехом ряд ролей. Но количество этих ролей все же ограничено: каждый палец имеет свою определенную сферу действия.

Все это, естественно, способствовало развитию исключительной многокрасочности и «полифоничности» пианизма Листа. Общее звучание фортепиано у него никогда не мешало выделению отдельных голосов, их звуковой самостоятельности и характерности: Лист умел как никто «инструментировать своими пальцами».

Показательно, например, его указание к исполнению третьей пьесы из цикла «Поэтические и религиозные гармонии»:

*l'accompagnamento sempre piano e armonioso*

218 **Moderato**

*mf cantando sempre*

*una corda*

«С сопровождением (правая рука) нельзя обходиться как с двойными нотами, а следует рассматривать его как сопровождение двух струнных инструментов, из которых первый выполняет медленную трель, мягко, нежно и везде равномерно *pianissimo*, а при децимах, по возможности, без всяких пробелов, в то время, как звуки второго инструмента сливаются с первым...»<sup>29</sup>.

Характерно также следующее место из фантазии «Сомнамбула»:

[Tempo giusto]

219 *ben marcato i due Temi*

*cantando espr.*

где на долю каждой руки приходится две совершенно различные задачи: правая — исполняет трель четвертым и пятым пальцами, а остальными — оперную

тому, левая — исполняет сопровождение и одновременно оперную тему (другую). Таким образом, здесь соединяются две темы и два элемента сопровождения. Подобное соединение разных по своему характеру тем Лист чрезвычайно любил и применял, пользуясь «полифоническим» совершенством своего пианизма, очень часто (см., например, фантазии «Роберт-Дьявол», «Немая из Портичи» и др.).

В этой связи становятся понятными аппликатурные принципы Листа. «Хорошей» аппlikатурой (а «задача употреблять хорошую аппlikатуру» является для него, как и для Шопена, существеннейшей проблемой техники) он считает не ту, которая «удобна», а ту, которая соответствует поэтическому смыслу, динамике, фразировке исполняемого и позволяет достичь (пусть даже с известными неудобствами) наибольшего звукового эффекта. С его точки зрения, не все удобное (как в движении, так и в аппlikатуре) пригодно. Неудобное может быть и предпочтительнее удобного, если только оно точнее выражает намерения автора и исполнителя. Отсюда большая свобода в выборе аппlikатуры: гаммы, сыгранные одним пальцем, трели с сменяющимися пальцами, строгий параллелизм в пассажах, распадающихся на октавы, более сложная громоздкая аппlikатура для выделения тех мест, которые при другой аппlikатуре производили бы впечатление слишком легко скользящих, словом, везде применение такой аппlikатуры, которая соответствует художественному смыслу данного эпизода.

Неудивительно, что аппlikатурные системы старых пианистических направлений, кодифицированные в таких капитальных фортепианных школах, как «Большая фортепианная школа» ор. 500 Черни и «Подробное теоретическо-практическое наставление в фортепианной игре» Гуммеля, были неприемлемы для Листа.

В свою очередь, музыкантам, воспитанным на принципах этих школ, аппlikатура Листа казалась «бессистемной», ибо она не знала общих априорных законов и правил и всецело вытекала из конкретного музыкального материала. Нагляднее уяснит это положение следующая схема:

## ПРИНЦИПЫ АППЛИКАТУРЫ

Гуммель, Черни

Лист

1. Аппликатура — исходный момент, обуславливающий овладение техническим материалом.

2. Наилучшая аппликатура та, которая наиболее удобна. Целесообразность — верховный принцип.

3. Основа правильной и целесообразной аппликатуры — «трехпалость».

4. Избегание перекладывания 2-, 3-, 4- и 5-го пальцев. Подкладывание первого пальца — основное средство для преодоления «недостатка в пальцах».

5. Частая смена положения руки.

6. Употребление большого и пятого пальцев на черных клавишах допускается лишь как исключение (в случае крайней нужды).

7. Запрещение играть одним и тем же пальцем несколько подряд следующих нот.

1. Аппликатура — момент подчиненный, определяющийся музыкальными элементами произведения (фразировкой, динамикой, звуковой красочностью и т. п.).

2. Наилучшая аппликатура та, которая наиболее соответствует музыкальному смыслу произведения.

3. Основа хорошей аппликатуры — использование всех пяти пальцев с учетом их индивидуальных особенностей.

4. Наряду с подкладыванием первого пальца, широкое применение перекладывания 2-, 3-, 4- и 5-го пальцев.

5. Охват возможно большего числа клавиш при одном и том же положении (позиции) руки.

6. Употребление большого и пятого пальцев на черных клавишах разрешается без ограничений.

7. Разрешение играть одним и тем же пальцем ноты, следующие подряд, с целью получения определенных звуковых эффектов.

Таким образом, мы видим, что новые способы использования инструмента неуклонно вели к коренному изменению старых правил аппликатуры: стремление к полнозвучию толкало к уравниванию в правах всех пяти



„Цветы альпийских мелодий“ (№ 5)  
Andante molto espressivo



Эта аппликатура, основанная на ясном понимании и ощущении индивидуальности (своеобразия) первого пальца, имела свои эстетические особенности и, разумеется, требовала от исполнителя определенного умения, художественного чутья и такта. Искусное ее применение (не формальное, а артистически продуманное, одухотворенное) позволяло достичь на фортепиано не только полнозвучного *espressivo*, но и чисто оркестровых эфффектов — либо способствовало воспроизведению широко звучащей «грудной» виолончельной кантилены, либо давало возможность получить благородный, как бы окрашенный медью звук. Существенно также, что аппликатура первого пальца, столь смело и изобретательно введенная Листом, ограничивала опасность «неправильного» — в звуковом отношении — исполнения. Она значительно облегчала точное воссоздание намеченного звучания, способствовала верной передаче художественного смысла и характера исполняемого произведения.

Подобными же свойствами отличалась и аппликатура других пальцев (второго, третьего, четвертого, пятого), часто применявшаяся Листом:

„Эрнани.“ Концертная парафраза (Верди)

224 [Adagio] *rapido* *p* *ben marcato il canto* *ma ben marcato*

*accompagnamento sempre ben staccato e un poco marcato*

225 [Andante] „Риголетто“. Концертная парафраза (Верди)

226 [ritenuto a piacere] Сонет Петрарки №104

Особенно широко и смело Лист пользовался первым пальцем. Так, он часто применяет скольжение его с одной клавиши на другую, например:

227 [Lento] „В сикстинской капелле“ (Аллегри и Моцарт)

228 „Валленштадтское озеро“

Напомним также известное место из первой части сонаты *cis-moll* (op. 27) Бетховена, — где расстояние между верхним мелодическим голосом и триольным сопровождением превышает октаву, — которое он играл, беря *h* не левой рукой, как это часто делают, а правой, скользя первым пальцем с *a* на *h*. При чем он настолько совершенно владел этим приемом скольжения, что создавал полную иллюзию *legato* <sup>31</sup>.



Смотри еще третью пьесу из цикла «Поэтические и религиозные гармонии»:

229 poco a poco animato. il tempo

sempre cantando

*dolce*

1 1 1 1  
2 2 2 2

1 1 1 1  
2 2 2 2

1 1 1 1  
2 2 2 2

где, по словам Листа, на долю первого пальца выпадает исключительная по своей сложности техническая задача: исполнять трель, скользя с одной клавиши на другую <sup>32</sup>.

Скольжение Лист применял и при игре другими пальцами, например:

Речитатив и романс из оперы „Тангейзер“ (Вагнер)

230

espressivo

231 [Lento con duolo] Венгерская рапсодия № 5

[dolcissimo sempre legato]

(una corda)

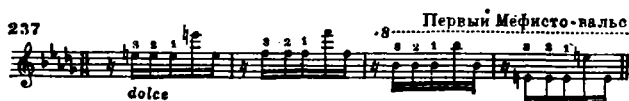
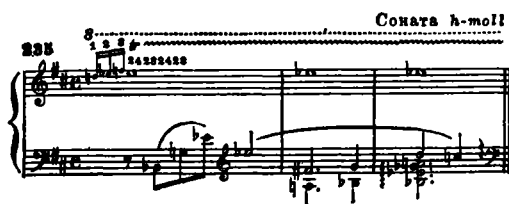
и всегда с целью достичь ровности, «единого звукового характера».

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

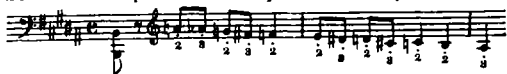
Аппликатура, обусловленная фразировкой (см. таблицу «Принципы аппликатуры», §§ 1—2):



Репетиции и трели с сменяющимися пальцами:



238 Вторая баллада (Первоначальный вариант финала)



239 [м.п.] Вальс из оперы „Фауст“ (Гуно)



**Там же**

240



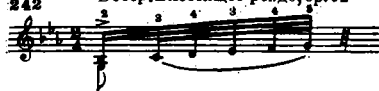
### Большой хроматический галоп

241



242 Вебер. Влестящее рондо, ор. 62.

242



„Воспоминание“ (Ricordanza)

243



244

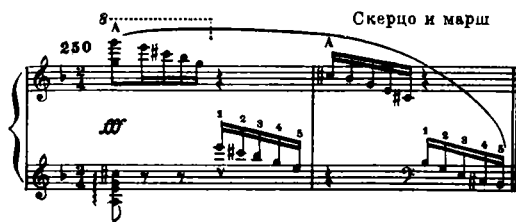
**„Аида.“ Концертная транскрипция (Верди)**



*pp* legghero e legato sempre



Аппликатура комплексная — охват возможно большего числа клавиш при одном и том же положении руки (см. таблицу «Принципы аппликатуры», § 5); параллелизм в пассажах:



251 **Второй Мефисто-Вальс**

252 **Скерцо и марш**

253 **Скерцо и марш**

254 **Румынская рапсодия**

*non presto*

255 **Вторая баллада**

256 *m.s.* v  
Соната *A-moll*

257 Бравурная тарантелла (Обер)

258 Испанская рапсодия

259 *m.d.* Бравурная тарантелла (Обер)

260 Шуберт. Соната *a-moll*

261 *m.d.* Бравурная тарантелла (Обер)

262 *m.d.* Бравурная тарантелла (Обер)

262

## Бравурная тарантелла (Обер)



## „В гневе.“ Этюд для усовершенствования

263



264

## Соната A-moll



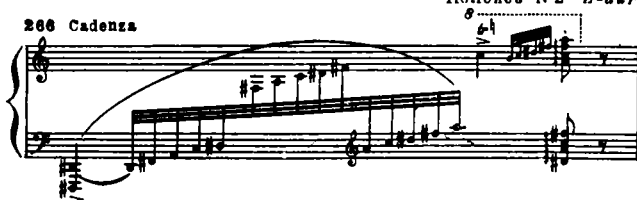
265

## „Хоровод гномов.“ Концертный этюд



266 Cadenza

## Полонез N 2 E-dur

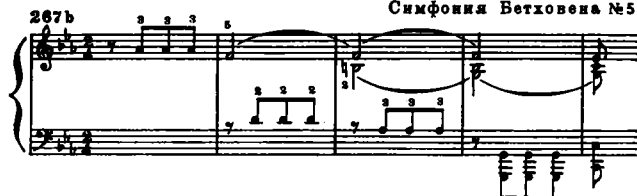


Репетиции, подряд следующие ноты, гаммы, сыгранные одним пальцем (см. таблицу «Принципы аппликатуры», § 7):

Симфония Бетховена №5



Симфония Бетховена №5



Воспоминания о „Лукреции Борджиа“ (Доницетти)



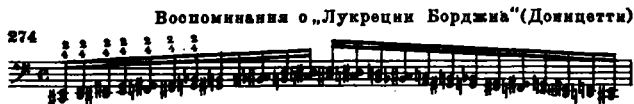
Шуберт. Соната a-moll



Этюды трансцендентного исполнения (№4, „Мазепа“)

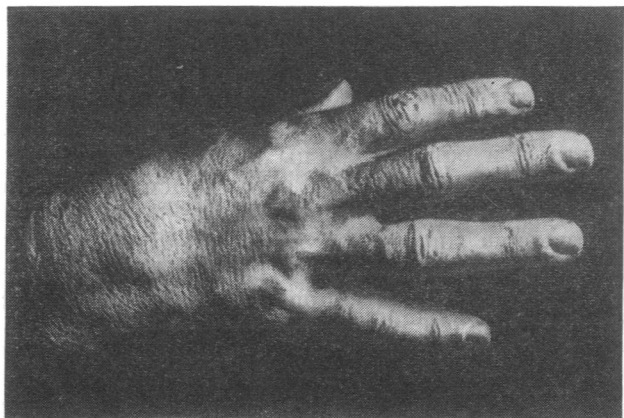






В выборе той или иной аппликатуры Лист был далек от догматизма. Ни один новый принцип не возводился им в абсолют. Он всегда был готов поступиться любым из них ради достижения лучшего звучания и максимального художественного эффекта.

Конструирование аппликатуры а priori, вне связи с конкретным звуковым материалом им решительно отвергалось. Больше того, Лист был противником при-



Правая рука Листа  
С гипсового слепка

менения какой-то единой, годной для всех аппликатуры. Он прекрасно понимал, что такой универсальной аппликатуры нет и не может быть.

Его собственная аппликатура не составляла исключения из этого правила: она была обусловлена целым рядом индивидуальных особенностей его пианистической личности, и прежде всего строением его руки.

Рука Листа, хотя и не отличалась каким-то сверхъестественным размером (многие, совершенно напрасно, считают ее непомерно большой), все же была значительно больше нормальной средней человеческой руки.

Согласно слепку, хранящемуся в Веймарском музее, длина листовских пальцев составляет: первого — 7 см., второго — 11, третьего — 12, четвертого —  $11\frac{1}{2}$ , пятого  $8\frac{3}{4}$  \*.

---

\* Слепок был сделан с правой руки. Длина пальцев измерялась от середины пальце-запястного сустава до середины конца пальцев. Для сравнения можно привести соответствующие показатели руки Бюлова:  $6\frac{1}{2}$ , 10,  $10\frac{1}{2}$ ,  $9\frac{3}{4}$ ,  $7\frac{3}{4}$ . Клиндворт говорит о руке Листа так: «Длинный большой палец, точеные пальцы, которые опускались как молотки».

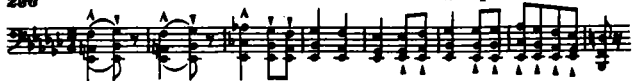
Несмотря на такую длину, они не были худыми и острыми (как это многие также ошибочно полагают) <sup>33</sup>, концы их были достаточно широкими. Страдаль отмечает, что благодаря этому звук Листа был певучим и мягким, чего нельзя сказать, например, о звуке Бюлова: худые и острые пальцы последнего подчас препятствовали извлечению полного, красивого звука из инструмента <sup>34</sup>.

Растяжение листовской руки точно неизвестно <sup>35</sup>. Однако мы знаем, что Лист играл децимы с такой же легкостью, как и октавы, причем прекрасно поставленный первый палец позволял ему давать упор любой дециме:



Лист также, по-видимому, мог каждой парой соседних пальцев брать октаву (причем совершенно свободно, что даже послужило причиной возникновения легенды о разрезе им сухожилий между пальцами) <sup>36</sup>, и, наконец, мог брать одной рукой такие созвучия, которые для очень многих пианистов оставались недоступными:





Уже из приведенных примеров ясна исключительная растяжимость и подвижность сухожилий и связок листовской руки (вот о чем действительно следует говорить как о чем-то сверхъестественном и необыкновенном); это же в значительной мере определяет и аппликатуру Листа <sup>37</sup>.

Именно «сверхъестественная» свобода, подвижность сухожилий ладони давали ему возможность употреблять крайне своеобразную аппликатуру и достигать при этом великолепной звучности как по качеству, быстроте и отчетливости, так, если требовалось, и по силе.

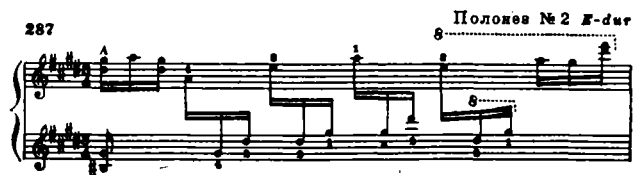
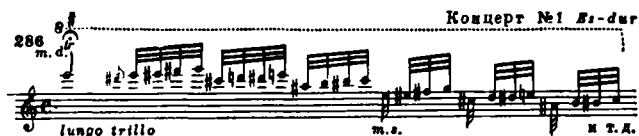
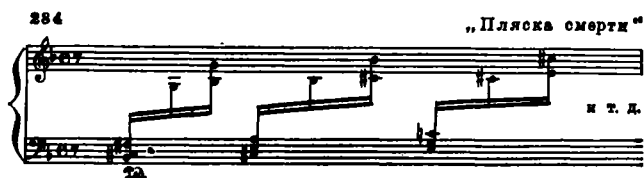
Листовская аппликатура сплошь и рядом настолько индивидуальна, настолько связана с особенностями его руки, что часто не может быть успешно использована целым рядом пианистов. Такая аппликатура, как:



доступна лишь единицам и, конечно, никогда не станет всеобщим достоянием.

Листовская аппликатура самым тесным образом также была связана с принципом распределения рук, речь о котором уже шла выше, — в связи с характеристикой форм и способов использования инструмента. Добавим еще, что, помимо весьма распространенных видов чередования рук по позициям, Лист часто прибегал — в зависимости от избираемой аппликатуры —

к периодическому чередованию рук: а) посредством «взятия» (точнее «отнятия») одной ноты (или одного аккорда) от установленной заранее позиции, б) посредством «взятия» («отнятия») двух нот (или двух аккордов) от установленной позиции, в) посредством «взятия» трех или четырех нот, и, наконец, г) путем попеременного удара рук (условно называемого *martellato*). Например:



288 *m. d.* „Утешения“ № 6 *B-dur* и т.д.  
*m. s.*

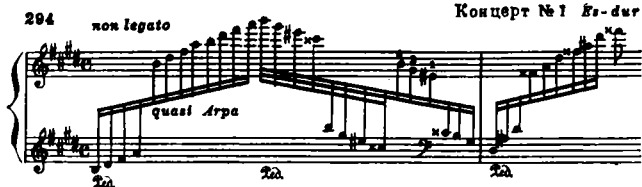
289 Концертный этюд № 2 *f-moll* и т.д.

290 *m. d.* Первый Мефисто-вальс и т.д.  
*m. s.*

291 Венгерская рапсодия № 2 „Пештский карнавал“ и т.д.  
*m. d.*  
*2 velocissimo*  
*m. s.*

292 Венгерская рапсодия № 11  
*pp*  
*4 leggerissimo*

293 Венгерская рапсодия № 2



Или:



Благодаря подобным приемам технические трудности как бы «снимались», распутывались, пассажи становились более ясными, простыми, подчиненными определенному, строго повторяемому попеременному движению рук.

Правда, Лист никогда не стремился к излишествам в отношении чередования и перераспределения рук (что, например, было свойственно многим его последователям, в том числе и Бузони); он и здесь был на редкость мудр, экономен. По его мнению, то, что можно сыграть одной рукой, незачем исполнять двумя руками: всегда есть более удобные и менее удобные приемы распределения рук. Как правило, он распределял пассаж по удобным позициям, предоставляющим руке известную передышку, увеличивающим скорость движения и красочный эффект звучания и вместе с тем отнюдь не приходящим в противоречие с его основным художественным смыслом. Нисколько не игнорируя важ-

ности соблюдения (при распределении и переброске рук) у р о в н я принятых позиций (высокое и низкое положение рук), Лист никогда не возводил этот чисто технический принцип в абсолюте. Соотношение уровней чередующихся рук у него обычно, как и все другое, подчинялось высшим художественным целям.

Прибегал ли сам Лист — с целью облегчения технического исполнения — к устранению, «изъятию» из пассажей несущественных, мешающих исполнению нот? Вероятно, прибегал, но, конечно, только в тех случаях, когда это «изъятие» не наносило ущерба музыке. Точнее говоря, он пользовался «изъятием» нот тогда, когда оно приводило к более совершенному стилю изложения, если оно делало его менее громоздким и плотным. В сущности, весь пианистический путь Листа, вся эволюция его технического искусства — это путь «изъятия» лишних нот, путь отказа от вязкости и громоздкости изложения. В этом смысле Лист всегда был на стороне пытливой пианистической мысли, стремящейся к совершенствованию фортепианного стиля, к избавлению от неудобных позиций, к упразднению лишних нот. И именно в этом смысле он разрешал своим ученикам — при игре его сочинений — прибегать к тем или иным фактурным изменениям и преобразованиям.

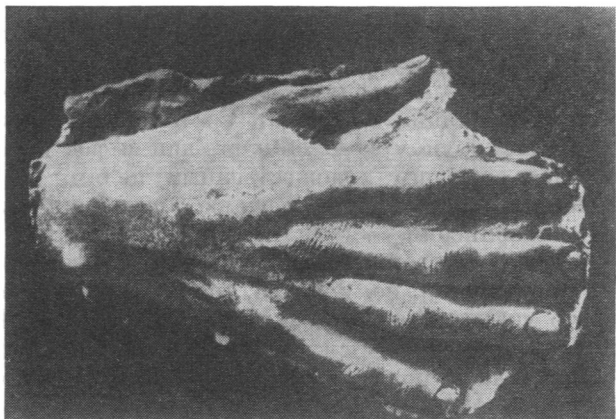
Однако Лист не терпел также излишеств и в этом «изъятии» излишеств. Всевозможные уловки, искусно применяемые и поныне многими пианистами с целью технического облегчения, далеко не всегда встречали с его стороны одобрение. Сам он вовсе не склонен был «огрублять», «упрощать» стиль исполнения за счет чрезмерного использования подобного рода средств.

\*

Одной из самых отличительных черт листовской техники являлось р а з н о о б р а з и е т у ш е: умение изменять свой удар сообразно характеру исполняемого, умение «инструментировать» своими пальцами.

Ученица Листа Раппольди-Карер вспоминает: «Туше Листа полностью изменялось при исполнении каждого композитора; можно было подумать, что слышишь





Правая рука Листа  
*С гипсового слепка*

совсем другой инструмент. Что мне больше всего бросилось в глаза, так это то, что Лист особым образом инструментовал своими пальцами. Это выразалось главным образом в его собственных произведениях, особенно в рапсодиях, где он раскрывал удивительное, никогда не слышанное великолепие красок. Его игра была поэзией и откровением. Он отличался от других великих пианистов... тем, что каждого композитора, даже каждую пьесу играл с различным положением пальцев и вытекающим отсюда различным туше (*und dem daraus resultierenden Anschlag*). Об этом же свидетельствует и Буасье. «Я бы сказала, что у него нет никакого особенного туше, а есть все виды туше»<sup>38</sup>.

И действительно, Лист — первоклассный мастер звука. Пусть не обладал он (как это некоторые утверждают, но в чем позволительно усомниться) полнотой и певучестью тона. Зато у него было нечто не менее важное: оркестральность тона. Его пианистическое искусство прежде всего покоилось на подражании инструментальным эффектам, на колористическом сопоставлении звучаний.

Отнюдь не случайно писал он в одном из своих писем: «Называя свои переложения фортепианными партитурами — «*Partition de piano*» (название это следует сохранить и перевести на немецкий язык — «*Clavier-Partitur*» или «*Pianoforte-Partitur*»), я хотел выразить мое намерение приобщить дух пианиста-исполнителя к оркестровым эффектам и в ограниченных пределах фортепиано сделать чувствительными разнообразные инструментальные звуковые эффекты и оттенки. Вот для этого-то я часто ставил надписи: гобой, кларнет, литавры и т. д., равно как и контрасты струнных и духовых инструментов. Конечно, было бы странно и нелепо претендовать, чтобы этих обозначений достаточно было для перенесения оркестрового волшебства на фортепианную клавиатуру; но все-таки я не считаю их излишними. Кроме их маленькой поучительной пользы, пианисты, хоть сколько-нибудь интеллигентные, могут ими пользоваться для того, чтобы привыкать делать акценты и группировать мотивы, выставлять вперед то, что важнее, и подчинять ему менее важное, одним словом, ставить себе нормою оркестр»<sup>39</sup>.

Что бы Лист ни делал, он всегда «ставил себе нормою оркестр», и под его руками рояль превращался в какой-то особый многокрасочный инструмент — своего рода «фортепиано-оркестр».

Больше того: стремясь к звуковому разнообразию, Лист всегда учитывал также «оптику сцены». По его мнению, звук должен быть не только «красивым» или «округлым», но и резонирующим, рельефно окрашенным. Нельзя удовлетворяться тем, что звук будет ясно слышен вблизи. Надо, чтобы звук был еще отчетливо слышим, воспринимаем на известном расстоянии. Дело при этом не столько в силе звучания, сколько в способности его к резонированию.

Э. Фэй сообщает об одном веймарском уроке Листа, на котором некий ученик, приехавший из Штутгарта, играл концерт [*Es-dur*] Листа. Когда этот ученик сыграл тему одного из эпизодов концерта слабо и бесцветно по звуку, Лист, ходивший до того по комнате, внезапно сел за фортепиано и сказал:



Ф. ЛИСТ

С рисунка  
Анри Шеффера  
(1835 г.)

«Когда я играю, то всегда играю для народа галереи..., так, чтобы эти люди, которые платят только пять грошей за свое место, также что-нибудь услышали».

И Лист начал играть, причем звук его отнюдь не был громким, но зато — резонирующим, проникающим во все поры. «Когда Лист окончил, — вспоминает Фэй, — он поднял одну руку вверх, и Вам почудилось, что Вы будто видите весь народ галереи, упевающийся звуками».

Среди технических приемов звукоизвлечения Лист, как и все, различает три основных способа удара: *legato*, *non legato*, *staccato*.

Полное овладение этими способами, сменяющими друг друга в зависимости от характера музыки, он считает безусловной необходимостью для пианиста.

Однако отношение его к ним в разные периоды жизни было различным. И если мы спросим себя, какому туше

он отдавал предпочтение, тотчас же убедимся, что на этот вопрос нельзя ответить одним словом.

В искусстве Листа, на наш взгляд, сменяются по меньшей мере четыре принципиально различных отношения к проблеме туше; каждое из них доминирует в одну из его творческих эпох: ученичества, молодости, зрелости и старости. И в каждую данную эпоху его толкование туше полностью соответствует остальным ее характерным чертам.

Его отношение к проблеме туше в первый период — период ученичества — почти целиком определяется влиянием учителей, и если новое и решается здесь иногда робко выглянуть на свет, то традиционные навыки, авторитет старших заставляют Листа идти по предписанным путям.

Нечто иное мы видим в следующий период. Не связанный больше условностями прошлого, утопая в преизбытке своих виртуозных сил, Лист ломает сложившиеся к тому времени формы техники, в том числе и ту школу *legato*, которую он получил в наследство от Черни. Он откровенно признаётся, что *non legato* и *staccato*, по его мнению, более соответствуют ударной природе инструмента, чем *legato*, и потому должны употребляться как можно чаще<sup>40</sup>. Своим ученикам он чуть ли не запрещает играть *legato*, требуя от них прежде всего отчетливой, чеканной игры *non legato*. Даже кантилену он подчас трактует *non legato*, достигая объединения отдельных звуков с помощью педали.

Правда, он признает, что *legato* наряду со *staccato* является неотъемлемой принадлежностью пианистической техники<sup>41</sup>, но сам нигде не пользуется им в достаточной мере. По его мнению, обилие *legato* делает игру монотонной и лишает ее рельефности. *Legato* как бы противоречит всей внутренней позиции его молодости: оно было в ту пору для него слишком нежным и тихим, слишком благополучным, чтобы удовлетворить бурному напору его темперамента. Оно, видимо, препятствует проявлению крайних тенденций его пианистического искусства — звуковым нагромождениям, быстроте и силе пассажей, и он, признавая за *legato* ряд достоинств, явно избегает его.

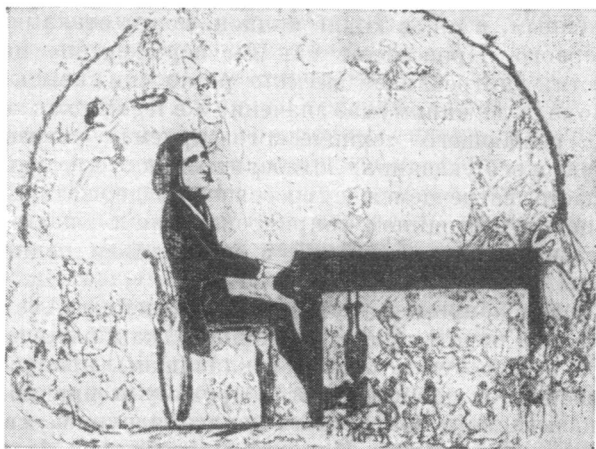
Достаточно взглянуть на листовские произведения этого периода, как например, «Фантастическое рондо на испанскую тему «Контрабандист», «Большая фантазия на «Колокольчик» Паганини», фантазия «Невеста» и др., которые буквально переполнены такими указаниями, как *staccato*, *staccatissimo*, *non legato*, *martellato*, чтобы рассеять все сомнения в этом.

В игре *staccato* Лист достиг в этот период такого совершенства, что приводил в изумление даже искушенных слушателей.

Об этом пишет, как указывалось выше, Берлиоз, особенно отмечая «пассажи в басовом и среднем регистрах инструмента... исполняемые с невероятной скоростью на *стаккато* таким образом, что каждая из нот, прозвучав полновесно, замирает сразу же, абсолютно не смешиваясь ни с предшествующей, ни с последующей». «Я не думаю,— продолжает Берлиоз,— чтобы могли найтись руки (будь то руки самого Драгонетти), способные достичь такой быстроты движений»<sup>42</sup>.

В веймарские годы отношение Листа к способам удара резко меняется: то, что раньше казалось безусловным, становится весьма проблематичным. Он уже не отдает предпочтения *staccato*. Старое требование Ф. Э. Баха,— «чтобы игра на клавире, вопреки недостатку его в длительности звучаний, возможно больше походила на пение»,— признается им уже без каких-либо существенных оговорок.

В этот период он стремится достичь технического совершенства не путем исключения одного из способов удара, а путем гармонического развития всех способов, и это вполне соответствует наивысшему расцвету симфонической трактовки фортепиано, гармонии полнозвучия и многокрасочности. Он начинает решительно возражать против немотивированной, «отрывистой» игры, против резкого «молоточкового» удара. Он ставит своей целью не только подражать громовым оркестровым эффектам, но и передать все красочное богатство оркестра, «петь на клавишах». *Legato* его становится таким же совершенным, как и *staccato* (и в кантилене, и в пассажах). Смотри, например, у Страдаля: «Несравненно прекрасной была листовская игра пассажей



Ф. Лист за роялем

С литографии неизвестного художника

*legato*, никогда не полустаккато и никогда не *prestissimo*, а постоянно в одном темпе, так что каждый звук пассажи мог бы быть ясно слышен»<sup>43</sup>.

Фактура его произведений этого периода и указания к исполнению их красноречиво свидетельствуют о том, что он с одинаковым успехом применяет многие виды удара и что он особенно внимательно следит за движениями руки и пальцев, тщательно изучает их с целью получения наилучшего *legato*.

Наконец, в годы старости отношение Листа к основным способам звукоизвлечения еще раз существенно меняется.

Эта стадия, правда, не может быть столь же резко ограничена и утверждена, как предыдущие: во-первых, потому, что пианистическая деятельность его к этому времени заметно свертывается и, во-вторых (и это главное), потому, что позиция в отношении *legato*, занятая им в предшествующий период, собственно говоря, никогда более не отрицается и не пропадает.

Но одно несомненно: антагонизм между *staccato* и *legato* к старости у него делается все более и более на-

пряженным, и он, в конце концов, почти отказывается от первого. Происходит как бы перемещение центра тяжести: употребление *staccato* резко снижается, подчас доходя до минимума, значение же *legato*, как основного, решающего технического приема, возрастает.

Так, в его указаниях, относящихся к этому периоду, мы часто встречаемся с требованием держать концы пальцев в постоянном соприкосновении с клавишами, избегать лишних движений и минимально поднимать пальцы для извлечения звука.

Смотри, например, указания к исполнению «Ave maris stella»: «...играть очень спокойной, как бы впавшей в себя рукой (очень близко к клавишам), крадущимся движением от одного звука к другому и при помощи так называемого «баховского давления рукой», свойственного органистам». Или к «Погребению Мошони»: «...исполнение требует совершенно спокойной, почти неподвижной руки, функционирующей как можно ближе к клавишам». Или к «Slavimo slavno Slaveni!»: «...совершенное спокойствие руки при глубочайшем давлении на клавиши» <sup>44</sup>.

Смотри также у Вейнгартнера: «...руки [Листа] скользили по клавишам в совершенном покое; но из длинных, узких пальцев струился теплый магнетический ток, и все звучало, точно пела душа рояля» <sup>45</sup>.

Таким образом, если в молодости Лист придерживался принципа: «Руки должны больше парить в воздухе, чем прилипать к клавишам», то теперь он, наоборот, убежден, что каждое резкое и лишнее движение руки вредно отражается на качестве звука.

Он все больше и больше стремится к такому туше, которое исключает всякую сухость, резкость, крикливость, которое прямо противоположно «вошедшей в моду декламации звуков мелодии, часто похожей на физическое выколачивание металлического звука из инструмента» <sup>46</sup>.

Смотри также примечание Л. Раман к исполнению «Вестника» («Der Vote»): «Приобретающее ныне все большее и большее значение, полное расщепление мелодии и сопровождения, которое демонстративно воспроизводит на рояле мелодию полным грудным звуком и подавляет

аккомпанемент в пользу мелодии, совершенно не соответствовало листовскому принципу. Я слышала, как он называл этот немотивированный большой звук «хвастовством»<sup>47</sup>. Или у Страдаля: «Лист имел обыкновение говорить о современных пианистах, употребляющих чрезмерное и неприятное форте, — «колотят и рубят фортепиано!»; «...он требовал, чтобы ученик пел на клавишах, то есть насколько возможно более певуче и связно играл на рояле»<sup>48</sup>.

Существенно, что *legato* Листа в кантилене и в этот период не было однообразным: оно менялось в зависимости от характера исполняемой мелодии. Наряду с полнозвучным *legato*, «мощным выразительным пением в большом стиле (*con somma passione*)», «осуществляемым использованием мышечной энергии всей руки, крепким давлением пальцев (с силой, концентрирующейся в пальцах)», мы встречаем у него *legato* созерцательного характера, исполняемое «очень спокойной, как бы впавшей в себя рукой», «почти неподвижно покоящимися на клавишах пальцами, с очень небольшим давлением внутренних концов их» («больше дуновение, чем звук») <sup>49</sup>.

Все сказанное дает нам основание утверждать, что искусство туше, начиная с Листа, становится сложнейшей и многообразнейшей частью фортепианной техники. Чтобы владеть всеми способами удара, всеми оттенками звукоизвлечения, недостаточно стало больше одной одаренности; требуется еще упорно работать, «тщательно размеривать и заучивать туше». Собственно говоря, одного простого перечня листовских обозначений способов удара достаточно, чтобы убедиться в этом. Так, мы встречаем у Листа острое, короткое *staccato* («у клавиши»), переходящее в ряде случаев в более резкое *staccatissimo*, а в ряде случаев — в более мягкое *staccato* (*quasi staccato*), *legato* и *legatissimo*, как, например, в «Колыбельной», где фигуры сопровождения *legatissimo*, говоря словами Листа, должны исполняться при помощи «вытянутых, лежащих на клавишах пальцев». «Нельзя все написать: собственно говоря, каждый звук должен бы быть выдержан», — так словами дополнял Лист свою нотацию. Мы встречаем



у Листа также все виды *portamento* — от короткого, приближающегося к *mezzo staccato*, до «певучего», исполняемого «спокойным скольжением от клавиши», — и *marcato* — со слабой степени выделения «*tenuto*», иногда выполняемого «мягко падающими пальцами»<sup>50</sup> и применяемого обычно при *cantabile*, до самой сильной степени выделения  $\wedge \wedge \wedge$ , которую Лист подчас распространял на целые группы нот. (Заметим кстати, что аккорды, обозначенные знаком  $\wedge$ , требуют удара при помощи плечевого сустава, рукой, падающей сверху)<sup>51</sup>.

Знаки  $> > > >$  выражают у Листа среднюю степень выделения.

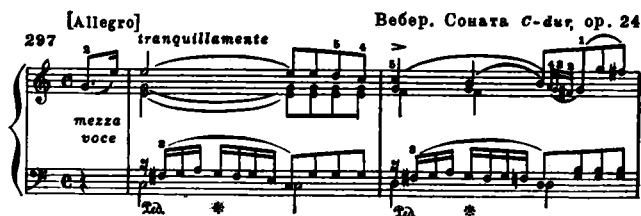
Помимо этих обозначений, у него встречаются в изобилии и графические обозначения смешанного характера, как, например:

$$\underline{\wedge} : \uparrow \wedge$$

Но особенно любит он обозначения психологически-образного характера: *vibrato* или *vibrante* (означающие особый способ звукоизвлечения — страстно вибрирующий, резонирующий и дрожащий звук), *distinto* или *distintamente* (выражающие ясное, раздельно-внятное извлечение звука), *ben articolato* (отчетливый, раздельный, четкий удар), *secco* (сухой, несколько жесткий удар), *duro* (твердый, крепкий, подчас грубый удар), *veloce* и *velocissimo* (означающие не только быстроту движения, но и легкость туше), *leggiere* и *leggierissimo* (выражающие легкость, мягкость туше), *pesante* (тяжелый, увесистый, полнокровный удар), *sciolto* (являющееся, по-видимому, образным синонимом *non legato* и выражающее легкость, свободу, «проворство» звукоизвлечения), *volante* (еле заметное, как бы полетное прикосновение к клавишам) и т. п. В этих терминах Лист словно воссоздает живой процесс исполнения: он не налагает на туше путы стандартных определений, а находит новые, яркие, адекватные исполнительским приемам термины.

Таковыми же являются и обозначения, связанные с оркестральными тенденциями его пианизма, — *quasi pizzicato*, *quasi Campanella*, *quasi Cello*, *quasi Fagotto*, *quasi Tromba*, *quasi Corno*, *quasi Arpa* и т. п.; речь о них уже шла выше. Таким же по духу является и излюбленный Листом термин *martellato*, означающий туше величайшей силы (как бы битье, ковку молотом).

Иногда Лист, не удовлетворяясь одним термином или знаком для передачи своих намерений, сопровождал указания в нотах добавочными устными пояснениями (например, арфообразное звучание получается, если «с силой срывать арпеджио с последней ноты») или же делал (в тексте) специальные примечания к исполнению того или иного места. Этими примечаниями он хотел с максимально возможной точностью определить характер туше и нюансировки, например:



«Эти шестнадцатые должны быть привлекательны (*anmutig*) и очень связны (*sehr gebunden*)».

Или:



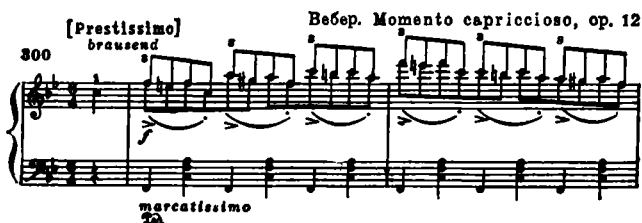
«Аккорды сопровождения отрывать как бы отталкиваясь от клавиатуры».

Или:



Исполнять «резко отталкивая, отрывая (scharf abstossen)».

Или:



«Большой палец (в левой руке) все время отталкивать, отрывать от клавиши».

Или:



«Задержанные восьмые — протяжно и сильно, шестьдесятчетвертые — очень быстро и тихо». «Аккорды в левой руке — все время очень сильно и выдержанно».

Или:



«Верхние ноты в аккордах (мелодия) немного подчеркивать (etwas betonen)».

В более поздние годы Лист ввел еще некоторые обозначения, видимо, с целью выразить самые мелкие нюансы в звучаниях. Так, например, он применяет знаки + и 0. Первый означает у него «быстрое отнятие пальцев (без толчка), чтобы не мешать другой руке» (см. «Рождественская елка»), второй — «исполнение октавой ниже, нежно, как колокол издали» (см. «Ave Maria»).

Часто также применяет Лист в эти годы особый прием — *glissato* (каждый звук берется отдельно, «скользящим движением»), например:



Понижающиеся басы, по словам Листа, не следует исполнять *legato*; каждый звук должен быть взят отдельно — *glissato* (со следующей аппликатурой — 1, 3, 3, 3, 3).

Об удивительной настойчивости Листа в дифференциации туше свидетельствуют и те небольшие, на пер-

вый взгляд несущественные изменения, которые он допускал при редактировании чужих произведений. Например, *Momento capriccioso* Вебера —

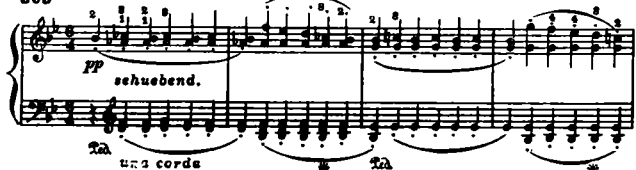
У Вебера:

304



У Листа:

305



Поручив правой руке не только мелодию, но и один из звуков сопровождения, Лист придал звучанию этого эпизода необходимый, по его мнению, «парящий» (*schwebend*) характер.

Подобного рода небольшие изменения авторского изложения были весьма свойственны Листу при исполнении и редактировании чужих произведений. Как правило, не нарушая существенно стиля, они в то же время значительно облегчали исполнение и улучшали звучание, делая его более тонким, точным и дифференцированным.

Об этом же свидетельствует также и эволюция фактуры собственных фортепианных произведений Листа. Не раз менял он изложение того или иного места в зависимости от того, какое туше он желал применить для его исполнения. Помимо своеобразного «разделения» руки, то есть исполнения одной рукой различных звуковых линий, он еще особенно часто применял в качестве средства для достижения определенного туше распределение звукового материала между двумя руками.

Смотри, например, изменения, происшедшие в пьесе «У родника»:

306 Allegretto

(1835-1836 год)

*legato*

*dolce con grazia*

*pp*

307 Allegretto grazioso

(1854-1855 год)

*dolce tranquillo*

*sempre staccato e leggero*

Или в «Сонете Петрарки № 47»:

308 [Andantino]

*sempre rubato*

(1838-1839 год)

*parlando*

*con somma passione*

[Sempre mosso, con intimo sentimento] (1858 год)

309

*f* con somma  
sempre rubato passione

И здесь изменения вызваны прежде всего соображениями красочно-звукового порядка, в частности желанием как можно лучше передать посредством облегченных задержаний, прозрачной фактуры и определенного красочного туше нежные переливы красок на воде, их светлые блики и искрящиеся капли.

Аналогичную цель (достижение определенного по колориту и характеру звучания) имеют у Листа и следующие весьма излюбленные им способы распределения рук:

310 [Moderato (più tosto Allegretto vivace)] „Куда“ (Шуберт)

Этюд №5 E-dur (Паганини)

311 [Allegretto]

*f* marcato

312 [Allegro affettuoso] Концертный этюд №3 Des-dur

Или:

313 [Adagio sostenuto assai] Концерт №2 A-dur

Во всех случаях здесь распределение рук вызвано стремлением сохранить единство звучания.

\*

Лист прошел тяжелый и длительный путь, прежде чем достиг вершин пианистического мастерства. Огромная трудоспособность и настойчивость, сосредоточенное внимание и неиссякаемое терпение — таковы его отличительные качества как пианиста. Он знал лучше, чем кто-либо другой, что само по себе ничто в руки не приходит. Только мечтать и желать недостаточно; нужно работать, и работать упорно, последовательно, приобретая шаг за шагом практические навыки. Без умения, без техники в пианистическом искусстве ничего не сделаешь, — это ему было ясно с ранних лет. Естественно, он не мог не обратить внимания на то, что консерваторские рутинные методы преподавания мало способствовали основательной технической выучке пианистов, приобретению подлинной фортепианной техники. Когда учащиеся справедливо требовали, чтобы



им для восхождения на пианистический Парнас подали лестницу и указали, как по ней подниматься, им подавали лестницу с весьма существенными изъянами. И вместо того чтобы постепенно подниматься кверху, они судорожно карабкались к манящим вершинам: многие из них не выдерживали, многие с грехом пополам добирались до высоких ступенек, но потом жестоко расплачивались за пропущенные ступеньки и летели вниз, тщетно стремясь на что-нибудь опереться и задержать свое падение. Только наиболее одаренные благополучно заканчивали восхождение, силой своего таланта преодолевая все и всякие препятствия.

В этом свете огромное значение приобретает листовское требование постепенности в работе. По мнению Листа, пока пианист не овладел полностью той или иной технической проблемой, неразумно переходить к изучению другой: постепенность — важнейшее условие успеха в техническом совершенствовании. Смотри, например, его советы ученикам: «Будьте терпеливы, сама природа работает медленно, подражайте ей»; «Спокойно ставьте ногу на каждую ступеньку, чтобы уверенно дойти до вершины»; «Преодолевайте одну ступеньку за другой, не пытайтесь перескочить сразу через несколько ступенек»; «Вы все испортите, если захотите идти слишком быстро»; «Разумные направленные усилия всегда увенчиваются успехом, но если вы будете спешить, вы потеряете время и ничего не достигнете»<sup>52</sup>.

Но для того чтобы «спокойно ставить ногу», надо знать, куда и как ее ставить. Можно быть терпеливым, настойчивым и расчетливым в работе и не добиться необходимых результатов. Можно даже сыграть все 12 тетрадей упражнений Листа и все же не стать настоящим виртуозом. Ибо для технических достижений пианиста имеет значение не только, что он играет, но и как он играет.

На свете существует много хороших упражнений и пособий, намечающих с мудрой последовательностью пути технического развития пианиста, но все они хороши только для тех, кто знает, как над ними работать. В этом обстоятельстве и лежит разгадка того печаль-

ного явления, что из большого числа пианистов, с поразительным упорством работающих над приобретением техники, лишь единицы достигают счастливого результата.

Как же добыть метод для приобретения техники? Где найти простые и точные правила, следуя которым можно прийти к выдающимся достижениям? Или это вообще невозможно? Или правы те музыканты, которые стоят в этом отношении на позиции бесперспективного пессимистического агностицизма? Сиди, мол, занимайся, и дело пойдет на лад.

Попробуем разобрать взгляды Листа на этот счет и вскрыть методы его работы. Сделать это нелегко, ибо неясность, которая существовала в этой области и для самого Листа, обусловила разноречивость, противоречия, встречающиеся в его высказываниях.

С одной стороны, он как будто находится в плену старых пианистических теорий. Он считает, что овладеть техническими трудностями можно лишь путем «безжалостной» многочасовой тренировки: «закон усилия» лежит в основе технической работы пианиста. Он даже иногда рекомендует ученикам читать во время упражнений для того, чтобы «механическая работа не наскучила» <sup>53</sup>. Не только в молодости, но и в старости он это, по-видимому, не считает абсурдным <sup>54</sup>.

Но, с другой стороны, у него встречаются мысли и указания прямо противоположные этому. Если он говорит: «н е о т у п р а ж н е н и я з а в и с и т т е х н и к а , а о т т е х н и к и у п р а ж н е н и я», или: «п е р в а я з а д а ч а — н а у ч и т ь с я с л ы ш а т ь», — то тем самым он решительно возражает против неразборчивой механической тренировки, против «необдуманной практики» \*.

---

\* Вот еще одно суждение Листа о технике упражнения, которое, правда, относится к вокальному искусству, но которое в известной степени может быть отнесено и к искусству пианизма: «Опираясь на необдуманную практику и смешение в одну кучу разнообразнейших стилей, достигнуть голосовой виртуозности, то есть превращения глотки в гибкий, податливый инструмент, послушно воспроизводящий все движения нашей души, еще труднее, чем достигнуть такой виртуозности в чем бы то ни было. Этот чувствительный инструмент не выносит, в противополож-

По-видимому, он ощущал эти для нас непримиримые противоречия как нечто вполне естественное и даже не пытался найти для них разрешения. Второй принцип — упражняться строго определенным образом — являлся для него как бы основной организующей силой; все же остальное не играло существенной роли и не мешало основной организующей силе проявить себя в полной своей действенности.

Для Листа, в сущности, не существовало упражнения вне духовной, сознательной деятельности. Пианист для него не только «гребец», но и «кормчий». Вот почему он начинает всегда с размышления, обдумывания и исследования и лишь потом, когда суть проблемы им уяснена и схвачена, прибегает к систематической тренировке. Последняя ему необходима для приобретения достаточных запасов в технических средствах и для содержания в исправности «накопленного материала». Только в этом свете и можно понять его требования к пианистам: 1) «иметь хорошо организованную голову», 2) «приходить к принципам в изучении» <sup>56</sup>.

---

ность клавишам и скрипичному грифу, никаких погрешностей в профессиональном образовании, никаких сумасбродств каприза. Если этот инструмент не обработан с сугубым старанием на основе прочно установленных принципов, то спустя непродолжительный срок он огрубеет, одеревенеет, высохнет и закромает, так сказать, на обе ноги. Если он и теперь все же служит, то только частично, звучит тускло, устало, безжизненно, и не потому, что на него возлагалась непосильная нагрузка, но потому, что задачи были бесконечно разнообразны, бесконечно противоположны, потому что выполнялись без предварительной подготовки, без тех упражнений, которые соответствовали бы современным потребностям, потому что было полностью забыто важнейшее положение: в преобладающем большинстве случаев поют хорошо и долго лишь те, кто хорошо и долго учил и лепил» <sup>56</sup>. Но разве это относится только к «виртуозности горла»? Разве нельзя говорить с одинаковым правом о вреде «необдуманной практики» в технической работе пианиста? То, что клавиши выдержат любое «ошибочное воспитание» и любые «сумасбродства», не вызывает, конечно, сомнений. Но «ошибочного воспитания» может не выдержать двигательный аппарат пианиста, требующий к себе не меньшего внимания, чем горло вокалиста. Если двигательный аппарат «не охраняют с самого начала», «если его не развивают» на основе прочно установленных принципов, то он так же скоро «одеревенеет», «высохнет» и откажется служить дальше.

В самом деле, «все трудности в музыке, каковы бы они ни были», для него «сводились к известному числу основных пассажей, представляющих ключи ко всему»<sup>57</sup>. Эти «ключи» или, как еще иначе он сам называл их, «ф у н д а м е н т а л ь н ы е ф о р м у л ы», в сущности, обобщали все встречаемые в фортепианной литературе технические комбинации, раскрывали их внутренние закономерности. Освоив одну фундаментальную формулу, пианист без труда мог преодолеть целый ряд технических трудностей определенного типа.

Лист предупреждал, что составление «ф у н д а м е н т а л ь н ы х ф о р м у л» (путем анализа и классификации) и овладение «ф у н д а м е н т а л ь н ы м и ф о р м у л а м и» требуют от пианиста огромного внимания и напряжения сил и что нельзя прельщаться кажущейся легкостью некоторых «фундаментальных формул». Можно считать себя обладателем этих формул лишь после тщательного и упорного изучения их.

Смотри, например: «Когда в пассаже встречается какая-либо трудность, мы ее анализируем и изучаем во всех тональностях». «Эти упражнения должны прodelываться часами»<sup>58</sup>.

Чем бoльшим количеством ф у н д а м е н т а л ь н ы х ф о р м у л - к л ю ч е й владеет пианист, тем шире его технические возможности, тем больше произведений он сможет играть, не затрачивая на изучение их особенного труда.

Лист считал необходимым, чтобы в процессе исполнения техническая сторона не волновала пианиста. Именно для этого он и рекомендовал предварительную тщательную работу над «фундаментальными формулами». По его глубокому убеждению, такая работа способствует автоматизации движений и разгрузке сознания в процессе исполнения от технических подробностей. Она дает возможность пианисту сосредоточить свое сознание на интерпретации целого, на развертывании замысла. Ее никак не следует рассматривать как нечто механическое. «Фундаментальные формулы» вовсе не предназначались Листом для выработки техники о т д е л ь н о от художественного содержания; напротив, они служили ему важным подспорьем в достижении

наиболее совершенного воплощения музыкального образа.

Уровень виртуозности, по мнению Листа, в значительной мере определяется тем, как пианист играет с листа (*à livre ouvert*) технически сложные произведения. Если пианист может с легкостью преодолевать самые трудные задачи, если он может охватить незнакомое произведение все в целом, не разбирая его по складам, то, значит, работа его не прошла даром и «фундаментальные формулы» у него всегда наготове.

Сам Лист владел данными формулами с удивительным совершенством, и именно этим объяснялась та невероятная легкость, с которой он играл с листа любое произведение: его ничто не могло остановить, ибо он заранее знал почти все, что мог встретить в музыке <sup>59</sup>.

Отчасти этой готовностью сыграть все объясняется и особый способ его работы — при запоминании пьесы наизусть — путем внутреннего звукового представления, вслушивания без помощи инструмента. Ему достаточно было взглянуть на пьесу и перелистать ее, как у него уже складывалось не только определенное музыкальное представление о ней, но и намечались способы технического воплощения ее. Оставалось лишь выучить на память, и пьеса была готова к исполнению. Известен случай, когда Лист сыграл в концерте одно новое произведение, просмотрев его, правда, с величайшей внимательностью, непосредственно перед самым концертом и тут же выучив без помощи инструмента наизусть. Хотя подобный способ работы и являлся для Листа исключением, а не обязательным правилом, несомненно одно: Лист никогда не прибегал к упражнениям как к средству запоминания; он понимал, что все выученное механическим путем ненадежно, быстро утрачивается и не является полной собственностью исполнителя. Он шел всегда от слуха, от музыкального сознания, и тренировка была для него лишь средством, необходимым для приобретения и закрепления возможно большего количества «фундаментальных формул». «Технические упражнения» (*«Technische Studien»*) Листа, при всей их ценности, дают лишь приблизительное пред-

ставление о его сложной технической системе \*. Записки Буасье также не освещают этой проблемы полностью, хотя и содержат ряд интересных фактических данных. Но при внимательном анализе этих материалов (в сопоставлении с записями учеников Листа и собственными замечаниями Листа, разбросанными в его обширном музыкальном, литературном и эпистолярном наследстве) можно все же многое уяснить в системе фундаментальных формул и даже представить ее (при известном воображении и пытливой настойчивости) как нечто законченное и цельное.

Прежде всего следует заметить, что Лист делил все технические трудности на четыре больших класса:

- 1) октавы и аккорды,
- 2) тремоло,
- 3) двойные ноты,
- 4) гаммы и арпеджио

и с редкой продуманностью работал над формулами каждого класса.

Наиболее легкими классами техники он, как ни парадоксально, считал два первых класса, то есть октавы, аккорды и тремоло (включая трели). И это, конечно, не случайно: октавная и аккордовая техника, репетиции,

---

\* Лист, по-видимому, не внес в свои «Технические упражнения» многого из того, что составляло предмет его собственных упражнений в годы виртуозной деятельности. Он ставил своей целью, создавая эти упражнения, принести пользу другим <sup>60</sup> и фиксировал на бумаге только то, что имело общезначимый характер.

Несомненно, гораздо большее значение для познания технических основ листовского пианизма имел бы «Фортепианный метод» («Méthode de Piano»), над которым Лист ревностно работал в годы молодости в Женеве. Но, к сожалению, до сих пор этот «Метод», несмотря на поиски исследователей, так и не удалось обнаружить. Известно лишь, что он был частично подготовлен Листом к печати и что гравировка его была поручена одному лионскому издателю. Известно также, что Лист собирался посвятить свой труд Женевской консерватории, где он тогда преподавал, и намеревался даже передать ей права собственности на издание. Тем не менее этому труду, имеющему исключительную педагогическую ценность, не суждено было увидеть свет. Лист уехал из Женевы и, отвлеченный другими замыслами, перестал думать о «Метод»; нотоиздатель неудачно поместил доски на хранение, и они были со временем уничтожены, рукопись же бесследно исчезла <sup>61</sup>.

тремоло — были его стихией и представляли для него меньшую трудность, чем все другое. По-видимому, здесь сказалась его необычайная способность ко всякого рода «вибрирующим» движениям и постоянное стремление к комплексной монументальной игре «аль фреско» (не будет преувеличением сказать, что «вибрирующие» движения являлись основой двигательного искусства Листа, именно в них — разгадка невероятной мощи и универсальности его техники).

К первому классу техники Лист относил следующие фундаментальные формулы: а) простые и ломаные октавы, построенные как по ступеням гаммы, так и по различным консонирующим и диссонирующим сочетаниям, б) всевозможные аккорды из трех, четырех и пяти звуков. При изучении этих формул он чаще всего придерживался определенной последовательности:

1) октавы репетиционные, многократно повторяемые на одних и тех же нотах (с обязательным проигрыванием всей гаммы),

2) октавы ломаные, также повторяемые на одних и тех же нотах (с обязательным проигрыванием всей гаммы),

3) гаммы октавами (простыми и ломаными) — по всей клавиатуре и во всех тональностях,

4) аккордовые последования разного типа — репетиционные, по ступеням гаммы, по трезвучиям, по уменьшенным септаккордам — с переходом из тональности в тональность и в различных ритмических комбинациях <sup>62</sup>.

Все эти формулы необходимо играть по многу раз — «это надо проделывать часами» — и, что особенно важно, с динамическими оттенками: от *pianissimo* до *fortissimo* и обратно <sup>63</sup>. «Он хочет, чтобы не занимались машинально, а чтобы душа всегда старалась что-то выразить; нужно заранее привыкнуть и овладеть в совершенстве всеми нюансами, которые составляют истинную палитру музыканта, чтобы не приходилось работать над ними в то время, когда они должны быть использованы».

При этом следует избегать как излишних движений, так и всякого напряжения: кисть должна быть эластич-

ной, податливой, пружинисто-гибкой, пальцы — активными и свободными, предплечье (при репетиционных октавах) — неподвижным. Лист даже говорит о «мертвой руке», и если верить Буасье, советует для достижения неподвижности предплечья иногда употреблять специальную подставку, прикрепленную к роялю. Но это, как и высказанное им в более поздние годы сожаление по поводу забвения фильдовского метода упражнений \*, нельзя понимать односторонне. Ибо одновременно Лист говорит и о руке «живой», «находящейся в спокойном, изящном и плавном движении», о руке «свободной, не судорожной и не напряженной» <sup>65</sup>. Термин «мертвая рука» выбран им явно неудачно и не является для него характерным (он встречается, кстати, только в записках А. Буасье, относящихся к тому периоду, когда Лист еще мог находиться под влиянием калькбреннеровского метода); упоминание же о подставке, по-видимому, является данью калькбреннеровскому методу, который в годы молодости Листа был весьма распространен <sup>66</sup>. Несомненно, листовская «неподвижность» предплечья не есть нечто оцепенелое, жесткое, твердое, а есть равнодействующая, баланс многих живых сил, действующих в разных направлениях. Это «неподвижность» — в смысле отсутствия лишних движений, разболтанности, расхлябанности — и ничего больше.

При игре фундаментальных формул первого класса Лист внимательно вслушивался и следил за звуковой и ритмической точностью: в октавах и аккордах каждая нота у него звучала с одинаковой силой и длительностью, «вне зависимости от слабости и неловкости некоторых пальцев», которые он в огромной предварительной работе «уравнял по силе и гибкости с другими» <sup>67</sup>. Положение кисти у него, как правило, было высоким,

---

\* Лист писал о занятиях Фильда: «Во время упражнений, — а им он вплоть до последних лет ежедневно посвящал несколько часов, — он, чтобы избежать даже минимальной подвижности, пользовался приемом, к сожалению, совершенно забытым в наши дни, а именно всегда клал на тыльную сторону кисти руки большую монету, которая не должна была соскальзывать от резкого движения. Эта черта дает наиболее полное представление о спокойствии и характере его игры» <sup>64</sup>.



играющие пальцы падали на клавиши легко и свободно («как молотки»), неиграющие — никогда не мешали и не задевали посторонних клавиш. В динамических нарастаниях рука не напрягалась, оставаясь все время гибкой и достаточно мягкой. Удар был определенным и ритмичным, но в то же время не жестким, не стучащим: даже при самом большом *forte* Лист использовал смягчающее действие кисти <sup>68</sup>.

Наряду с обычными упражнениями в октавах и аккордах Лист охотно применял октавные и аккордовые построения с попеременным ударом рук (так называемые «слепые октавы»). Такие технические формулы, как:



или:



— чрезвычайно характерны для него и являются в полном смысле слова его изобретением.

Всем упражнениям первого класса Лист придавал огромное значение. Именно эти упражнения, по его мнению, делают руку «гибкой и энергичной». При изучении их всякая поспешность губительна. Сначала сле-

дует играть «медленно и непринужденно», затем совершенствовать динамическую сторону и только постепенно, «по мере приобретения ловкости», ускорять темп. Почти везде Лист говорит об одном и том же: «Надо начинать эти упражнения очень медленно, чтобы избежать напряженности».

Ко второму классу техники Лист относил тремоло и трели. Изучение фундаментальных формул этого класса он советовал начинать с особых предварительных упражнений на повторение одного и того же звука. При этом все неиграющие пальцы должны лежать на клавишах в естественном расположении, не препятствуя играющему пальцу свободно ударять по избранной клавише: «...палец должен быть независим, свободно и легко подниматься, делать отчетливый, полновесный удар» <sup>69</sup>. Поскольку четвертый палец значительно слабее других, его нужно упражнять больше всех, затем следует уделить максимум внимания пятому пальцу — «весьма слабому по своей природе» <sup>70</sup>.

В сущности эти предварительные упражнения ко второму классу техники являются предварительными ко всем классам техники: это упражнения для развития силы, ровности и независимости пальцев. С внешней стороны в них мало нового; они выдержаны в духе старых пианистических школ. Но смысл и значение их совсем иные: каждый удар пальца здесь находится в связи со всем процессом движения, каждое динамическое и ритмическое изменение — с внутренними побуждениями. Излишне закругленные пальцы, как препятствующие единству движения, то есть объединению всех частных движений в одно общее волевое движение, а также естественной выразительности, не могут быть терпимы при подобных упражнениях. Лист категоричен в своем требовании «опускать палец не на кончик, а на подушечку». Сам он держит свои пальцы почти плоско, как бы ощущая их «длинными» и начиная движения их выше, где-то у локтя <sup>71</sup>.

То, что Лист и в зрелые годы, несмотря на всю свою нелюбовь и презрительно-ироническое отношение к «консерваторским методам», продолжал считать эти упражнения чрезвычайно важными, — «безошибочно ве-

дущими к наибольшему развитию механизма руки», — показывает включение их в систему «Технических упражнений», где он отвел им весьма значительное место. Об этом же свидетельствует его особое пристрастие к известному этюду Клементи (на повторяющиеся и задержанные ноты) <sup>72</sup>, который он любил играть, подолгу останавливаясь на наиболее трудных местах и упражняя самые слабые пальцы <sup>73</sup>.

В свете этого становится ясным характер, а также последовательность листовских упражнений в трелях и тремоло. Первые технические формулы, даваемые Листом, — это упражнения в трелях с тремя выдержанными звуками, например:



И при этих упражнениях, играемых как *legato*, так и *staccato*, с различными динамическими и ритмическими изменениями, — Лист рекомендует держать пальцы почти прямо, «ударя по клавише подушечкой».

Играющие (незадержанные) пальцы он опускает и поднимает «свободно, отчетливо... то с силой, то с мягкостью, но всегда с совершенной гибкостью». Все лишние движения у него исключены <sup>74</sup>.

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





В заключение Лист дает технические формулы на всякого рода двойные трели — в противодвижении, с переменным числом голосов, с переменным ходом голосов и т. п., которые способствуют развитию «полифонической самостоятельности пальцев», как, например:



и упражнения в многоголосных трелях (аккордами) посредством попеременных ударов обеих рук:



Лист, желая достичь максимальной полноты звучаний, распространял этот принцип распределения рук также на трели одноголосные и октавные.

Несомненно, Лист не делал большого различия между трелями и тремоло: природа этих видов техники была для него одинакова. Трель он рассматривал как сжатое тремоло, тремоло — как расширенную трель. Вот почему он не отвел тремоло в своих «Технических упражнениях» специального отдела: он считал излишним повторять и варьировать то, что было сделано в других отделах (см. «Технические упражнения», тетр. 1, 8, где содержится ряд фундаментальных формул трелей и ломанных октав). Зато в этюдах он превосходно суммировал свои воззрения и приемы в области тремоло. В них он дал волю своей фантазии; такие этюды, как «Метель» из «Этюдов трансцендентного исполнения» и № 1 (*g-moll*) из «Больших этюдов по [капризам] Паганини», поистине являются энциклопедией тремоло.

О следующем, третьем классе техники — двойных нотах — не сохранилось большого числа указаний. А. Буасье в своих записках говорит об этом лишь вскользь; Клиндворт, Страдаль и другие обходят вопрос молчанием. Таким образом, источником наших сведений могут быть лишь «Технические упражнения» и отдельные указания, содержащиеся в произведениях Листа.

Стремясь к совершенной ровности пальцев, Лист начинал изучение фундаментальных формул этого класса так же, как и других, с предварительных упражнений на выдержанные ноты, например:



Затем он переходил к упражнениям аналогичного типа с незадержанными звуками (с использованием различных аппликатур), как, например:



Далее у него шли специальные подготовительные упражнения к гаммам в двойных нотах:





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

Аппликатура диатонических гамм терциями, симметрично повторяемая из октавы в октаву:



выдержана у Листа в традиционном духе, хотя она несколько и отличается от трех видов аппликатур, предложенных Черни <sup>75</sup>. В своем основном варианте она свидетельствует о том, что Лист не стремился к идеальному *legato* и допускал на одной из ступеней гаммы (определяемой в зависимости от тональности) небольшой перерыв в верхнем или нижнем голосе, — там, где третий палец переходит из одного голоса в другой, например:



Чтобы достигнуть впечатления *legato*, Лист, конечно, должен был при подъеме связывать (выдерживать до конца) верхний голос, при спуске — нижний. Вообще же для большей рельефности и связности мелоди-

ческой линии в терцовых гаммах Лист, подобно Шопену, рекомендовал слегка выделять верхний голос.

Разумеется, приведенная выше аппликатура (гаммы *C-dur*) не должна рассматриваться как нечто абсолютно неизменное. В одних случаях, как, например, в гаммах *G-dur*, *D-dur*, *A-dur*, *Es-dur* и *H-dur*, Лист применяет ее без всяких поправок; в других, как, например, в гаммах *Fis-dur*, *Des-dur*, *As-dur*, *Es-dur* он несколько видоизменяет ее. Но всегда сочетание пятого и третьего пальцев употребляется им только один раз в пределах октавы; меняется лишь ступень, на которую попадает это сочетание пальцев. Стало быть, основной принцип аппликатуры — применение  $\frac{5}{3}$  один раз в пределах октавы — остается у Листа в силе во всех гаммах, мажорных и минорных (см. «Технические упражнения», тетр. 6).

Обоснованием какой-либо особой аппликатуры для строго связных терцовых гамм, то есть такой аппликатуры, при которой на каждых двух смежных ступенях «не применялся бы один и тот же палец»<sup>76</sup>, Лист, по-видимому, никогда не занимался, удовлетворяясь, в случае необходимости *legato*, комбинацией  $\frac{1}{3} - \frac{2}{4}$ .

В терцовых последованиях, не требующих *legato*, как в *leggiero*, так и в *con bravura*, Лист охотно применял «единообразную» аппликатуру, чаще всего:  $\frac{4}{2} - \frac{4}{2} - \frac{4}{2} - \frac{4}{2} - \frac{4}{2} - \frac{4}{2} - \frac{4}{2}$  и т. д.

Аппликатура диатонических гамм секстами (большими и малыми):

а) без употребления  $\frac{3}{1}$  — путем последовательного многократного сочетания  $\frac{4}{1}$  и  $\frac{5}{2}$ ;

б) с употреблением  $\frac{3}{1}$  — путем применения один раз в пределах октавы комбинации  $\frac{3}{1} - \frac{4}{1} - \frac{5}{2}$ .



Аппликатура хроматических гамм терциями —  
а) в малых терциях:

338

Пр.р. 1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12 13 14 15 16 17 18 19 20 21 22 23 24 25 26 27 28 29 30 31 32 33 34 35 36 37 38 39 40 41 42 43 44 45 46 47 48 49 50 51 52 53 54 55 56 57 58 59 60 61 62 63 64 65 66 67 68 69 70 71 72 73 74 75 76 77 78 79 80 81 82 83 84 85 86 87 88 89 90 91 92 93 94 95 96 97 98 99 100

339

Л.р. 1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12 13 14 15 16 17 18 19 20 21 22 23 24 25 26 27 28 29 30 31 32 33 34 35 36 37 38 39 40 41 42 43 44 45 46 47 48 49 50 51 52 53 54 55 56 57 58 59 60 61 62 63 64 65 66 67 68 69 70 71 72 73 74 75 76 77 78 79 80 81 82 83 84 85 86 87 88 89 90 91 92 93 94 95 96 97 98 99 100

б) в больших терциях:

340

Пр.р. 1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12 13 14 15 16 17 18 19 20 21 22 23 24 25 26 27 28 29 30 31 32 33 34 35 36 37 38 39 40 41 42 43 44 45 46 47 48 49 50 51 52 53 54 55 56 57 58 59 60 61 62 63 64 65 66 67 68 69 70 71 72 73 74 75 76 77 78 79 80 81 82 83 84 85 86 87 88 89 90 91 92 93 94 95 96 97 98 99 100



В примере 338 первая аппликатура в основном совпадает с одной из аппликатур Черни; вторая — с аппlikатурой Шопена. Трудно сказать с уверенностью, какой из них Лист отдавал предпочтение. Все же, по-видимому, симпатии его были на стороне первой: он скорее был склонен употреблять два раза подряд третий палец (в разных голосах), чем применять два раза подряд большой палец в нижнем голосе (на *e* — *f* и *h* — *c*), что, как известно, особенно любил Шопен. Скольжение второго пальца с черной клавиши на белую Лист в гаммах обычно не применял. Также нигде мы не находим у него указаний на возможность комбинации  $\frac{4}{3} - \frac{5}{2}$  77.

Аппликатура хроматических гамм секстами — а) в малых секстах:

342

Пр.р.

Л.р.

(2) (1)

Пр.р.

Л.р.

(1) (2)

б) в больших секстах (правая рука):

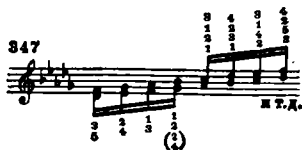
343



Как видно из этих примеров, Листа не очень заботило, на какую из клавиш—черную или белую—придется первый палец: он мог употреблять его с равным успехом где угодно и несколько раз подряд. Также не очень беспокоило его двукратное повторение (подряд) четвертого или пятого пальца и сочетание  $\frac{4}{2}$ .

Но то, что было доступно ему, другим часто оказывалось не под силу. Что же удивительного, если некоторые из его комбинаций не могли стать общеупотребительными!

Помимо обычных гамм двойными нотами, среди фундаментальных формул третьего класса мы встречаем у Листа и гаммы с попеременным ударом рук, как, например:





Этим формулам Лист уделял много внимания и применял их во всевозможных видах.

Последний, четвертый класс техники Лист считал самым трудным. Везде он предостерегает от поспешности; здесь же он это делает с особой настойчивостью. Он не советует преждевременно задавать ученику гаммы без повторяющихся звуков; это, по его мнению, не проходит безнаказанно: ученик, приступивший к изучению гамм, «минуя предварительную ступень», «не имея достаточной подготовки и силы», может легко приобрести дурные навыки.

Вот почему столь разнообразны и многочисленны у Листа подготовительные упражнения к гаммам. Он включает в них все, что может непосредственно служить развитию и укреплению пальцев, — упражнения для двух, трех, четырех и пяти пальцев, как, например:



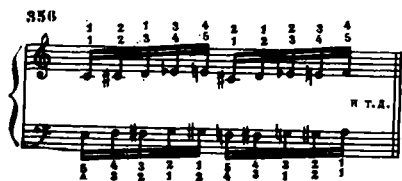


упражнения в репетициях (с сменяющимися пальцами) и специальные технические формулы для большого пальца <sup>78</sup>.

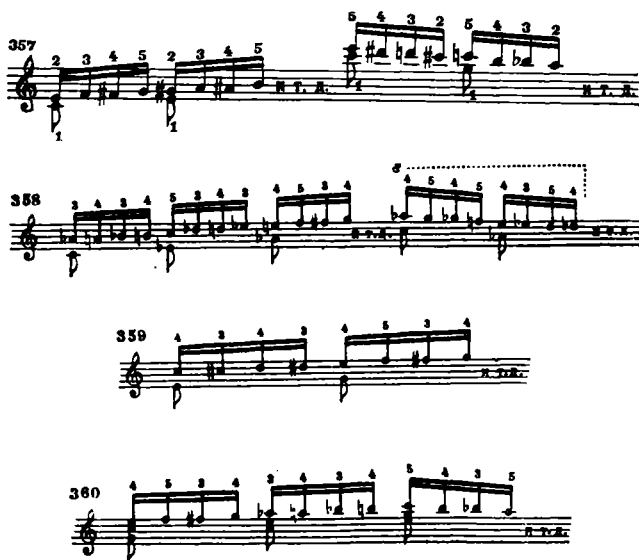
Только после усиленной работы над этими подготовительными упражнениями Лист считает возможным и разумным приступить к игре гамм. Но и тогда гаммы нельзя играть «как попало», без серьезного внимания к их звучанию. Прежде всего их надо играть медленно и связно, ударяя мякотью («подушечкой») пальца по клавишам: «пальцы — скорее вытянутые, чем закругленные; большой палец скользит легко и непринужденно; рука имеет еле заметный наклон вовнутрь» <sup>79</sup>. Каждая нота гаммы берется полным звуком с «хорошим упором пальца». На начальной стадии вредно играть гаммы скоро, поверхностно, слабо и заглушенно по звучности: «все это не имеет никакой цены» <sup>80</sup>. Не должно быть, как и при упражнениях с задержанными звуками, никаких лишних движений. Палец опускается без напряжения на клавишу, известное время находится в опущенном состоянии и затем свободно возвращается в свое прежнее нормальное положение. Те части руки, которые не участвуют непосредственно в воспроизведении данного звука, абсолютно свободны.

Сказанное относится не только к диатоническим, но и к хроматическим гаммам. Аппликатура последних у Листа весьма разнообразна. Он применяет как т р и

п а л ь ц а в различных сочетаниях (в восходящем движении — а) 121212312121; б) 131312313131; в нисходящем движении — 313131321313), так и ч е т ы р е (допуская употребление четвертого пальца на *e* и *b*). Пятипальцевую аппликатуру в хроматических гаммах Лист, по-видимому, не употреблял, хотя среди его подготовительных формул мы находим такие, которые свидетельствуют о том, что он вплотную подошел к идее этой аппликатуры, например:



Подобно Шопену, Лист часто применял в хроматических гаммах переключивание пальцев (без помощи первого), например:



При этом он постоянно стремился к «связности» и «звуковой ровности», достигаемым с помощью полного спокойствия руки.

И, наконец, Лист особенно любил распределять звуки гамм между двумя руками: среди его фундаментальных формул мы встречаем целый ряд хроматических и диатонических гамм с попеременным ударом рук, как, например:



367



368



369



370



Смена рук здесь не должна ощущаться: гаммы должны звучать так, как будто они сыграны одной рукой (но с большей энергией, силой и быстротой).

Относительно арпеджио у Листа господствуют те же самые принципы, с той только разницей, что на долю первого пальца и кисти здесь выпадают еще более ответственные задачи.

Вообще Лист, совершая переворот в фортепианной технике, не мог не придавать арпеджио огромного значения. Стремление к полнотвучию, к использованию всего объема клавиатуры поставило его перед необходимостью коренного изменения техники арпеджио. Его подход к арпеджио ясен: аккорд, составляющий основу арпеджио, должен как бы содержаться в пальцах в готовом виде. Без этого трудно достичь крепости, уверенности и, главное, широты охвата клавиатуры.



Не случайно Лист в своих «Технических упражнениях», наряду со всевозможными видами простых арпеджио, дает целый ряд формул на арпеджио укрупненные, — в терциях, секстах, — как, например:

371

Exercise 371 consists of two systems of piano and bass staves. The first system contains three measures, and the second system contains two measures. The exercise is written in G major and features arpeggiated chords in thirds and sixths. Fingerings are indicated by numbers 1-5 above or below notes.

372

Exercise 372 consists of two systems of piano and bass staves. The first system contains two measures, and the second system contains two measures. The exercise is written in G major and features arpeggiated chords in thirds and sixths. Fingerings are indicated by numbers 1-5 above or below notes.

Смысл этих упражнений, последовательно проведенных во всех тональностях, вполне ясен. Они служат средством цементирования небольших частиц в одно целое; они спаивают разрозненные звуки арпеджио в единый аккордовый комплекс.

Таким образом, техническая система Листа имеет вид как бы замкнутого круга. Лист приходит к тому, с чего начал — к аккорду. Если даже допустить, что не все в записях Бюассье, а также в замечаниях Страдаля, Клиндворта и других соответствует действительности, если предположить, что «Технические упражнения» Листа, в которых он постепенно восходит от элементарных проблем техники к ее высотам, не отражают адекватно его технического искусства (что вполне возможно), то все же «комплексная» природа его пианизма остается вне подозрений. Аккордовая техника является основой всей его техники, ее альфой и омегой, ее началом и концом.

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

В этой связи становится понятным, почему Лист строил свои упражнения на простом, можно сказать, примитивном музыкальном материале. Он полагал, что чем проще этот материал, чем менее он насыщен эмоциональным содержанием, тем легче сосредоточить все свое внимание на овладении «двигательным ключом». «П у т ь к с л о ж н о м у л е ж и т ч е р е з п р о с т о е» — таков девиз Листа в технике упражнений.

Этим сказано многое, но еще далеко не все. Лишь тот может считаться обладателем фундаментальных формул, кто умеет объединять все части. все разрозненные движения в одно целое, кто умеет привести свою душу и

свой слух в связь и согласование с телом, с пальцами. Лист (и это надо всегда помнить) был решительным противником механического, непродуманного заучивания внешних форм движения: он всячески избегал изолированных, неоправданно жестких движений и стремился к осознанию ритма не только в координации всех движений, но и в слиянии их с общим ритмом исполняемых произведений, технических эпизодов и т. п. Он был убежден, что чувство этого ритма, то есть ощущение соотношения всех элементов исполнения, подлежит воспитанию и развитию, и именно для этой цели предназначал свои фундаментальные формулы. Естественно, что он умел включать в сферу своего внимания почти одновременно многие вещи. Ведь он овладевал заранее не только определенными последованиями, пассажами, но и определенными нюансами, он овладевал их ритмом, всей совокупностью и последовательностью выразительных средств. В любой области он хотел быть «подготовленным ко всякого рода случайностям...»; он не пропускал ничего, все у него имело свой смысл, свое назначение, все, подчиняясь разуму, проверялось разумом, все тщательно обдумывалось, углублялось и воплощалось в наиболее совершенных формах <sup>81</sup>.

Трудно сказать, какого порядка придерживался он в своих занятиях. Во всяком случае, работа над фундаментальными формулами у него не строго соответствовала установленной им самим иерархии по степеням трудности. «Упражнения, — говорит он, — надо чередовать друг с другом; вообще лучше играть их в небольшом количестве, чем сразу много» <sup>82</sup>. В этом, по видимому, сказалось не только стремление к разнообразию, столь естественное для каждого пианиста, но и неустанное стремление к совершенствованию технического искусства. Если Лист не находил чего-либо сразу, он возвращался к старому. Никогда не удовлетворялся он достигнутым, никогда не переставал тянуться к лучшему: «Это не то», «этого я не уловил», — подобные фразы можно было всегда услышать от него. Идеал совершенства был всегда перед ним; к нему он неустанно стремился сам и заставлял стремиться других. «Он почти никогда не доволен, — говорит Буасье, — и десять

раз заставляет вас начинать одно и то же место, пока вы не приблизитесь к его идеалу. В конце концов, он и сам нелегко удовлетворяет самого себя и часто встает из-за рояля как бы приведенный в отчаяние тем, что не может достичь своего идеала совершенства»<sup>83</sup>. И в этом нет никакого преувеличения. Лист действительно не довольствовался сомнительными достижениями, не останавливался на полдороге. «Bien ou rien» [«Хорошо или никак»], — так определял он свое отношение к делу. В сущности он был самым добросовестным работником, какого только можно себе представить среди пианистов.

Вот, собственно говоря, все, что возможно сказать о техническом искусстве Листа на основании имеющегося фактического материала. Попытка проникнуть еще глубже в существо его техники в лучшем случае привела бы к более или менее вероятным предположениям и догадкам. В этом убеждает опыт таких исследователей и педагогов, как Деппе, Брейтгаупт и Кларк, которые под флагом «откровения» Листа создавали свои собственные теории фортепианной игры.

В самом деле, почти каждый создатель «естественной техники игры на фортепиано» считал своим долгом отметить, что он якобы теоретически обобщил и систематизировал то, что практически осуществил Лист.

Так, Деппе и его последователи искренне думали, что им принадлежит честь приобщить широкую массу музыкантов к секрету листовской техники.

Брейтгаупт полагал, что его «естественная» теория фортепианной игры является расшифровкой технического искусства Листа, секрет которого, по его мнению, заключался в «способности большого, свободного, размашистого движения рукой из выпрямленного плеча, в окончательной подаче звука, благодаря полному применению естественно колеблющейся и свободно падающей массы, уверенном овладении и совершенном использовании вращения предплечья»<sup>84</sup>. «Листовская игра, — откровенно заявляет он, — была весовой игрой (Gewichtspiel), качанием и бросанием веса из ненапряженного плеча, что ничего общего не имело с «пальцами» (das nichts mit «Fingereii» zu tun hatte).

Нет сомнения, что под маской листовского искусства здесь всплывает брейтгауптовская теория «естественной» игры.

Еще дальше в этом отношении пошел Кларк. Пытаясь разрешить сущность листовской техники, он написал специальную книгу с интригующим заглавием «Откровение Листа» («Liszts Offenbarung»). По мере ознакомления с книгой читающего охватывает искреннее недоумение. Значительная часть книги изложена от лица самого Листа, причем ему приписаны такие мысли, о которых он сам вряд ли когда-либо имел представление. Подобная форма изложения, быть может, оправдываемая с художественной стороны, приносит немалый вред исследованию. Мысли же, которые Кларк приписывает Листу, настолько неясны, путанны и покрыты таким идеалистическим туманом, что начинаешь вообще сомневаться в ценности подобных «откровений».

Достаточно сослаться, например, на тезисное изложение пятой главы — «Виртуозность и бессмертие»:

«Лист все глубже вводит ребенка в мистику философии своей свободы в виртуозности, раскрывает ему глубины своей душевной тайны и сравнивает себя с богом, так как он узнал, что он создает в своем музицировании живые формы и так как он в духе своего двигательного искусства передает существенным образом вечное слово бога». Или главы второй: «Лист указывает ребенку индивидуализирующую духовную нить, проходящую сквозь всю философию и находящую свою высшую точку в учении Христа».

В самом тексте книги эта туманная мистика воспроизведена на расширенной основе. Через все главы проходит сугубо идеалистическая мысль, что в основе всего существующего (а следовательно, и техники Листа) лежит «бог, мировое существо, слово». Техника Листа вытекает «из неисчерпаемого источника бесконечного существа духа». Кларк доходит до того, что называет «художественный метод» Листа «космологической механикой», в лице которой «откровение Листа дарит свету сокровища, имеющие неизмеримую практическую ценность»<sup>85</sup>.

Метод Листа, по мнению Кларка, единственно истинный, ибо при помощи его «дух может привести душу и тело в связь и согласование и осуществить гармонию органической воли»<sup>86</sup>.

Только «прикосновение к солнцу Листа снимает все оковы и дарует человеку абсолютную свободу, заключительное слово божественной культуры». Это «заключительное слово божественной культуры» (вернее, плод фантазии Кларка) у Листа якобы осуществляется способом «спирального верчения» («Spiralwirbel»), который является единственно истинным способом в «пианистической механике»<sup>87</sup>.

Из приведенных высказываний Кларка достаточно ясно виден общий характер книги. Обильные ссылки на Шиллера («Письма об эстетическом воспитании человека») и отдельные трезвые мысли никак не спасают ее. Порочность основной установки сводит к минимуму ценность этой книги как исследовательского труда. В самом деле, если Кларк ищет в религии и боге опору для своих предположений, если он осмеливается серьезно уверять нас в том, что искусство Листа есть «слово божье», то этим он лишь затемняет существо дела.

По иному пути пошли некоторые ученики Листа, в частности А. Гёллерих, А. Страдаль, Л. Раман, Б. Келлерман, А. Юхас и др., также пытавшиеся истолковать технические принципы листовского пианизма и разъяснить их всему миру. Они не стремились к созданию законченных теоретических систем фортепианной игры, а ставили своей целью приобщение широких масс музыкантов к исполнительскому искусству своего гениального учителя. Они строили свой анализ на вполне конкретных данных и действительно сумели выявить много интересного и ценного в наследии Листа<sup>88</sup>.

Значительный интерес представляет и многолетняя работа Бузони над пианистическим наследием Листа, зафиксированная им большей частью в примечаниях к изданию «Хорошо темперированного клавира» И. С. Баха, в многочисленных транскрипциях и «Фортепианных упражнениях», а также в статьях, вошедших в сборник «О единстве музыки»<sup>89</sup>. Хотя сам Бузони никогда не выдавал свои пианистические теории

за листовские (он только с благодарностью и восхищением говорил о необыкновенном искусстве Листа и указывал, что он конструировал свою технику из фактуры фортепианных произведений Листа)<sup>90</sup>, зависимость их от искусства Листа не подлежит сомнению. Достаточно сравнить исходные положения Бузони с воззрениями Листа, чтобы убедиться в этом обстоятельстве.

### *Лист*

Из духа создается техника, а не из механики.

Хорошо организованная голова — залог успеха.

Упражняться — это значит анализировать, обдумывать и изучать: приходить к принципам.

Когда в пассаже встречается какая-либо трудность — мы анализируем и изучаем ее.

Не от упражнения зависит техника, а от техники упражнения.

### *Бузони*

Техника лежит не только в пальцах и запястье или в силе и выдержке.

Более высокая техника локализована в мозгу; она составляется из геометрий, измерений дистанций и мудрого распорядка.

Технические достижения не что иное, как приспособление данных трудностей к собственным возможностям. То, что для этого требуются в меньшей степени физические упражнения, а в гораздо большей степени психически ясное представление о задаче, — истина, которая может быть ясна не каждому фортепианному педагогу, но которая известна каждому пианисту, достигшему своей цели путем самовоспитания и размышления.

Не путем многократного повторения трудностей, а путем осознания трудности технической проблемы может удасться ее разрешение.

Все трудности в музыке, каковы бы они ни были, сводятся к известному числу пассажей, представляющих ключ ко всему.

Все возможные пассажи должны быть сведены к не скольким фундаментальным

Существуют артисты, которые изучают инструмент и музыкальный аппарат как одно целое, и артисты, которые овладевают отдельными пассажами и пьесами.

Для вторых — каждая пьеса представляет новую про-

формулам, из которых вытекают все встречаемые технические комбинации.

Моя сорокалетняя возня с фортепиано наводит меня теперь на мысль не мучить понапрасну играющего и предоставить ему, при умеренной затрате сил, возможно больший звуковой и силовой эффект. И в этом отношении страсть моя к улучшению стала хроническим, не могущим быть исправленным злом.

блему, которую надо разрешать с самого начала; они принуждены к каждому замку конструировать новый ключ.

Первые — слесари, которые со связкой нескольких отмычек и ключей скоро овладевают секретом любого замка.

Изучая на протяжении всей своей жизни пианистические проблемы, издатель стремился упростить пианистическую технику и свести ее к самым необходимым движениям с минимальной затратой сил.

Я считаю дешевым и безответственным поступком выписывать технические комбинации, которые превышают инструментальные и физические возможности и, таким образом, ставить учащемуся задачи, которые не могут быть преодолены<sup>91</sup>.

Однако развитие основных пианистических положений приняло у Бузони иной характер, чем у Листа, и в целом та стройная система фортепианной техники, которую Бузони дал в своей редакции «Хорошо темперированного клавира» Баха и в «Фортепианных упражнениях», имеет безусловно ряд существенных отличий от технических принципов Листа.

Бузони более односторонне разрешил основные проблемы пианистического искусства. Так, например, он признал противоестественной «вокальную» трактовку фортепиано, провозгласил *non legato* основным видом туше, возражал против романтической мягкости, эластичности и свободы движений, возвел в абсолют «пятипальцевый комплекс», делил пассажи между двумя руками подчас без учета их музыкального и звукового характера, ввел особую техническую фразировку (часто в ущерб фразировке музыкальной) и т. п. Бузони также заметно видоизменил некоторые эстетические положе-



ния Листа, придав им несвойственный листовскому искусству характер.

В силу этого работа Бузони, являющаяся единственной в своем роде попыткой крупного пианиста-практика дать теоретическое обоснование своей технике, исходя из пианистических принципов Листа (и представляющая, с данной точки зрения, огромный интерес), не вскрывает до конца листовского пианизма, а подчас несколько уводит нас в сторону.

Техническое искусство Листа еще издавна являлось предметом вдумчивых наблюдений, разысканий и суждений русских музыкантов. И по тону, и по самому направлению своих выводов эти наблюдения и суждения глубоко поучительны: перед нами чуткая общественно-философская оценка ж и в о г о явления Листа со всеми его индивидуальными особенностями. Не будет преувеличением сказать, что Лист здесь представлен во всей своей многогранности. Высказываниями Балакирева, Бородина и Кюи, трудами Стасова, Серова, Асафьева и Яворского намечен путь не только к уяснению творчества великого венгерского художника, но и к постижению технических основ его пианизма.

## Глава десятая

### АСПЕКТЫ ПЕДАГОГИКИ

Известны слова, с которыми Лист уже на склоне лет обратился к своему ученику А. Гёллериху: «Хорошая вещь система, но я никогда не мог найти её». Вероятно, эти слова относятся не только к личной повседневной работе Листа, но и к его педагогическому труду, к работе с другими: несмотря на постоянное стремление к обобщению практических средств, Лист так и не создал какой-либо детально разработанной и четко сформулированной дидактической теории, системы обучения.

Однако из этого вовсе не следует, что Лист принадлежал к числу тех «бездумных» педагогов-практиков, которые пренебрежительно относились к осмыслению процесса преподавания. У него, несомненно, были свои твердые педагогические убеждения, принципы, которые выросли на почве богатейшего практического опыта, — не только исполнительского, но и педагогического.

С юных лет Лист был вынужден давать уроки игры на фортепиано, чтобы заработать себе и своей матери на хлеб насущный. И с тех пор он в большей или меньшей степени, с большими или меньшими перерывами на протяжении всей своей многолетней жизни продолжал заниматься педагогикой. Разница заключалась лишь в том, что создав себе, после переезда в Веймар, сносные материальные условия, Лист перестал брать с учени-

ков деньги за уроки. Всю вторую половину жизни он учил бесплатно, отдавая всего себя целиком и ничего не требуя взамен.

Вначале педагогическая деятельность Листа протекала в Париже, где он давал уроки в богатых домах, затем — в Женеве, где он не только занимался с учениками частным образом, но и преподавал в незадолго до того открывшейся Женевской консерватории. Далее, после довольно большого перерыва, вызванного интенсивными концертными поездками по разным странам, — в Веймаре, где он, став придворным капельмейстером, прожил свыше десяти лет, с уходом же с поста придворного капельмейстера и оставлением Веймара — в Риме. Наконец — в Будапеште — в основанной им же самим Музыкальной академии, и в том же Веймаре, куда Лист в последние годы жизни обычно приезжал на летние месяцы и куда к нему в это время стекались ученики буквально из всех стран мира (так называемый второй веймарский период) <sup>1</sup>.

Естественно, что Лист не мог пройти мимо вопросов фортепианной дидактики. Его стремление найти принципы, руководящие действиями пианиста, распространялись и на методы обучения.

Как работать с учениками? Как обучать игре на фортепиано? Как полнее и вернее раскрыть индивидуальную природу ученика? Как строить работу над музыкальным произведением? С чего начинать и чем кончать? Как согласовать общее и частное?

Все эти вопросы не раз вставали перед Листом, и он, не смущаясь препятствиями, пытался разрешить их с присущей ему интеллектуальной проницательностью и с поистине гениальной интуицией. В сущности, как это ни парадоксально, Лист, полагая, что он не имеет системы, делал все в педагогике, следуя определенной системе. Только он рассматривал ее скорее как «рабочую систему», находящуюся в непрерывном преобразовании, как нечто живое и непрерывно изменяющееся, совершенствующееся в процессе занятий. Ему был важен не столько сам принцип, сколько применение его к многообразной музыкальной действительности. Своими ставшими крылатыми, словами, сказанными Гёл-

лериху, он лишь подчеркивал всю трудность нахождения законченной и неизменной педагогической системы для живого исполнительского искусства, постоянно изменчивого, сложного и противоречивого, не укладывающегося в какие-либо застывшие рамки. Для Листа само искусство было важнее, чем система, в которую искусство надо было втиснуть. Раз и навсегда установленные правила были не для него. Больше того: существенным ему представлялось именно то, что вырывалось из-под власти системы, что в каждом отдельном случае предполагало новые комбинации старых законоположений.

И тем не менее у Листа была своя педагогическая система, в которой можно ясно выделить несколько основных аспектов.

Во-первых, всестороннее развитие образного мышления ученика и — соответственно — рельефности художественного выражения.

Во-вторых, наиболее полное раскрытие индивидуальных особенностей ученика, — при сохранении стилевых закономерностей исполняемых произведений.

В-третьих, выбор репертуара для работы с учеником.

В-четвертых, быстрое и художественно оправданное разучивание произведения.

В-пятых, овладение техническим мастерством.

И, наконец, воспитание самоконтроля и внимания, чётка нот с листа, достижение последовательности в работе — на уроке и дома.

Что касается развития образного мышления, то о нем достаточно подробно уже говорилось в главе, посвященной принципам интерпретации. Здесь остается лишь подчеркнуть, что в педагогической работе Лист применял свой принцип образности особенно широко, смело и убедительно.

В самом деле, во время занятий с учениками внимание его почти всегда было сконцентрировано на главном — на содержании музыки, идее произведения, которую он весомо и зримо преподносил ученикам и на которую постоянно направлял их разум и сердце. Второстепенные вещи его интересовали сравнительно мало; он словно скользил по ним, не останавливаясь подолгу

на том, что имело подчиненный характер. Это качество его как педагога стало особенно заметным в поздние годы жизни. Почти все ученики, занимавшиеся у него в ту пору в Веймаре, — и среди них такие, как А. Гёллерих, А. Зилоти, А. Страдаль, И. Томан, Э. Фэй, — единодушно свидетельствуют о поразительном умении Листа-педагога проникать в самую суть произведения, раскрывать всю глубину содержания, о его редкостном даре ощущения, даже п р е д о щ у щ е н и я внутреннего единства произведения. Прежде всего он стремился выявить основную мысль, и д е ю, которой подчинялось все произведение в целом, вплоть до мельчайших деталей. Он умел одним словом навести ученика на цель, приблизить его к сердцевине замысла. «Лист, — записывает Э. Фэй, — представляет Вам идею [произведения], и она быстро захватывает Ваш ум и внедряется в него...»<sup>2</sup> Музыка для Листа была самым дорогим и священным делом. Он не признавал и не принимал от учеников поверхностного подхода к разучиваемому произведению, подхода разорванного, бессвязного, неглубокого, основанного только на случайных моментах, на пустой игре пианистических эффектов. Он не допускал никакого разрыва смысловой нити.

Но, быть может, самое характерное для Листа-педагога — это особое восприятие идеи произведения. Оно было далеко от какой-либо надуманности, умозрительности. Оно означало п о с т и ж е н и е основного художественного образа произведения, у г л у б л е н и е в его о с о б ы й мир, соприкосновение с его о с о б ы м настроением, иначе говоря, вхождение в образ, в о о б р а ж е н и е. «Музыка для него, — сообщает Э. Фэй, — настолько реальна, настолько видима, что он моментально находит символ в материальном мире для выражения своей идеи»<sup>3</sup>.

Поэтической образностью был проникнут весь его конкретный показ на уроках — игра, мимика лица, словесные ремарки, аналогии из области литературы и живописи. Частично речь об этом уже шла выше (в главе 8), где указывалось, что Лист охотно читал на уроках целые отрывки из сочинений своих любимых писателей: в молодости это были Шатобриан, Гюго, Байрон, Данте;

в зрелые годы — Гёте, Шиллер. Причем он не просто сопоставлял образы художественной литературы с образами музыки, а вел учеников к пониманию одной черз другую <sup>4</sup>.

Даже для изучения того или иного технического приема Лист предпочитал прибегать к образным сравнениям. Э. Фэй вспоминает, как однажды, когда она, играя Листу, применяла слишком много движений, тот не без иронии заметил: «Держите Ваши руки спокойно, фрейлейн, не делайте омлета» («don't make omelette»). И Э. Фэй добавляет: «Я не могла не рассмеяться. Это было очень метко» <sup>5</sup>. Она же рассказывает о том, как образно показывал Лист исполнение трудных в техническом отношении пассажей. «Это было, когда фрейлейн Реммерт играла ему его *Es-dur*'ный концерт. В комнате стояло два больших рояля; она сидела за одним, а он за другим, аккомпанируя и импровизируя, когда ему хотелось. Наконец они дошли до места, где был ряд пассажей, начинающихся обеими руками посредине клавиатуры, а затем расходящихся до ее краев и заканчивающихся каждый раз коротким, резким аккордом. «Выбрасывайте все в окно» («Alles zum Fenster hinauswerfen»), — сказал он мягко, спокойно, каждый раз ударяя аккорд с такой силой, словно он отрубал все и выбрасывал с таким наслаждением, что хотелось принять участие в этом всеобщем разрушении» <sup>6</sup>. Особенно поразила Э. Фэй та сдержанная сила, которая исходила при этом от Листа, его поистине удивительное самообладание. «Я никогда не забуду его взгляда, — пишет Э. Фэй, — когда он так лениво предложил «выбросить все в окно». Это напомнило мне выражение большого полосатого кота, который сидит и мурлычет, моргая глазами, и как будто наполовину дремлет, и вдруг! — вытягивает вперед обе лапы, и горе тому, до чего он может дотянуться! Секрет самого большого очарования Листа, быть может, и заключается в конечном счете в этой огромной, глубокой и дикой образной силе, которой он обладает наряду с величайшим умением владеть собой» <sup>7</sup>.

Можно также напомнить известное объяснение Листа — как нужно брать раздельно (*staccato*) аккорды,

идущие один после другого, с помощью расчленения слова «бра-во». «На днях,— свидетельствует та же Э.Фэй,—фрейлейн Гауль играла Листу что-то, и там было два пассажа, и после каждого из них два аккорда *staccato*. Она великолепно сыграла пассажи и сразу же взяла аккорды. «Нет, нет,— возразил Лист,— после пассажа Вы должны подождать минутку, прежде чем брать аккорды, как будто Вы сами восхищены своим исполнением. Вы должны остановиться, как будто хотите сказать: «Как хорошо я это сыграла». Затем он сел и сыграл пассаж сам, подождал секунду и взял эти два аккорда, говоря при этом «бра-во», а потом сыграл пассаж снова, взял другой аккорд и снова сказал: «бра-во». Казалось, будто рояль сам тихо ему аккомпанировал! Вот так он всё играет и показывает. И кажется, что рояль разговаривает человеческим языком»<sup>8</sup>.

Или же сослаться на одно из его определений бурного *forte*: «Здесь рушатся с треском деревья»<sup>9</sup>. Или припомнить одно чрезвычайно меткое замечание Листа, сделанное им как-то Александру Зилоти по поводу исполнения первых тактов баллады *As-dur* Шопена. «Я сел играть,— рассказывает Зилоти о своем уроке у Листа,— сыграл два такта баллады. Лист меня останавливает: «Нет, вы на первой ноте не берите «сидячих ванн»,— и показал, как я на *mi-бемоль* делаю большой акцент»<sup>10</sup>.

Или, наконец, вспомнить отдельные указания Листа к исполнению собственных произведений, сделанные им в разное время и зафиксированные его учениками. Например, с о н а т а *h-moll* (главная партия): «Почему я должен показывать Вам свои страдания? Я несу их в своей душе и гордо скрываю от Вас...» (запись А. Страдаля); с о н а т а *h-moll* (заключение): «Тема проходит в отдалении как загробное звучание, на фоне которого проясняющиеся гармонии устремляются вверх» (запись А. Страдаля); «П о г р е б а л ь н о е ш е с т в и е»: «Аккорд (после нарастания) звучит подобно внезапному вскрику» (запись Л. Раман); «К о л ы б е л ь н а я»: «Трель растворяется в каденции *non troppo presto* как в дымовой завесе»; «пассажи

*pianissimo* исполняются беззвучно и тенеобразно»; «сумерки расходятся» (запись Л. Раман)<sup>11</sup>.

Не ясно ли, что Лист даже в мельчайших деталях стремился к образному восприятию и объяснению. Его педагогическим девизом было: сперва живо и глубоко чувствовать то, что играешь, а затем стремиться выразить то, что чувствуешь. Постижение образа, о б р а з н о й ф о р м ы составляло исходную точку в его работе с учениками.

Далее внимание Листа было постоянно обращено на развитие у учеников способности творческого воссоздания музыкального образа. Лист ясно сознавал, что постижение образа вовсе еще не означает успеха в его передаче, воспроизведении. Можно хорошо чувствовать, но не уметь выразить то, что чувствуешь. Многое зависит еще от активного динамического перехода к воссозданию, от творческого горения, вдохновения, от в о л и к выражению, которые в конечном счете определяются индивидуальными особенностями ученика. Но что такое индивидуальность ученика? Это — его личность, его природа, его эмоциональная и интеллектуальная сущность. Вот почему в своей педагогической работе Лист уделял столь большое внимание общему развитию ученика. Он считал необходимым, чтобы работа над собой, над своей художественной природой предшествовала работе над музыкальным произведением. С этого он начинал сам, этому обучал своих учеников, даже самых блистательных и талантливых.

Его основное требование в области художественного воспитания, — «для того, чтобы стать настоящим музыкантом, нужно быть значительным человеком», — ясно формулирует и задачу целостного всеобъемлющего воспитания исполнителя. Чтобы почувствовать и воспроизвести великое, надо в какой-то мере и самому быть великим. Чтобы сказать в игре нечто новое, оригинальное, нужно самому быть оригинальным. Иного пути нет.

Итак, основа основ педагогики Листа — это развитие индивидуальности ученика. Лист не только сам был самобытен, оригинален, но и побуждал своих учеников идти по нехоженным дорогам. Он учил не подражать, а быть самим собой, в е р и т ь в и с к у с с т в о



и в свои силы. По свидетельству А. Страдала «... если листовское искусство и не могло быть целиком и полностью воспринято учеником, то оно во всяком случае содействовало тому, что некоторые ученики на основе его учения стали подходить к искусству с глубокой верой и серьезностью; под влиянием его игры и художественного мирозерцания они становились и н д и в и д у а л ь н о с т я м и...»<sup>12</sup>. Вместе с тем Лист учил сохранять естественность, непосредственность выражения, быть верным свободному, непринужденному течению музыки.

Раскрытие индивидуальности ученика шло у него нога в ногу с овладением выразительностью, основанной на «полной совершенной естественности». Можно сказать, что Лист оставлял в учениках своих н е з р и м ы й с л е д: он помогал им обрести себя, н а в о д и л их на цель; это то, к чему в идеале должен стремиться каждый педагог.

Конечно, дело не только в общем развитии ученика, в обогащении его духовной жизни, в расширении его умственного кругозора. Важно еще и само практическое познание жизни — мира и людей. Все разговоры об исполнительском мастерстве вне накопления жизненного опыта Лист, как мы знаем, считал несостоятельными. Искусство надо выстрадать — таково было его глубочайшее убеждение. Тогда, по его мнению, не будет противоречий между постижением и воспроизведением, между замыслом и воплощением, между словом и делом. Тогда ученик сможет преодолеть любые препятствия. «Вегетарианское» воспитание, воспитание, оторванное от жизни, приводит к отсутствию стойкости.

Но, однако, раскрытие индивидуальной природы ученика невозможно без постоянного стремления к новому. Ибо каждый ученик представляет собой нечто особое, непохожее на другое. Для Листа талант — это способность к новизне. Талантлив тот, кто способен сказать н о в о е слово, с в о е слово, кому дано уловить, хотя бы немного, биение жизни.

Лист понимал, быть может лучше, чем кто-либо другой, что мыслей у каждого ученика, имеющего голову на плечах, вполне достаточно, чтобы проявить их на

деле. Но, к сожалению, далеко не каждый умеет взвешивать достоинства своих мыслей и использовать их в должной мере. Трудность педагога состоит в том, чтобы подметить в ученике главную, присущую только ему возможность, выбрать ее одну из многих возможностей и тем самым помочь ученику использовать ее в процессе работы. Семена еще не есть плод. Их надо не только посадить в землю, но и взрастить и предостеречь плод от порчи.

По мнению Листа, не раз высказанному им и устно и письменно, люди ярко одаренные нуждаются в воспитании подобного рода никак не меньше, чем люди средних музыкальных способностей. Ибо чем больше надел, тем больше труда и времени следует отдавать на его обработку и тем тяжелее его обрабатывать. Чем богаче почва, тем больше на ней произрастает растений и трав, а среди них — такая возможность не исключена — и сорняков.

Разумеется, Лист побуждал учеников изменять свою манеру игры применительно к характеру той или иной пьесы, к ее стилю. Он напоминал о необходимости чувствовать своеобразие каждого композитора, каждого произведения, начиная от замысла и кончая мельчайшими деталями, штрихами. Всё, в большей или меньшей степени, должно служить выявлению этого стилистического своеобразия. Баха надлежит играть иначе, чем Бетховена, а Бетховена иначе, чем Шопена, Шопена же иначе, чем самого Листа. Ошибочно исполнять в пастельных тонах пьесу, написанную масляными красками и наоборот. В сущности, хороший пианист должен, подобно Протею, менять свою личину, сочетая в себе столько индивидуальностей, сколько композиторов и произведений он играет. И в этом смысле он должен быть многогранным, всеядным. Но вместе с тем — и это Лист настойчиво подчеркивал — надо сохранять собственные индивидуальность: меняясь, надо уметь оставаться самим собой. Это означает, что, при всех изменениях и приспособлениях к характеру и стилю исполняемого, Лист призывал по мере возможности оберегать свою индивидуальность, и не только оберегать, но и выявлять ее. В известном смысле одно для него было неотделимо

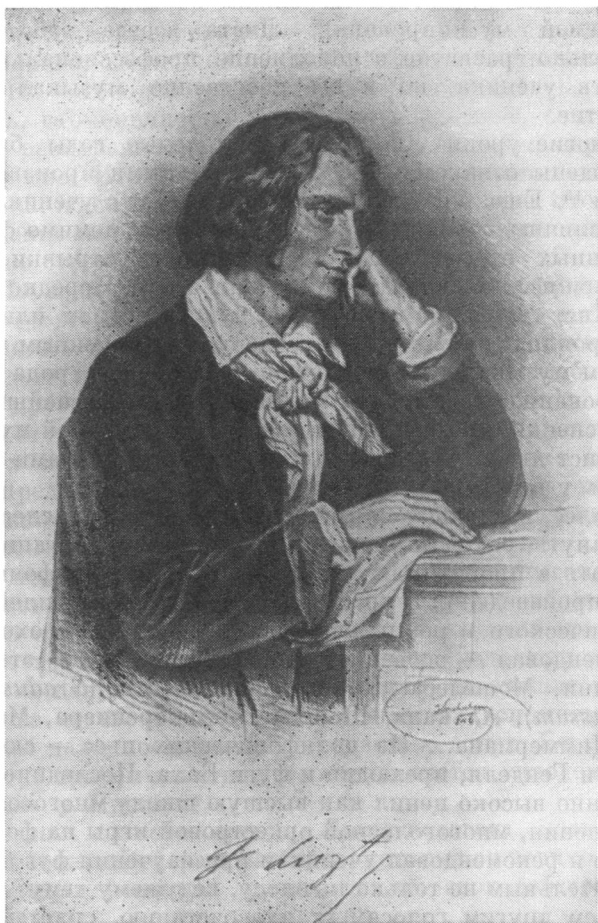
от другого. Быть иным и быть самим собой — вещи нерасторжимые. Все надо строить на фундаменте собственной индивидуальности: она — душа исполнения, ее жизненная сила.

Вообще то, что ученик воспринимает извне, в том числе и от учителей, не должно вредить его природе. Надо уметь впитывать в себя как губка все необходимое, не нанося при этом ущерба своему «я». И, конечно, надо уметь индивидуально воспитывать ученика, не стричь всех под одну гребенку, исходить из внутреннего мира ученика, одним словом находить приемы и средства, которые позволили бы ученику расти «из самого себя».

Каковы были действия и рекомендации Листа, связанные с выбором репертуара для учеников? Об этом труднее судить, так как чаще всего, особенно в зрелые и поздние годы, ученики, приезжавшие к Листу, были настолько подвинуты, что не нуждались в репертуарной опеке<sup>13</sup>. Но основная педагогическая тенденция Листа вполне ясна и в этой области.

Прежде всего он стремился дать каждому ученику то, что было необходимо его индивидуальности. При чем он не считал нужным навязывать ему какое-либо произведение, а заметив с первых же уроков направленность ученика, предоставлял последнему известную свободу выбора. Основой, по мнению Листа, должно быть изучение шедевров фортепианной литературы. Они должны стать путеводной звездой для каждого молодого пианиста.

Не одобрял также Лист мелочного доучивания, неоправданно длительной работы над одним или двумя тремя произведениями. Он считал, что гораздо полезнее пройти более или менее основательно ряд различных по стилю и характеру произведений, чем топтаться на одном месте в узком кругу одних и тех же пьес. Больше того: ему представлялось, что порой «достаточно уловить общий характер произведения», что вовсе не обязательно все играемые произведения доводить до совершенства. Зато, по его мнению, «следует, с одной стороны, работать над техникой, а с другой стороны, побольше читать с листа»<sup>14</sup>, то есть музицировать, активно познавать музыку и наслаждаться ею.



**Ф. ЛИСТ**

С литографии Н. Кригубера (1846 г.)

Весьма симптоматично, что проблема репертуара была у Листа-педагога теснейшим образом связана с проблемой музицирования. Листа всегда заботило не только развитие и пополнение профессиональных качеств ученика, но и его собственно музыкальное развитие.

Многие уроки Листа даже в молодые годы были посвящены ознакомлению с музыкальными произведениями <sup>15</sup>. Еще больше музицировал Лист с учениками на различных домашних вечерах. Причем помимо фортепианных произведений здесь звучали отрывки из опер, симфоний, кантат, романсы и песни. Нередко играл Лист с учениками в четыре руки на одном или на двух роялях: он считал ансамблевую игру важным элементом музыкального воспитания. Подобного рода музицирование сочеталось у Листа с интереснейшими разъяснениями сыгранной или еще не сыгранной музыки: Лист любил беседовать с учениками и словами вызывать у них стремление к творческому акту.

Далее, возвращаясь к проблеме репертуара, следует упомянуть, что Лист считал необходимым органично сочетать в программах учеников этюды и полифонические произведения с произведениями разных стилей — классического и романтического. Из этюдов он охотно рекомендовал — особенно в молодые годы — этюды Бертини, Мошелеса, Кесслера, Клементи (*Gradus ad Parnassum*), Алькана, Шопена, Калькбреннера, Майера, Циммермана... Из полифонических пьес — сюиты Баха и Генделя, прелюдии и фуги Баха. Последние он особенно высоко ценил как высшую школу многоголосного пения, многоголосной оркестровой игры на фортепиано и рекомендовал ученикам при изучении фуг быть внимательным не только к голосу, ведущему тему, но и ко всем другим голосам, к их сочетанию, сплетению, переплетению. Фуги Баха были для него в музыке тем же, чем готика в архитектуре. «Все эти голоса, — пояснял он, — которые возникают, сталкиваются, сходятся, перекрещиваются, сливаются и составляют вместе с тем стройное целое, подобны тонким и чудесным зубчатым башенкам, образующим столь великолепные соборы. В фугах все голоса должны быть показаны, прочувство-

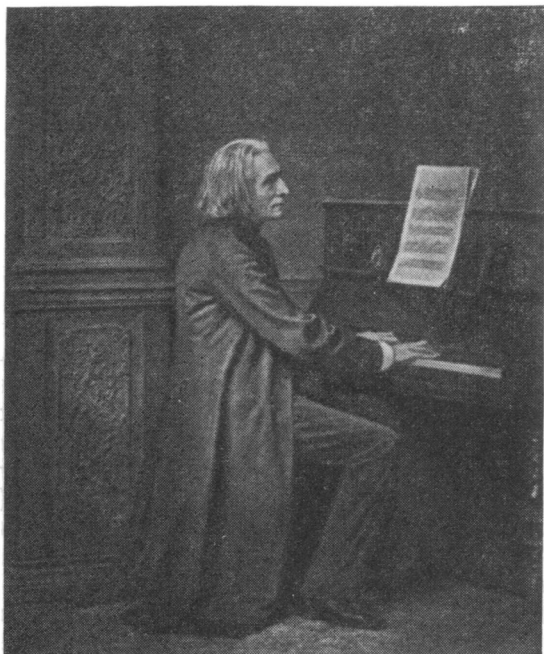
ваны, ясно сыграны; одно удовольствие слышать их и следить за ними»<sup>16</sup>.

Особенно подчеркивал Лист важность строго-размеренного, сдержанного, благородного исполнения фуг: «Фуги, — говорил он, — выражают стройность, строгость, гармоничность, нечто величественное, благородное, размеренное, огромное; все это надобно передать в музыке. Играть их надо точно, с оттенками, выразительно, но сохраняя строгость и благородство. Это поют почтенные монахи; они могут, правда, испытывать движение страстей, но скрывают их...»<sup>17</sup>

Первостепенное значение придавал Лист изучению сонат Бетховена, которые, наряду с «Хорошо темперированным клавиром» Баха, считал «настоющей книгой» каждого пианиста. О том, что представляет собой тот или другой пианист, Лист судил прежде всего по тому, как этот пианист исполняет Бетховена. Характерно, что хотя сам Лист играл все сонаты Бетховена (как и все прелюдии и фуги Баха) наизусть и носил их, по собственному признанию, постоянно в своем сердце, он показывал их ученикам, как правило, по нотам<sup>18</sup>. Он был полон благоговения перед бетховенскими сонатами и текст их изучал скрупулезно, пользуясь в работе чаще всего оригинальными изданиями. В поздние же годы он всегда имел под руками редакцию Бюлова, которую высоко ценил и которая, несомненно, содержала в себе многие из его педагогических мыслей (вспомним, что Бюлов даже посвятил свою редакцию сонат Бетховена Листу, причем отметил, что она является «плодом обучения» у Листа).

Затем в поле зрения Листа-педагога постоянно были сонаты Вебера и Шуберта, которые он великолепно показывал ученикам, предлагая им свои собственные варианты.

И, наконец, он всеми силами насыщал репертуар учеников современными произведениями. Сначала это были сочинения Шопена и Шумана, затем — сочинения Сен-Санса, Грига и молодой русской школы. Из сочинений русских композиторов он особенно любил проходить с учениками «Исламея» Балакирева; ноты «Исламея» в последние годы жизни у него постоянно лежали



Ф. ЛИСТ

*С фотографии (1860—1870-е гг.)*

на рояле. В репертуар учеников, естественно, входили также и собственные сочинения Листа, в том числе концерты, этюды, соната *h-moll*, различные пьесы из фортепианных циклов, оперные фантазии, транскрипции песен.

Как проводил Лист свои занятия с учениками? Какова была методика этих занятий? Ответить на поставленные вопросы еще труднее, чем на предыдущие, быть может, даже в чем-то невозможно. Ибо у Листа все совершалось по-разному, в ярко выраженной индивидуальной манере. У него не было строго определенного, заранее установленного плана, хотя бы такого, какой был принят большинством педагогов его времени: сначала — игра гамм и упражнений, затем — работа

над этюдами и полифонией, и в заключение — над различными пьесами. Все это представлялось ему схоластическим, надуманным, механичным, отдающим ремеслом. Лист, в сущности, строил свои занятия с учениками импровизационно, свободно: иногда начинал их с общих замечаний, иногда сразу же с конкретного показа, а иногда, что было чаще, с прослушивания произведений. Порой, особенно в молодые годы, бывали уроки, целиком отданные технической работе, порой художественной стороне исполнения в самом широком смысле слова. Но даже в тех случаях, когда Лист имел дело с простейшими техническими упражнениями, он никогда не шел по чисто механическому пути; все у него так или иначе связывалось с музыкальными побуждениями, слуховыми факторами.

Большую роль в процессе занятий у Листа подчас приобретали намеки, едва уловимые жесты, тонкая мимика лица. Бывали уроки, когда Лист почти ничего не говорил: все, что он хотел сказать, он передавал особыми, лишь ему одному свойственными средствами, скорее наводя ученика на мысль, помогая рождаться мысли, чем диктуя её. «Он,— вспоминает Зилоти,— обыкновенно сидел рядом с вами, либо стоял против вас, и все оттенки, которые хотел указать,— он изображал на своем лице... ту фразировку, которую я читал по выражению его лица,— ни один человек в мире не мог показать. Если ученик понимал эти оттенки,— тем лучше для ученика, не понимал,— тем хуже для него. Лист мне говорил, что тому, кто его сразу не понимает, он ничего объяснить не может»<sup>19</sup>.

В молодые годы Лист часто играл ученикам пьесы целиком, причем показ этот был на редкость рельефным и убедительным. Смотри, например, у Буасье: «Показ его был очень интересным, очень наглядным и весьма поучительным»<sup>20</sup>. В поздние годы, он, напротив, прибегал к этому приему сравнительно редко, предпочитая показывать пьесу по кускам. Смотри у Зилоти: «Он обыкновенно садился и показывал какое-нибудь место, да и то только некоторым ученикам...»<sup>21</sup>.

Не всегда ему удавалось найти сразу удовлетворяющее его художественное решение. Тогда он искал сам



и вовлекал в свои поиски учеников. «Вот это хорошо, это так, я доволен», — говорил он, когда достигал желаемого результата. «А это совсем не то», — говорил он без всякого стеснения в обратном случае <sup>22</sup>.

Не всегда ему также удавалось избежать случайных ошибок во время показа. Иногда даже он брал не те ноты, которые значились в тексте произведения. Но это его, как свидетельствуют ученики, смущало мало. Напротив, он получал от этого известное удовольствие. Ибо главное внимание его было обращено не на совершенную ошибку (от этого, говорил он, никто не застрахован), а на то, чтобы исправить ошибку и с честью выйти из создавшегося положения. — «Я, — свидетельствует Э. Фэй, — никогда не видела ничего более умного, чем то, когда Лист ошибался... Вместо того чтобы дать другим возможность сказать, к а к он ошибся, он показывал другим, к а к нужно творчески преодолевать ошибку».

В процессе занятий Лист редко раздражался, еще реже — бранился. Но это не значит, что он был равнодушен к игре и успехам учеников или же кривил душой в своих оценках. «У него было, — свидетельствует Зилоти, — одно любимое выражение: «gut» [«хорошо»]. Но это «gut» он иногда произносил с таким оттенком, что ничего обиднее нельзя было сказать» <sup>23</sup>.

Лист крайне не любил, когда к нему обращались ученики с рекомендательными письмами от высокопоставленных лиц. Для него прежде всего было важно то, что представляет собой ученик сам по себе, а не то, какими связями он обладает в высшем свете. «Помню, — рассказывает Зилоти, — как на один из уроков пришел молодой человек, с иголки одетый, в шикарном сюртуке. Лист взглянув на костюм, поморщился и говорит: «Вы откуда?» — «Я, *Meister*, хотел бы у Вас заниматься и имею письмо от королевы Голландской». Лист нахмурил брови, положил письмо, не читая, в боковой карман и сказал: «Вы поиграйте сначала, а потом мы посмотрим и письмо». Я уже заметил по лицу Листа, что он, так сказать, «закусил удила». Прослушав же этого молодого человека, Лист сказал: «Вот вместо того чтобы заручаться письмами от королей, было бы полезнее хорошенько заниматься. Да и вообще вам у меня делать

нечего, вы лучше ступайте к другому учителю или, еще лучше, в консерваторию... А вот письмо возьмите: оно вам пригодится, мне же оно не нужно»<sup>24</sup>.

Как в годы молодости, так и в зрелый период Лист прежде всего стремился дать ученикам руководящую нить в их работе. Не выучить с ними две-три пьесы, а приобщить их к осмысленному художественному подходу, научить их самостоятельно думать, мыслить и работать. Так, показывая приемы игры *legato* или *non legato* в каком-либо произведении, он объяснял ученикам особенности игры *legato* или *non legato* вообще, раскрывал их общие закономерности<sup>25</sup>. Или же, проходя полифоническое произведение (скажем, фугу), объяснял какого порядка вообще следует придерживаться при разборе полифонического сочинения. Или же, работая над точным ритмическим воспроизведением того или иного ритма, говорил с учениками о самой природе музыкального ритма, его особенностях<sup>26</sup>. В его методике индивидуальное всегда сочеталось с общим.

С годами у Листа выработалась особая методическая форма урока, которую можно было бы назвать формой группового или коллективного урока. На занятиях, которые обычно — если судить по веймарской практике — происходили три раза в неделю (чаще всего по вторникам, четвергам и субботам, от 4 до 6 часов вечера), присутствовало по двадцати пяти, а иногда и более человек. Приходившие на урок молодые пианисты клали ноты всех подготовленных произведений на стол или на рояль, и Лист отбирал то, что ему хотелось слушать. В процессе занятий Лист давал указания, хвалил, порицал, внимательно вслушивался в игру других, играл сам. На некоторых же проблемах он останавливался специально, подробно объяснял то или иное произведение, вовлекая в разговор многих учеников.

Для всех присутствовавших на занятиях указания Листа и его показы за инструментом были на редкость плодотворны. Ученики быстро привыкали к обстановке, становились внимательными, наблюдательными, самокритичными и, главное, самостоятельными в работе. А Лист во время подобных уроков присматривался к ученикам, стремясь как можно быстрее разобраться в

их душевных и физических особенностях, методах их работы, стиле жизни. Он использовал свой метод групповых занятий, чтобы познать и раскрыть положительные качества ученика, помочь ему утвердиться в собственных исканиях, намерениях. Если же Листу становилось ясно, что тот или иной ученик нуждается в индивидуальных занятиях, то такому ученику назначался отдельный урок, чаще всего в утренние часы. Так методика групповых занятий переплеталась у Листа с методикой индивидуальных уроков.

Продолжительность уроков Листа была весьма различной. Иногда она была совсем небольшой, иногда же выходила за пределы двух-трех часов. Все складывалось индивидуально и во многом зависело от ученика, точнее — от степени художественной заинтересованности Листа.

Правда, у Листа был свой вполне определенный подход к изучаемым произведениям. Так, он рекомендовал ученикам начинать работу над произведением с ознакомления с ним в целом, с проигрывания его, после внимательного просмотра-прочтения глазами, по возможности в наилучшем виде. Это давало возможность ученику составить себе ясное представление о характере произведения, его содержании и форме (напомним, что во времена Листа какие бы то ни было средства механической записи отсутствовали и путь первоначального проигрывания был единственным путем для ознакомления с произведением).

После такого предварительного проигрывания, развивающего, кстати, навыки чтения нот с листа, овладение которыми Лист считал чрезвычайно существенным для каждого пианиста, наступала первая стадия работы над произведением, — стадия последовательного разучивания произведения. Ее продолжительность, объем и характер зависели, естественно, от степени подвинутости и одаренности ученика.

Разумеется, у самого Листа элементы разучивания имели место и на этапе предварительного ознакомления с произведением. Как свидетельствует А. Буасье, Лист с самого начала «не проигрывает бездумно пьесу, которую хочет выучить, а вдумчиво исследует ее»<sup>27</sup>. Это

«вдумчивое исследование» продолжается у него на расширенной основе и при дальнейшей работе над пьесой — как без инструмента (к чему Лист настойчиво рекомендовал время от времени прибегать), так и с инструментом.

Что касается приема работы без инструмента, то Лист, постоянно пользуясь им в собственной исполнительской практике (сперва музыка воображаемая, затем звучащая), рекомендовал его все же не всем ученикам. Он понимал, что далеко не каждому музыканту доступно предварять реальное звучание внутренним (беззвучным) прочтением нотной записи. К тому же он знал по личному опыту, что прочтение нотного текста и изучение его глазами, то есть постижение произведения до прикосновения к инструменту, несмотря на всю свою ценность, не может заменить собой конкретного реального звучания, не может создать полную исполнительский замысел. Как часто противопоставляют эти два способа изучения произведения — без инструмента и с инструментом! И как напрасно! Ведь такое противопоставление явно надуманно и вредно. Тот, кто занимает среднюю позицию между этими двумя крайностями, тот, чье внимание и способности одинаково распределены между предварительной работой без инструмента и непосредственной работой за инструментом, всегда будет в выигрыше.

Трудно сказать, какого именно порядка рекомендовал придерживаться Лист, работая над произведением без инструмента. Мы не располагаем достаточными сведениями. Но все же можно думать, что этот порядок был таков: 1) беглое мысленное прочтение текста; 2) распознавание поэтического строя произведения (заглавие, литературная или живописная подоснова); 3) анализ строения произведения, определение наиболее трудных мест; 4) осознание гармонического скелета произведения, тональный план, кадансы; 5) повторное мысленное прочтение произведения целиком — с максимальным вниманием, — для более ясного осознания композиционного замысла и проверки первых впечатлений.

При работе за инструментом Лист считал необходимым быть особенно внимательным и сосредоточенным на

отдельных элементах произведения. С этой целью он рекомендовал ученикам играть разучиваемую пьесу несколько раз в медленном темпе — с тщательным соблюдением всех особенностей фактуры и авторских указаний. Неоднократное медленное проигрывание Лист применял не случайно. Далеко не у каждого ученика внимание способно охватить сразу все элементы произведения. Порой приходится искусственно вычленять какой-либо элемент и на нем преимущественно сосредоточивать внимание. Одно дело — звуковысотная сторона текста, другое — ритмическая, третье — динамическая и агогическая. Вот почему Лист и рекомендовал ученикам — не всем, конечно, — медленное проигрывание произведения с концентрацией внимания поочередно на отдельных элементах — звуковысотности, ритме, динамике, агогике и т. д. Весь процесс разбора произведения распадался у него на пять последовательных стадий, предусматривающих самое внимательное изучение авторского текста: все было рационально продумано, расчленено, целенаправленно.

В п е р в ы й р а з он рекомендовал, как свидетельствует А. Буасье, «знакомиться со всеми нотами, чтобы исполнить их так, как они написаны, ничего не добавляя и не выпуская».

В о в т о р о й — выявлять все ритмические особенности, то есть «со скрупулезной точностью соблюдать ноты с точкой, четвертные паузы, длительности, не позволяя себе ни малейшего изменения».

В т р е т ь и й — следить за всеми динамическими изменениями, — «выполнять *forte*, *piano*, *crescendo*, *sforzando*, одним словом — все указанные оттенки, а также те, которые нужно добавить, ибо композиторы подчас небрежно их расставляют»<sup>28</sup>. При этой работе над динамической стороной исполнения у Листа немало времени уходило на обдумывание нюансов, на определение их соразмерности. «Он, — добавляет Буасье, — стремится наилучшим образом выразить эти оттенки, обдумывает, какова их мера, верны ли они, как воплотить их с помощью различного туше».

В ч е т в е р т ы й р а з — при медленном проигрывании Лист советовал сосредоточить внимание на

звуковой перспективе, на соотношении различных голосов, звуковых планов, мелодии и сопровождения. Та же Буасье записывает: «... Лист изучает бас и верхний голос, чтобы выявить мелодию в тех местах, где идут арпеджированные аккорды, что часто встречается в фугированных экзерсисах, а также в других местах... он хорошо выделяет мелодию и смягчает сопровождающие звуки». Самое большое внимание попутно уделяется аппликатуре, ее удобству и художественной (звуковой) целесообразности.

И, наконец, «в п я т ы й р а з Лист занимается темпом пьесы, изменяет его в зависимости от смысла, ускоряет, замедляет его после вдумчивого размышления над тем, что выражает каждая фраза»<sup>29</sup>. (Заметим в скобках, что в классических произведениях, таких, например, как фуга, Лист не допускал изменений темпа; он прибегал к ним лишь там, где характер музыки это допускал: «Ничто не нарушало у него требований музыкального вкуса»<sup>30</sup>).

Только после того «как пьеса таким образом углубленно исследована», то есть после пятикратного предварительного изучения, глубокого и детального, Лист считал возможным переходить к последующей с т а д и и работы: воплощению задуманного, техническому освоению и художественной отделке произведения, к поискам наилучшего варианта трактовки, закреплению найденного. Всякий преждевременный переход к иным методам работы, в частности к работе по кускам, он считал чреватом опасными последствиями, ведущим чаще всего к ремесленничеству и дилетантизму.

Лист предупреждал также, что концентрация внимания на одном из элементов музыкальной ткани вовсе не означает полного забвения и пренебрежения к другому, что речь идет лишь о распределении степени внимания и что все надо делать с величайшей тщательностью: «Это довольно долгая и трудная работа»<sup>31</sup>.

Но каким бы утомительным и трудным ни казалось первое постижение произведения, оно необходимо для тех, кто хочет стать художником-профессионалом. Не следует торопиться. Самое пристальное внимание, помимо основных элементов. — к внутренней структуре

произведения, взаимосвязи отдельных частей и эпизодов, назначению и характеру каждой детали в системе целого. От точности прочтения текста только выигрывает красота исполнения, его выразительность и красочность. Мы не говорим уже о совершенстве, которое находится с этой точностью в непосредственной связи.

Неудивительно, что Лист приходил в негодование, если замечал, что ученик относится к разбору нотного текста небрежно, безответственно. Ему это представлялось чем-то кощунственным, нехудожественным, свидетельствующим как о неуважении к той музыке, которую ученик играет, так и о неуважении лично к нему, Листу. «Я с вас денег не беру,— язвительно говорил он в таких случаях ученику,— да и никакими деньгами нельзя заплатить за то, что вы приходите стирать грязное белье! Я не прачка...» <sup>32</sup>.

Итак, первая стадия работы над произведением за инструментом (распадающаяся, как мы видели, на ряд последовательных этапов) была направлена у Листа на тщательное изучение всех содержащихся в нотном тексте элементов, то есть на возможно более полное постижение авторского текста (напомним еще фразу, сказанную А. Буассье о Листе: «Он все взвешивает, обдумывает, исследует, ничего не забывает, во все вникает» <sup>33</sup>). Бережное отношение к тексту лежало в основе его педагогической работы. Это тем более примечательно, что сам Лист, как известно, допускал в своей исполнительской практике, особенно в молодые годы, и фактурные и интерпретационные изменения текста. И это наводит на мысль, что «вольности» Листа шли не от незнания текста и не от пренебрежения к нему, а напротив, от углубленного изучения его, от стремления по-своему обогатить его, сделать более современным и броским. Да, в какой-то период жизни Лист позволял себе видоизменять текст. Разрешал он это делать — незачем скрывать — и своим ученикам. Но он всегда требовал осмысленности вносимых изменений, не признавал поверхностного отношения к авторским намерениям.

Второй стадией работы над произведением за инструментом у Листа была стадия последовательного

технического освоения материала, «отработка» отдельных элементов. Это вполне соответствовало его основной творческой установке: сперва замысел, общая идея, затем выполнение и частности. Сперва общая пропорция, затем распределение света и теней. Сперва грубое приближение к тому, что должно быть, затем более ясное и тонкое представление и, наконец, тщательная отделка деталей.

В процессе работы (во второй стадии) Лист рекомендовал применять различные методы и приемы, в том числе проигрывание каждой рукой отдельно, нахождение и «опробование» наиболее удобных комбинаций, использование разных темпов — от медленного к быстрому и обратно — и, наконец, штудирование произведения по кускам. Но всем этим приемам, в том числе и последнему, он не придавал такого решающего значения, которое придавали им многие пианисты-педагоги, скажем Лешетицкий и его ученики.

Зато огромную роль, как известно, играла у Листа предварительная работа над определенными техническими формулами, служившими ему как бы своеобразными ключами-отмычками к самым различным стилям и произведениям. Лист был твердо убежден, что овладение этими формулами (он называл их «основными» или «фундаментальными» формулами, или еще «основными пассажами») не только вообще развивает пианиста, двигая его вперед в техническом отношении, но и помогает ему успешно справляться с теми или иными конкретными трудностями, встречающимися в произведении (см. главу 9). Быть может, Лист даже переоценивал значимость своих «фундаментальных» формул. Он, например, считал, что благодаря разумному использованию этих формул «в музыке в конце концов ничто не представляется трудным»<sup>34</sup>. Но в одном он был прав. С помощью «фундаментальных» формул многие трудности действительно «снимались». Они либо заранее преодолевались в процессе предварительного изучения формул, либо разрешались непосредственно в процессе работы над произведением. Трудности, которые находились в фарватере уже познанной «фундаментальной» формулы, в сущности переставали быть трудностями. Вот почему Лист был столь настойчив



в своем требовании — изучать «фундаментальные» формулы в разных тональностях с применением принципа транспозиции. Таким путем увеличивалась эффективность «фундаментальных» формул. Ученик практически овладевал «всеми аккордами, модуляциями, гармоническими ходами»<sup>35</sup>. Ему открывался широкий доступ к художественно-выразительной стороне исполнения. А это представлялось Листу чрезвычайно важным. «Вы отлично понимаете, — говорил он ученикам, — что для того, чтобы выразить все, что чувствуешь, надо не иметь никаких помех, надо обладать столь развитыми и гибкими пальцами, содержащими такую гамму совершенно готовых оттенков, чтобы сердце смогло взволноваться и излиться, а пальцы никогда бы не были при этом препятствием»<sup>36</sup>.

И действительно — что может быть более привлекательным для пианиста, чем почувствовать себя полным хозяином положения. Ведь привыкнув к различным комбинациям и овладев ими до конца, легко играешь самые сложные места, не затрачивая времени на штудирование отдельных трудных кусков произведения, словом — не ощущаешь никаких технических препятствий в воссоздании музыки. В этом смысле система «фундаментальных» формул, предложенная Листом, была крупным завоеванием методической мысли. Она означала решительный шаг вперед в пианистическом искусстве, так как позволяла свободно обращаться с техническим материалом.

Выше (см. главу 9) уже говорилось о том, что Лист разбивал все виды и формы фортепианной техники на четыре класса: 1) октавы и аккорды, 2) тремоло и трели, 3) двойные ноты (терции, сексты), 4) гаммы и арпеджио. Указывалось также, что подобная систематизация технических форм у Листа не была случайной, а определяла в известном смысле их иерархию по степени трудности. Но этот порядок технических форм Лист скорее устанавливал для самого себя (исходя из собственных потребностей и природных данных), чем для других. Было бы нелепо, например, думать, что Лист предлагал начинать учить маленьких детей, которые не могли еще брать октаву, с крупных форм техники — октав и аккор-

дов. Или же подозревать Листа в том, что он недооценивал важности воспитания пальцев, развития их гибкости и независимости. Нет, предлагая такой порядок технической работы, Лист, разумеется, имел в виду уже подвинутых пианистов, обладающих известной подготовкой. Как и все остальные педагоги, Лист начальный этап обучения игре на фортепиано отводил в значительной мере постановке рук и пальцев, налаживанию их первых контактов с клавиатурой, развитию в них беглости и силы. Однако в самой этой постановке пальцев у него, несомненно, было нечто идущее от октавно-аккордовой техники (свободное падение руки и пальцев, естественность движений, четкость и т. д.). Лист хотел, чтобы живость и глубина первых испытываемых пианистом ощущений не была чужда (в зародыше, конечно) крупным техническим формам.

Все это было далеко не случайным. В годы молодости Листа пианисты занимались выработкой дисциплины пальцев куда больше, чем крупной техникой (вспомним хотя бы необъятный учебно-инструктивный «пальцевый» материал, порожденный Клементи и Черни). И Лист, совершивший подлинную революцию как раз в использовании крупных форм фортепианной техники, естественно хотел, чтобы эти формы были выдвинуты на первый план и оказались в центре внимания.

Иным может показаться странным, что Лист (пусть и исходя из собственных представлений и потребностей) считал октавно-аккордовую технику наиболее легким видом техники. Но разве, при всей парадоксальности этой мысли, он был так уж совсем неправ? Разве пальцевая техника в высоком понимании не является действительно труднейшей для подавляющего большинства пианистов? И разве не приходится почти каждому пианисту задумываться в первую голову именно над ее проблемами?

Точно так же нет ничего странного в том, что Лист не сохраняет установленного им иерархического порядка в технических формах (сперва крупные формы техники, затем — мелкие) в своих «Технических упражнениях», а начинает последние с упражнений для развития силы и независимости пальцев и — далее — с уп-

ражнений на всякого рода гаммообразные последовательности; октавные и аккордовые упражнения содержатся у него преимущественно в последних тетрадах. Выпуская в свет свои «Технические упражнения» в двенадцати тетрадах, Лист вовсе не располагал в них упражнения по степени трудности. Он лишь систематизировал их по определенным рубрикам, порой даже не предусматривавшим той последовательности в технической работе, которой он обычно считал необходимым придерживаться.

Да и не в этом заключалось главное новшество технической системы Листа. Оно прежде всего сводилось к столь характерному для Листа методу восхождения к п е р в о п р и ч и н е. С каким бы классом техники ни имел дело Лист, он постоянно переходит от частных случаев к общим принципам, причем направляет внимание ученика все дальше и глубже, к еще более общим принципам. Он не успокаивается до тех пор, пока не доходит до самых первичных форм движения, которые лежат в основе тех или иных «фундаментальных» формул. Он побуждает ученика во всем доискиваться до сути; «надо иметь, — говорит он, — правильные, здравые и точные понятия»<sup>37</sup>.

Такой подход к технической проблеме требует глубокого прилежания, настойчивости, проницательности, постоянной самопроверки. Искать пути, ведущие к пианистическому совершенству, нелегко. Еще труднее — овладеть этими путями. От пианиста требуются постоянные упражнения, концентрация внимания, полная сосредоточенность, и тот, кто этого страшится, никогда не выработает настоящего мастерства. Но то, что некоторым может показаться обременительным и трудным, ищущему и мыслящему пианисту представляется желанным: здесь находит он истинное удовлетворение.

К сожалению, мы не располагаем исчерпывающими данными о порядке упражнений, который предлагал Лист своим ученикам. «Технические упражнения», хотя и были систематизированы Листом строго определенным образом, не дают все же, как мы видели, исчерпывающего ответа на этот вопрос. Записи учеников веймарского периода вообще не содержат каких-

либо существенных указаний Листа по этому поводу. Правда, советы Листа в молодые годы в этой области были зафиксированы — с достаточной подробностью — А. Буасье. Но и они не имеют законченного вида и порой противоречат друг другу.

Так, в о д н о м с л у ч а е А. Буасье сообщает нам о следующих технических рекомендациях Листа, устанавливающих порядок упражнений: а) гаммы октавами (преимущественно энергичным *staccato*) — «с целью развить свободу, гибкость и силу»; б) аккорды, повторяющиеся на одних и тех же нотах, — «сильно ускоряя темп по мере все большей гибкости движения и *fortissimo*»; в) гаммы ломаными октавами, — начиная с *C-dur*'а, потом параллельный *a-moll*, затем *F-dur*, *d-moll* и т. д. (во всех этих упражнениях добиваться различной звучности — от легкого мягкого *piano* до мощного *forte*)<sup>38</sup>. В д р у г о м с л у ч а е: а) репетиционные октавы, — которые очень важны для развития гибкости и силы рук и которые «надо играть быстро и подолгу»; б) ломаные октавы, исполняемые подобным же образом; в) репетиционные аккорды; г) обычные гаммы простыми и ломаными октавами; д) трели поочередно всеми пальцами — при задержанных («незанятые трелью пальцы выдерживаются на соседних клавишах») и незадержанных пальцах; е) отдельные повторяющиеся ноты — при задержанных пальцах «на соседних клавишах»<sup>39</sup>. В т р е т ь е м с л у ч а е: а) простые и ломаные октавы во всех тональностях; б) упражнения на повторение одного и того же звука поочередно всеми пальцами, — держа незанятые пальцы на соседних клавишах; в) гаммы большим звуком и в быстром темпе<sup>40</sup>. И, наконец, в ч е т в е р т о м с л у ч а е: а) упражнения с задержанными пальцами (поставить пять пальцев на клавиши и ударять поочередно каждым из них, задерживая при этом остальные пальцы — палец ставить не на кончик, а на подушечку); б) трели с задержанными пальцами; в) аккорды, повторяющиеся на одних и тех же звуках, — с помощью «вибрирующего» движения кисти; г) репетиционные октавы на одних и тех же нотах, — с помощью «гибкой и мягкой» кисти, и пальцев, «бросаемых» на клавиши;

д) гаммы простыми и ломаными октавами во всех тональностях, хроматические октавные гаммы, октавы по звукам трезвучий и сектаккордов; е) аккорды, играемые в виде арпеджио по всей клавиатуре, переходя из тональности в тональность <sup>41</sup>.

Сопоставляя эти технические рекомендации Листа друг с другом, мы сможем без особого труда установить, что в годы молодости Лист бесспорно отдавал предпочтение крупной технике. Лишь в одном случае из четырех он рекомендовал начинать с пальцевых упражнений (да и то с выдержанными звуками); во всех же остальных случаях — с октав или аккордов. Остается предположить, что в ту пору он либо сам имел явную склонность к формам крупной техники, считая их «знамением времени», либо его ученики плохо владели именно этими формами и нуждались в их изучении в первую очередь. Скорее всего и то и другое имело место.

Но из этого, повторяем, вовсе не следует, что Лист недооценивал мелкой пальцевой техники. Во всяком случае в тех же записях Буасье мы не раз встречаем ссылки на его рекомендации «играть как можно больше различных гамм, — простых, в октаву, в терцию», или «штудировать арпеджио во всех видах и трели», или же «неукоснительно играть пальцевые упражнения» <sup>42</sup>. Да и его «Технические упражнения», увидевшие свет спустя почти полвека, отнюдь не ограничивались формами крупной техники. Добрую половину их занимают упражнения для развития силы и независимости пальцев, подготовительные упражнения к мажорным и минорным гаммам, всевозможные виды простых гамм, хроматические гаммы и последования, гаммы в противоположном движении, гаммы с попеременным чередованием рук, двойные терции, кварты, сексты и тому подобные вещи. Не приходится сомневаться в намерениях Листа — воздать должное и формам мелкой техники.

Представляют известный интерес отдельные замечания Листа, относящиеся к работе над техническими формулами различных классов.

Например, известная рекомендация Листа — разбить изучение октав на несколько этапов. П е р в ы й э т а п: игра октавных гамм с многократным — не ме-

нее, чем 12 раз — повторением каждой октавы на одном и том же месте, свободным и гибким движением запястья, во всех 24 тональностях, идя по кварто-квинтовому кругу и чередуя мажор с параллельным ему минором; сначала эти упражнения играют медленно (чтобы не терять ощущения удобства и свободы в руке), затем постепенно темп увеличивается, доходя до *Presto*; динамика все время меняется — от *piano* к *forte* и наоборот (точно таким же образом изучаются упражнения ломаными октавами и аккордами). В т о р о й э т а п: игра октавных гамм без применения репетиций; каждая гамма повторяется многократно; темп и динамика меняются; сначала играют гаммы обычными октавами, затем ломаными. Т р е т ь и й э т а п: игра октав по ступеням арпеджированного трезвучия — сначала мажорного, затем одноименного минорного; изучение октав в данном случае строится не по квинтовому кругу, а в хроматическом порядке; квинтсектаккорд с пропущенной терцией служит переходом к новой тональности; каждое последование повторяется дважды; аналогично изучаются ломаные октавы и аккорды.

(Существенно то, что Лист не ограничивает изучение октав указанными формулами; он предлагает еще ряд вариантов: октавы по ступеням хроматической гаммы, октавы по ступеням септаккордов — все, разумеется, с соответствующими модуляциями) <sup>43</sup>.

Или настойчивое подчеркивание решающей роли кисти в октавной технике: играть октавы легким движением запястья, начиная с очень медленного темпа (с постоянным ощущением «удобности») и кончая быстрым («пока темп не ускорится сам собой по мере приобретения все большей ловкости»); постоянно заботиться о ровности двух звуков в октавах, играть октавы гибкой кистью, мягко падающей, непринужденной рукой («рука все время свободна, нельзя ни в малейшей степени напрягать ее или судорожно вбиваться в рояль, чтобы достичь *forte*»).

Или рекомендация Листа, относящаяся к изучению технических формул второго класса (тремоло и трели). Она также предусматривает разбивку упражнений на определенные этапы. П е р в ы й э т а п ( подгото-

вительного характера): повторение одного и того же звука одним и тем же пальцем; свободные от игры пальцы беззвучно (без нажима) прикасаются к соседним клавишам; наибольшее внимание уделяется четвертому («самому неуклюжему») и пятому («самому слабому по природе») пальцам<sup>44</sup>. В т о р о й э т а п: исполнение трелей поочередно всеми пальцами; свободные от игры пальцы, так же как и в подготовительных упражнениях, располагаются на соседних клавишах, не нажимая их, а лишь прикасаясь к ним.

Или советы Листа, затрагивающие проблемы мелкой техники. Они охватывают как область предварительных упражнений, так и собственно игру гамм и арпеджио.

П р е д в а р и т е л ь н ы е у п р а ж н е н и я: для пяти пальцев — исходная формула  $c - d - e - f - g$  и обратно — во всех тональностях и в хроматическом порядке; для пяти пальцев — по схеме  $c - d - e - f - g - f - e - d$ ,  $c - d - e - f - a - g - f - e$ ;  $d - e - f - g - a - g - f - e$ ,  $d - e - f - g - h - a - g - f$ ;  $e - f - g - a - h - a - g - f$ ,  $e - f - g - a - c - h - a - g$  и т. д.; для пяти пальцев — по тонам уменьшенного септаккорда с различными вариантами и в хроматическом порядке, например —  $fis - a - c - dis - fis - dis - c - a$ ,  $g - b - des - e - g - e - des - b$ ,  $gis - h - d - f - gis - f - d - h$ ; и л и  $fis - a - c - a - dis - c - fis - dis - c - dis - a - c$ ,  $g - b - des - b - e - des - g - e - des - e - b - des$ ; и л и  $fis - fis - a - fis - c - fis - dis - fis - c - fis - a - fis$  и т. д.

Первое предварительное упражнение Лист, по свидетельству Буасье, считал основным, исходным для гаммообразных пассажей, своего рода ключом, открывающим все двери мелкой техники, унифицирующим силу и эластичность сильных и слабых пальцев. «Он хочет поэтому, — пишет Буасье, — чтобы с большой тщательностью работали над первым, третьим и пятым пальцами, которые являются главными пальцами, некоей опорой руки. При игре этого упражнения остальные пальцы являются лишь вспомогательными, хотя сила их удара должна быть той же, чтобы добиться тем самым большей

ровности. Он четко снимает пальцы, давая звуку свободно прозвучать и не задерживая пальцев на клавиатуре»<sup>45</sup>.

**Г а м м ы:** во всех видах и во всех тональностях, как в прямом, так и в противоположном движении рук; не давать играть «слишком рано», «преждевременно» (по мнению Листа, всегда есть опасность, что ученик приобретет неправильные навыки, если будет работать над гаммами, «прежде чем разовьет в пальцах силу»); играть сначала медленно и отдельно («когда придет черед гаммам, не следует играть их быстро и связно, небольшим и задвленным звуком, ибо это ничего не дает»<sup>46</sup>).

**А р п е д ж и о:** по всем мажорным и минорным трезвучиям, как в прямом, так и в противоположном движении.

Можно, наконец, вспомнить один практический совет Листа ученикам, относящийся к исполнению мелодических фигураций: «когда в фигурациях из разложенных аккордов ноты со штилем вверх образуют мелодию, надо их держать; когда же явной мелодии не образуется, надо снимать их, благодаря чему они звучат более ярко и блестяще».

Однако все эти частные рекомендации Листа становятся до конца ясными и приобретают полную значимость только в свете двух принципиальных требований, составляющих как бы квинтэссенцию его методики: «заниматься не машинально» и «не зажимать рук»<sup>47</sup>. Как и во всем другом, Лист стремится прежде всего играть упражнения осмысленно, советует все «взвешивать и обдумывать», быть «физически свободным», «перемещать руку по клавиатуре естественно, не делая никаких судорожных движений»<sup>48</sup>.

Дело не в количестве, а в качестве; лучше сыграть меньше, да хорошо, чем больше, да плохо: «лучше заняться немногими пассажами, чем проигрывать их сразу помногу»<sup>49</sup>. Надо заботиться о качестве звучаний, о выработке мягкого туше, точной артикуляции пальцев. Играть упражнения игнорируя это, бесцельно, бесполезно.

В более поздние годы Лист, несомненно, был куда менее увлечен детализацией технических рекомендаций.





Ф. ЛИСТ

*С рисунка Шарля Ренцара (1886 г.)*

Но это не значит, что он совсем не касался в занятиях с учениками вопросов пианистической техники. Так, по свидетельству Сабининой, он время от времени показывал ученикам новые приемы игры. Или же «признавая неудобною общепринятую последовательность пальцев... указывал на выработанную им самим аппликатуру, например: трель с большим и третьим пальцем, введение большого пальца на черные клавиши и т. д., чего прежде не допускалось». «Он даже, — продолжает Сабинина, — отмечал свою аппликатуру на целых трудных пассажах и т. д., но это он делал лишь в исключительных случаях»<sup>50</sup>. Стремился также Лист расширить свою техническую систему за счет новых формул. Так, например, за год до смерти он, приветствуя появление методического труда Л. Раман «Основы техники фортепианной игры» и рекомендуя его для использования в фортепианных классах Венгерской музыкальной академии, особенно подчеркивал важность введения в

пианистический обиход новых технических формул, в частности венгерской гаммы (с увеличенной квартой в минорных тональностях). Он также одобрительно отнесся к тому принципу аппликатуры, который ведет к наиболее простому «единому оформлению»: «Этот принцип аппликатуры, — писал он Л. Раман, — я постоянно рекомендовал» <sup>51</sup>.

Характерным для Листа является также диалектическое сочетание ровной игры и игры с динамическими нюансами. В начальной стадии Лист при игре упражнений безоговорочно требует добиваться «безупречной ровности звука». Все звуки, извлекаемые из инструмента, должны быть по возможности одинаковы — «без какой бы то ни было неровности в ритмическом и звуковом отношении». С этой целью, а также для того чтобы избежать напряженности, Лист рекомендует играть упражнения сперва *м е д л е н н о и р о в н о*. В дальнейшем, напротив, Лист всемерно поощряет упражнения с определенными динамическими оттенками, от «мягкого, легкого, еле слышного *piano*» до «ослепительного *fortissimo*» и обратно. Мы можем даже говорить о том, что система «фундаментальных» формул у Листа предусматривала выработку целой шкалы динамических нюансов, вплоть до тончайших, еле уловимых звуковых градаций». Упражнения представляли перед пианистом не в «сухом» черно-белом виде, а в различных динамико-красочных вариантах. Не было никакой механичности; все подчинялось требованиям звукового колорита <sup>52</sup>. Инициатива, проявленная учениками в этом отношении, встречала со стороны Листа полное одобрение: «Изобретайте, если сможете, — говорил он им, — новые оттенки и комбинируйте их; таким образом, вы будете готовы ко всему. Если же вы прибавите к этому привычку гармонизовать, разрабатывать модуляции или, вернее, варьировать ваши упражнения в различных тональностях, вы овладеете основными принципами искусства и будете ко всему подготовлены» <sup>53</sup>.

Типизация форм техники и сведение их к небольшому числу «фундаментальных формул», разумеется, была тесно связана у Листа с последующей *и н д и в и*

дуализацией форм техники в зависимости от художественных стиливых задач. Было бы легкомысленно думать, что Лист учил своих учеников играть октавы в сочинениях Шопена так же, как в своих сочинениях, или же рекомендовал им исполнять пассажи Моцарта в духе пассажей Вебера. Он всегда учитывал стилистические особенности произведений и соответствующим образом видоизменял технические приемы. Но все же он считал необходимым прежде всего дать в руки ученика такую техническую систему, с помощью которой легче всего придти к самому широкому кругу приемов и движений. Стил — важная вещь, и зависимость технических приемов от него — бесспорна. Однако нельзя обучать пианиста без определенного количества руководящих технических принципов, которые ученики должны познать и проверить на собственном опыте.

В работе с учениками Лист нередко прибегал и к принципу «технической группировки» или «технической фразировки» пассажей, а также к методу «технических» (или «фактурных») вариантов. Он пользовался этими приемами в педагогических занятиях еще в молодые годы, хотя и несколько однообразно (можно сослаться на свидетельство Буасье о том, что Лист любил в упражнениях удваивать фигурации, сочинять варианты — с целью сделать упражнения более полезными). Во второй половине жизни он расширил сферу приложения метода группировки и вариантов, и главное — стал применять его преимущественно с целью облегчения технических трудностей.

Однако как в отношении «технической группировки», так и в отношении «технических вариантов» Лист был далек от мысли придать им самодовлеющее значение, возвести их в некий абсолют. В первом случае он всегда советовал учитывать соотношение технической фразировки с фразировкой художественной (отмеченной автором с помощью лиг). Наиболее благоприятны, по его мнению, технические группировки, образованные в соответствии с интонационно-фразировочными группами, иными словами группировки, сходные с естественным членением фраз. Чем меньше разрыв между технической фразировкой и фразировкой

художественной, тем больше эффект, достигаемый пианистом. Необходимо иметь ясное представление о мелодической структуре пассажа, о смене направлений и форм движений. Исполнение пассажа должно быть выразительным, художественно оправданным, а не порожденным виртуозно-техническими импульсами. Именно это имел в виду Лист, когда говорил ученикам: «Вы играете этот пассаж, то есть кажется, что вы хотите блеснуть». А надо, чтобы пассаж, при всем техническом совершенстве, был всегда «выразительным», служил «проводником чувств»; «...пассаж — всегда средство, а не цель»<sup>54</sup>.

Во втором случае он предостерегал от излишнего увлечения составлением технических вариантов. «Варьирование» трудностей, встречающихся в произведении, должно определяться целесообразностью вариантов и, главное, их связью с системой «фундаментальных» формул. По существу, метод технических вариантов у Листа был во многом аналогичен методу «заготовок»: он служил ему не только приемом, помогающим усвоить структуру рисунка и облегчить его выполнение, но и средством, умножающим технические ресурсы пианиста.

Свойственная Листу «комплексная» природа пианизма (см. главы 7 и 9) нашла отражение и в его занятиях с учениками. При чем она была теснейшим образом связана с разобранными выше техническими методами. Укажем, например, на использование Листом метода распределения пассажа по определенным тождественным комплексам-звеньям, — на определение трудностей внутри позиции, на приемы, связанные с переносом руки или сменой позиции и т. д. Как один вид техники влиял у Листа на другой, так и использованные им в педагогике технические методы находились во взаимодействии друг с другом. Это исключало какую-либо узость и односторонность в работе с учениками. К тому же Лист постоянно предупреждал их об опасности чрезмерного увлечения отдельной стороной техники, о возможности утраты «вкуса» к другим техническим формам.

Но, быть может, самое важное у Листа заключалось в том, что он вообще был далек в своем педагогическом труде от увлечения техникой как таковой за счет обще-

художественного развития. Будь виртуозом, — говорил он ученику, владей всеми формами техники, но, предаваясь технике, оставайся музыкантом. Всегда иди не от внешнего к внутреннему, а, наоборот, от внутреннего к внешнему. В этом свете его «фундаментальные» формулы приобретают совсем иное значение. Их основной смысл — в предварительной автоматизации движения, в овладении определенным типом движения, а стало быть, и в разгрузке сознания в процессе исполнения от технических забот, в сосредоточении внимания на художественных задачах. Мало владеть какими-то определенными формами движения и на этом успокоиться. Необходимо еще, овладев этими формами, направить их к художественной цели. Техника пианиста органично связана с творческими достижениями и по существу своему является **т в о р ч е с к о й** техникой.

Вот почему упреки в известном увлечении суховатыми техническими упражнениями, которые порой раздавались в адрес Листа (особенно молодого), явно несостоятельны. Дело не в том, что педагогическое искусство Листа опиралось в этом вопросе на опыт предшественников. Дело в том, что Лист понимал всю значимость тренировки и предварительной работы над «фундаментальными» формулами. Он сознавал, что «сведя таким образом все трудности в большую классификацию, видишь их в целом, и они меньше смущают», что «когда вы учите какую-нибудь пьесу, они уже заранее преодолены вами», что «новые комбинации встречаются редко, варианты в них столь незначительны, что не могут вызвать затруднения». Без такой работы (на определенном этапе, конечно) — учить не столько данное место, сколько формулы соответствующего класса — нельзя стать настоящим пианистом <sup>55</sup>.

Преимущество системы «фундаментальных» формул заключается также в том, что изучая эти формулы в различных тональностях, пианист, как уже указывалось выше, приучается транспонировать, гармонизировать, модулировать, получает возможность «познакомиться на практике со всеми аккордами, модуляциями, гармоническими ходами», короче говоря, приобретает практическое знакомство с гармонией <sup>56</sup>. И особенно

в том, что работа над «фундаментальными» формулами способствует развитию навыков чтения нот с листа: «... приучив глаз и руку ко всевозможным комбинациям, производишь их с легкостью и не смущаясь ими»<sup>57</sup>. Эти навыки Лист считал необходимым культивировать у учеников с самых ранних этапов обучения; хорошее беглое чтение нот с листа, — по его мнению — раскрывает перед пианистом широкую перспективу и облегчает путь в искусстве. Его методика чтения нот с листа, помимо тщательного изучения «фундаментальных» формул и практического усвоения гармонии за инструментом, основывалась еще на воспитании в ученике особого чувства целостного восприятия музыки. Главное, — пояснял он, — сводится к тому, чтобы, читая ноты, смотреть вперед на несколько тактов, как бы охватывая музыку в целом. Вспомним, например, замечание Листа, зафиксированное А. Буассье: «Лист сказал, что, читая с листа, он смотрит всю строчку в целом, а ни в коем случае не такт за тактом»<sup>58</sup>. Или же свидетельство Э. Фэй, как-то переворачивавшей Листу ноты во время чтения им с листа нового произведения: «Великий боже! — пишет Фэй. — Как он читает! Переворачивать ему трудно. Он смотрит всегда так далеко вперед и охватывает взглядом пять тактов, так что можно ошибиться, думая, что он хочет, чтобы Вы уже перевернули лист: один раз я перевернула слишком поздно, в другой раз — слишком рано»<sup>59</sup>.

Все эти свойства говорят нам о том, что исключительное умение Листа читать ноты с листа коренилось не только в его природной одаренности, но и в определенном, строго рассчитанном методе, овладению которым он посвятил немало дней и часов и который стремился по возможности раскрыть своим ученикам. Надо знать этот метод и не жалеть времени на его практическое освоение — таков решающий вывод Листа<sup>60</sup>.

Разумеется, Лист требовал от учеников не только умения бегло играть с листа, но и умения быстро запоминать. Нельзя полностью овладеть нотным текстом, не запомнив твердо его; произведение, которое ученик играет, должно быть целиком у него «в голове». Вот почему так важна тренировка памяти; любые методы,

включая метод слухового запоминания, направленный на постижение звуковых закономерностей, и метод логического продумывания (без инструмента), здесь будут вполне уместны. Уверенная игра на память — залог успеха.

При такой системе работы особую значимость, естественно, приобретало умение концентрировать свое внимание на изучаемом материале и контролировать свои действия. Крайне важно не проходить мимо отдельных деталей, подмечать в своей игре «самую незначительную неточность в соотношении звуков между собой»<sup>61</sup>, не отвлекаться во время занятий. Правда, в молодые годы Лист занимал в этом вопросе противоречивую позицию, пожалуй, порожденную духом времени. С одной стороны, он выдвигает новый тезис — упражняться осмысленно, *н е м а ш и н а л ь н о*, с другой — повторяет рекомендации старых пианистических школ, в частности Калькбреннера, и даже советует, как уже говорилось выше, во время упражнений читать книгу, «чтобы не соскучиться»<sup>62</sup>. Могут сказать, что особенного противоречия у Листа здесь нет, так как Лист де рекомендует читать во время игры определенного типа упражнений, в частности, во время игры простых пятипальцевых упражнений с многократным ударом пальца по одной и той же клавише. Но это по меньшей мере наивно, ибо как раз эти упражнения для выработки независимости и ровности пальцев и производные от них Лист считал особенно важными, «приводящими к наибольшему развитию аппарата»<sup>63</sup>. Простота их кажущаяся, и они требуют отнюдь не меньшей концентрации внимания, чем любое другое упражнение, состоящее из более разнообразных движений. Точно также кажущейся является их «механичность». К тому же мы знаем, что в годы молодости сам Лист читал во время игры любых упражнений. Признания на этот счет содержатся не только в «Записках» А. Буасье, но и в письмах Листа к М. д'Агу, а также в разговорах его с различными людьми<sup>64</sup>.

Итак, нет сомнения, что в молодые годы, Лист, смело выдвинув новый тезис о сознательности процесса упражнений, в чем-то еще находился и в плену старых теорий.

Лишь с годами он осознал всю значимость своего основного методического требования, представляющего собой огромный шаг вперед и открывающего новую страницу в технической работе пианиста.

Собственно говоря, истинное отношение Листа к проблеме техники в процессе занятий с учениками определяется его общеэстетическими воззрениями, и прежде всего отождествлением им понятия виртуозности с понятием интерпретации. Все должно быть одушевлено, проникнуто художественной выразительностью и поэтичностью; музыка — это «язык сердца, язык страстей». Пианистическая техника объединяется в одно одухотворенное целое, начиная с пальцев. Обособленное культивирование каких-то сторон техники может лишь погубить ученика. Лист здесь решительно возражает, не только против «механичности» и «разорванности» в работе, но и против какой-либо нарочитости, вычурности.

Секрет хорошего исполнения в том, чтобы «выражать только то, что чувствуешь»<sup>65</sup>, «не стремиться показывать больше, чем чувствуешь», «выражать не больше, не меньше, чем это нужно»<sup>66</sup>, словом, руководствоваться во всем художественным вкусом, знать меру. Самое трудное, — говорил Лист, — это «найти подходящую интонацию и уметь быть простым... естественным»<sup>67</sup>. Отрыв технической работы от ясности, естественности и правдивости музыкального выражения, никогда не должен иметь места. Поиски средств выразительности, кропотливое, «почти психологическое» изучение материала, тщательная работа над различными приемами туше стояли в центре его внимания<sup>68</sup>. Что бы Лист ни показывал — большое или малое — он всегда стремился и с х о д и т ь от музыки и п р и х о д и т ь к музыке: «...он уяснял ученикам характер и передачу творений композиторов, указывал на их особенности и заслуги, причем требовал, чтобы избегали всякой однородности». «При своем широком кругозоре, — резюмирует Сабина, — он даже в композициях или композиторах, кажущихся незначительными, замечал тот камушек, который они приносили на сооружение гиганта — музыки»<sup>69</sup>.



Не случайно Лист столь решительно возражает против какого бы то ни было догматизма в преподавании. Он постоянно требует от учеников, чтобы они все воспринимали сознательно, пытливо искали сами и сами же находили искомое. Без такого активного сознательного приобретения знаний и навыков все усилия, по мнению Листа, не дадут результата, не приведут к успеху <sup>70</sup>. И что особенно важно, — только тогда развитие индивидуальных качеств ученика (а в этом, как мы знаем, Лист видел главную задачу педагога) получит надежный фундамент; станет до конца ясным и смысл изречения Листа: «Даже плохая оригинальная интерпретация лучше, чем хорошее подражание» <sup>71</sup>.

Разумеется, воспитание сознательности и активности, столь тесно связанное с раскрытием индивидуальных особенностей ученика, требует единства теории и практики в преподавании. Лист, еще со времен увлечения идеями сен-симонистов, не признавал никакого отрыва одного от другого. Все делается для людей, для жизни и все проверяется жизнью, практикой.

Сознательность в работе, по мнению Листа, нисколько не исключает увлеченности, порождающей хорошее исполнение. У одного ученика увлеченность эта может быть подобна медленному внутреннему горению, у другого — подобна взрыву. Но ни в одном, ни в другом случае она не противостоит интеллекту, разуму.

Как и во всем другом, Лист в своей работе с учениками решительно отвергал поспешность. Его метод преподавания скорее можно было бы охарактеризовать такими словами: «малое к малому», «зернышко к зернышку». Опасно, например, «стремиться пораньше и побыстрее покончить с упражнениями» <sup>72</sup>, не вдаваясь в их истинное назначение, — результат от их изучения тогда может получиться самый неожиданный, отрицательный. Еще опаснее форсировать работу над звуком, педагогизацией и тому подобными вещами. Во всем здесь надо быть столь же терпеливым, сколь и настойчивым. Нет конца совершенствованию. Работать над приобретением выразительных средств пианист должен всю свою жизнь.

## Глава одиннадцатая

### ЛИСТ В ИСПОЛНЕНИИ РУССКИХ И СОВЕТСКИХ ПИАНИСТОВ

Интерес к фортепианному творчеству Листа возник в России очень давно. В ту пору, когда в ряде стран о Листе почти не говорили как о композиторе, заслуживающем внимания, в России уже играли многие сочинения Листа. Так, во второй половине 30-х годов прошлого века с произведениями Листа на концертной эстраде выступают юный Антон Рубинштейн \*, Антон Герке и Мария Калерджи (Нессельроде). Именно с этих пианистов начинается длинная летопись жизни Листа в России, летопись, в которой нашло отражение немало художественных событий.

Исполнение произведений Листа (особенно транскрипций песен Шуберта) сразу же обнаружило поистине феноменальное артистическое дарование Ант. Рубинштейна.словно свежее веяние пронеслось по музыкальному миру.

---

\* В своем первом публичном концерте в Москве 11/23 июля 1839 г. Антон Рубинштейн, наряду с произведениями Гуммеля, Фильда, Гензельта и Тальберга, играл «Большой хроматический галоп» Листа. Галоп этот был написан Листом лишь в 1838 г., и исполнение Антона Рубинштейна, вероятно, было одним из первых после авторского исполнения.



Антон Григорьевич  
Рубинштейн  
С фотографии

Непосредственное, нерастраченное чувство, образ, настроение соединили юного исполнителя и автора в одно неразрывное целое. Одухотворенность, мастерское владение инструментом, богатство и разнообразие нюансов, с которыми мог соперничать лишь один исполнитель — сам Лист, — все было поставлено на службу живому чувству. Некоторые транскрипции Листа (как, например, «Хвала слезам», «Серенада», «Баркарола», «Ave Maria», «Лесной царь») оставались в репертуаре Ант. Рубинштейна до конца его дней; великий русский пианист исполнял их всегда с захватывающей силой, художественным богатством и выразительностью. Особенно потрясало его исполнение «Лесного царя». Беспрельдно вдохновенное, образное и совершенное, оно вошло в историю исполнительского искусства как один из непревзойденных шедевров.

Произведениям Листа Ант. Рубинштейн отвел значительное место и в своих знаменитых исторических концертах. Свыше половины программы пятого исторического концерта заняли листовские оригинальные сочинения и обработки. Наряду с указанными выше транскрипциями в этом концерте были исполнены: этюд *Des-dur*, «Вальс-каприз», «Утешения» (*E-dur* и

*Des-dur*), «Au bord d'une source», Венгерские рапсодии (№№ 6 и 12), «Музыкальные вечера» Россини («Прогулка в гондоле», «Венецианская регата», «Серенада», «Танец»), фантазия на темы из оперы «Роберт-Дьявол». О том, как играл Ант. Рубинштейн, лучше всего сказать словами современника: «Он исполнял вещи, часто всеми виртуозами играемые: но всегда выходило то же, да не то. Ни у кого не было той могучей, поэтичной, продуманной и прочувствованной концепции целого и того титанического воплощения ее в звуках, которые составляли отличительную и самую великую черту исполнительского гения Рубинштейна. Он на мелочи, на детальную обработку, вообще мало обращал внимания; впереди всего стояла общая идея целого произведения; здесь весь он был гигант, размах, ширина, сила, страсть. Недаром Рубинштейна кто-то назвал Микельанджело фортепиано. Но это определение узко. Рядом с богатырским размахом у Рубинштейна стояла, сейчас же непосредственно и нимало ему не мешая, сама нежность, сама грация, изумительная тонкость и деликатность чувства, и эта нежность и тонкость никогда не опускались до уровня обыденной, низменной, ложной чувствительности и сентиментальности; на них всегда лежал отпечаток благородства, бодрости, здравости»<sup>1</sup>.

И все же Лист не принадлежал к числу любимых композиторов Ант. Рубинштейна. Высказывания последнего в книге «Музыка и ее представители» не оставляют никаких сомнений на этот счет. Тем более показательно, что Ант. Рубинштейн отдавал Листу должное; ставя не раз произведения Листа в программы своих концертов (а строгость и разборчивость Ант. Рубинштейна в составлении концертных программ общеизвестны), великий пианист признавал тем самым огромное художественное значение Листа не только как пианиста, но и как фортепианного композитора.

Известный петербургский пианист и педагог Антон Герке, хотя и был воспитан в традициях долистовского пианизма, принадлежал к числу почитателей и неустанных пропагандистов творений Листа. В 1838 году он исполнил несколько оперных фантазий Листа, затем неоднократно играл многие его мелкие сочинения и



Мария Калерджи-Муханова  
*С фотографии*

транскрипции; наконец, в более поздние годы (1866) он впервые в России исполнил «Пляску смерти» (дирижировал Балакирев). Исполнение Герке отличалось точностью и элегантностью; в нем, быть может, не хватало глубины и величия, но зато оно всегда было определено, ясно и прозрачно; оно словно говорило краткими, сжатыми, как математическое доказательство, фразами. Чуткий и восприимчивый ко всему новому, Герке постоянно обогащал свой репертуар и мастерство. По свидетельству Стасова, Герке следил за всем новым в музыкальном деле, и именно благодаря ему Стасов, одно время бравший уроки у Герке, «слышал и знал не только все новые фортепианные сочинения того времени, множество пьес и этюд[ов] Тальберга и Листа, но даже и Шопена, и Шумана»<sup>2</sup>.

Мария Нессельроде (по первому мужу Калерджи, по второму — Муханова) шла по тому же пути. Новое в музыкальном искусстве, в частности творчество Листа, встречало в ее лице убежденного, горячего поклонника и защитника. Вопреки противодействию консервативных музыкальных кругов, она еще в ранней юности (30-е годы) выступала с произведениями Листа на концертной эстраде. Ее своеобразная, сдержанно-строгая и в то же время полная мягкого очарования игра

высоко расценивалась современниками. Впоследствии Калерджи занималась у Шопена, была близко знакома и с Листом, которому часто много играла \*. Зная и неоднократно слышавшая Калерджи ученица Листа М. С. Сабинаина оставила нам превосходную характеристику ее исполнительского искусства: «Ее манеру играть можно только сравнить с изваянием из мрамора; подобной игры я никогда больше не слыхала и, верно, не услышу. Хотя, когда она играла, ни один мускул ее лица не изменялся, ее игру нельзя было назвать холодной: она была так изящна и полна поэзии, что увлекала слушателей в иной мир...»; «...она точно чеканила ноты; как мраморное изваяние выходили звуки или целая композиция... Она резко оттеняла, имела восхитительное *mezzo voce* и едва дышащее *pianissimo*. Почти все пассажи она играла легко и грациозно. Ни раньше, ни позже не слыхала я подобной законченной игры: она играла единственно в своем роде, ее игра представляла как бы маленькие картины»<sup>5</sup>.

Интерес к творчеству Листа, пробудившийся еще в 30-е годы прошлого столетия, заметно возрос в 40-х годах в связи с выступлениями Листа в России. Произведения Листа все чаще появляются в программах концертов; они внедряются и в быт, в домашнее музицирование. На них, несмотря на выпады «критических староверов», начинают смотреть как на «новое слово в фортепианном искусстве», как на «академию пианистического мастерства»; над ними настойчиво работают; их уже более решительно отличают от произведений композиторов формально-виртуозного и салонного направления. Лист, наряду с Шопеном, становится одним из учителей в области исполнительского искусства.

Но подлинно глубокий интерес к творчеству Листа стал возможен лишь начиная с 50-х годов, после опубли-

---

\* Об отношении Шопена к Калерджи можно судить по его письмам, напр.: «Я учу пани Калергис (Калерджи), которая действительно очень хороша и играет...»<sup>3</sup>. Как известно, Лист всегда относился к Калерджи с глубоким уважением и любовью<sup>4</sup>; он называл ее своей «придворной пианисткой» и «музой»; памяти ее он посвятил свою первую элегию; бюст Калерджи постоянно стоял в его рабочей комнате в Веймаре.



Вариации Листа  
С рисунка П. Федотова

кования наиболее значительных его сочинений. Два пианиста сыграли решающую роль в пропаганде этих сочинений в России и в установлении определенных исполнительских канонов. Это были Милий Балакирев и Николай Рубинштейн. Можно смело сказать, что никто из больших русских пианистов XIX столетия не подошел так близко к Листу, никто так много не сделал для его усвоения, как они. В то время, как в ряде стран творчество Листа все еще встречало «упорное непонимание» и подчас подвергалось жесточайшим нападкам \*,

---

\* «Время все рассудит, — не без горечи писал Лист в одном из своих писем, относящихся к 1860 г., — и я могу с полным спокойствием ожидать, когда больше станут рассматривать, узнавать и слушать мои произведения, чем швырять их прочь и освистывать»<sup>6</sup>.

Балакирев и Ник. Рубинштейн в России обнаружили поразительное осознание величия не только его отдельных произведений, но и всего его творчества в целом.

Известно, что Балакирев относил Листа к числу наиболее близких себе композиторов; на протяжении всей жизни его любовь к творчеству великого венгерского музыканта оставалась неизменной. Он был главным инициатором в ознакомлении своих товарищей-кучкистов с сочинениями Листа: он сыграл (и детально разобрал) в кругу друзей все основные фортепианные произведения Листа и вместе с Мусоргским исполнил в четыре руки двенадцать его симфонических поэм. Он убежденно пропагандировал сочинения Листа и среди широкой публики, играл их на концертной эстраде и в домашних кружках. В его репертуар входили баллада № 1, баллада № 2 (которую он особенно любил), «Скерцо и марш», Испанская рапсодия, «Sposalizio», «Il Pensieroso», «Сонет Петрарки № 47», «Грезы любви», «Утешения», полонез *c-moll*, этюд *f-moll*, «Забытый вальс» № 1, транскрипция марша Черномора из оперы «Руслан и Людмила» Глинки, ряд мелких оригинальных сочинений и переложений и, наконец, монументальная соната *h-moll* (которой он придавал наибольшее значение). Какая огромная разница! Некоторые, как, например, Ганслик, дают убийственную характеристику сонате Листа; ее называют «неисполнимым музыкальным чудищем», «работающей на холостом ходу паровой мельницей» и т. п. <sup>7</sup>. Балакирев же открыто и смело говорит о сонате как о гениальном произведении, шедевре мировой фортепианной литературы. Он не только исполняет сонату, но и стремится полностью раскрыть слушателям ее замысел. С этой целью он нередко исполнению сонаты предпосылает специальное словесное разъяснение, вводящее слушателей в обширный круг образов сонаты \*.

---

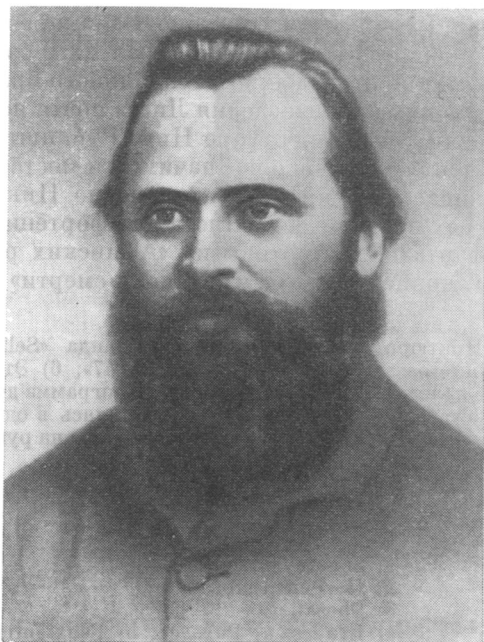
\* Вот это разъяснение в том виде, как оно было зафиксировано одним из внимательных слушателей Балакирева, музыкальным критиком Г. Тимофеевым: «Короткое мрачное вступление к сонате — басы октавами — это то же самое, говорил Балакирев, что главная тема «Ада» из его же «Divina Commedia». Затем идет тема демонического характера. Ее можно разделить на две



О характере балакиревского исполнения сочинений Листа мы можем судить лишь по отдельным отрывочным замечаниям современников. Балакирев исполнял Листа властно и сдержанно. Форма у него словно чеканилась из меди; ритм был чрезвычайно определенным. Не было никаких преувеличений ни в темпе, ни в звуковых градациях. Педаль применялась сравнительно редко, но зато с удивительным совершенством. Не в живописной красочности, не в бурном кипении чувств была сила Балакирева. Истинная красота его исполнения заключалась в величественных очертаниях, в ясной группировке, в строгом подчинении всех частных основанной идее. Он играл совсем просто, умеренно, подчас даже нарочито сухо; случайные обстоятельства никогда не нарушали у него четкости линий. Он как бы избегал всяких дополнительных «красочных» эффектов, а ограничивался тем, что с лаконической краткостью излагал главное — содержание произведения. Думается, что слова Асафьева, сказанные по поводу исполнения Балакиревым Шопена, можно смело отнести и к балакиревскому исполнению Листа. Да, именно так: «... в строгости и суровости, в аскетичности фразировки чулось стремление услышать в этой музыке мир величавых идей и дум и образы тех людей, что умели отстаивать свою правду»<sup>9</sup>. Ибо Балакирев в совершенстве владел не только «продуманной философией» музыки Шопена,

---

части (он тут же проигрывал ее). Первая часть темы порывистая, но потом Лист делает из нее очень нежную, в шопеновском духе (он проигрывал), и тема демонического характера превращается в чудесную райскую тему. Это одна из особенностей манеры Листа, что одна и та же тема является у него в разном освещении. Так и здесь. Эта же тема еще дальше идет фугато, причем она является в обращении, математически обернута (*Балакирев проигрывал тему прямую и обращенную*). В конце сонаты та же тема идет *Allegro trionphante* (проигрывал). Средняя часть *Andante* слита с остальным в одно сплошное неразрывное целое. В сущности, по форме вся соната — это обычное сонатное *Allegro* (первая часть сонатной формы), но только расширенное и со вставкой *Andante*. Такая форма была новизною. В заключительных тактах сонаты является опять тема вступления — нисходящие мрачные басы, но заключительные аккорды, как будто орган, звучат примирительно»<sup>8</sup>.



Милий Алексеевич Балакирев  
*С фотографии*

но и «продуманной философией» музыки Листа. Как умный оратор, которому есть что сказать, он всегда заставлял себя напряженно слушать: он был пианистом великого убеждения \*.

---

\* Особенно часто играл Балакирев сочинения Листа в 80—90-е годы в доме академика А. Н. Пыпина (причем исполнение свое сопровождал интереснейшими толкованиями). Об этом свидетельствуют как его переписка с А. Н. Пыпиным и его женой Ю. П. Пыпиной, хранящаяся в Институте русской литературы Академии Наук СССР (Пушкинский дом, архив А. Н. Пыпина, фонд 250), так и ряд воспоминаний. О концертах у Пыпиных пишет и Г. Тимофеев в названной выше работе. В частности, Тимофеев вспоминает один из листовских вечеров у Пыпиных, устроенный Балакиревым в день рождения Листа 10/22 октября 1895 г. по следующей программе: 1) Вторая баллада; 2) Полонез

Николай Рубинштейн, подобно Балакиреву, очень любил сочинения Листа и часто играл их в своих концертах. Если в программах его гениального брата крупные фортепианные произведения Листа почти полностью отсутствовали, то в репертуаре Ник. Рубинштейна они занимали исключительное по значимости место. Особенно заслуживает упоминания исполнение Ник. Рубинштейном трех произведений Листа для фортепиано с оркестром: фантазии на мотивы из «Афинских развалин» Бетховена, концерта *A-dur* и «Пляски смерти» \*.

*c-moll*; 3) Ноктюрн по стихотворению Уланда «Seliger Tod»; 4) «Il Pensieroso»; 5) «Сонет Петрарки № 47»; 6) Этюд *f-moll*; 7) «Забытый вальс»; 8) «Скерцо и марш»<sup>10</sup>. Программа другого листовского вечера (19 июля 1890 г.) сохранилась в одном из писем Балакирева к Ю. П. Пыпиной<sup>11</sup>; она написана рукой самого Балакирева на французском языке:

«19 Juillet 1890

L i s z t-S o i r e e

1) Sonate [*h-moll*]

2) Il Pens[i]eroso

3) Sposalizio

4) Etudes: a) Paysage, b) Feux follets,  
c) Harmonies du soir, d) *f-moll*

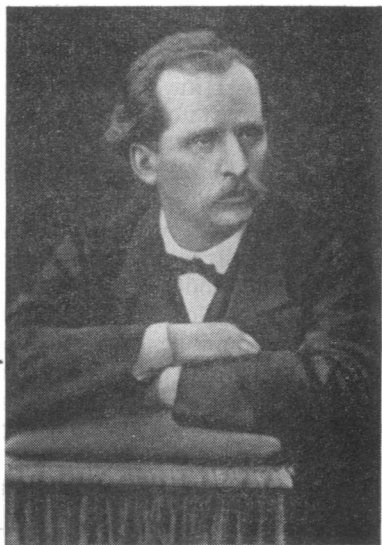
5) Première ballade»

На вечерах у Пыпиных Балакирев играл в четыре руки и симфонические произведения Листа; его партнерами обычно были С. Ляпунов и Ф. Blumenfeld<sup>12</sup>.

С течением времени эти вечера стали называть «веймарскими», а наиболее активные из слушателей, в частности сама Ю. П. Пыпина, С. К. Булич, Г. Н. Тимофеев, В. В. Ястребцев, С. Н. Лалаева и другие составили так называемый «веймарский кружок». О собраниях этого кружка интересные воспоминания оставила С. Н. Лалаева (отдел рукописей Государственной публичной библиотеки им. М. Е. Салтыкова-Щедрина). В них она, между прочим, пишет: «Листа, которому Балакирев поклонялся, он исполнял чудно: «Danse macabre», Sonate *h-moll*, Баллады, из «Années de Pèlerinage», «Pens[i]eroso», «Sposalizio», сонеты, «Consolations»; этюды. В 4 руки с С. М. Ляпуновым играл «Dante-Symphonie», «Faust-Symphonie» и др., как рапсодии, Венгерскую фантазию»<sup>13</sup>. Инициатива названия кружка «веймарский», по-видимому, принадлежала Ляпунову.

\* Из листовских произведений для фортепиано с оркестром Ник. Рубинштейн играл еще концерт *E-s-dur* (второе исполнение в России), «Фантазию на венгерские народные темы» и «Большую

Николай Григорьевич  
Рубинштейн  
*С фотографии*



Фантазию на мотивы из «Афинских развалин» Бетховена Ник. Рубинштейн впервые исполнил в Москве 4 марта 1866 года. Эта фантазия (сочиненная Листом в 1848—1852 годах и изданная в 1865 году) была посвящена Ник. Рубинштейну и нашла в его лице непревзойденного истолкователя. Главное здесь, как отмечали современники, заключалось в особой простоте, энергии, блеске и торжественном характере исполнения.

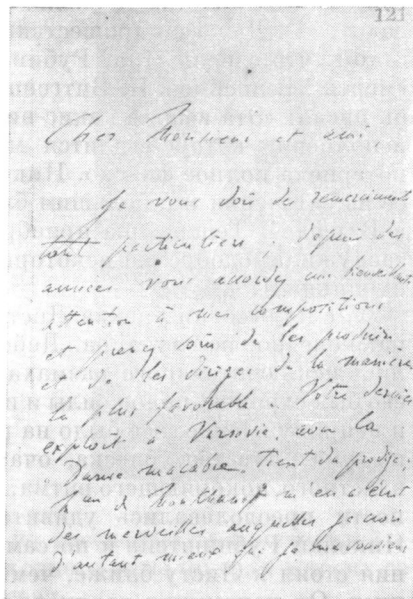
Концерт *A-dur*, который Ник. Рубинштейн также впервые сыграл в Москве, произвел на слушателей еще более сильное впечатление. Самые взыскательные критики отмечали «удивительное проникновение в замысел произведения», своеобразие исполнительского плана, совершенство выполнения. «Говорить ли, — писал Ларош, — о его передаче второго концерта Листа, этого

фантазию» (Шуберт). Из других произведений в его исполнении следует отметить «Мефисто-вальс», «Бравурную тарантеллу из оперы «Немая из Портичи» (Обер), «Музыкальные вечера» (Россини), «Лесного царя» и «Серенаду» (Шуберт), «У родника», а также мелодекламацию «Слепой» (по балладе А. Толстого).

ряда быстро сменяющихся фантастических видений, тревожных и мрачных, но внезапно разрешающихся торжественным маршем»<sup>14</sup>. Щедро и вдохновенно рассыпал здесь Ник. Рубинштейн богатства своего таланта: созерцательно-проникновенное мечтательное настроение вступления сменялось энергией и «угрожающим натиском» *d-moll'*ного эпизода, глубокая страстность и патетический драматизм сочетались с мягкой нежностью и негой лирических эпизодов и, наконец, следовал ослепительный финал, как бы воспроизводивший настроение победного ликования. По-видимому, это было одно из самых сильных исполнений концерта и мало кому впоследствии удавалось приблизиться к той высоте, которая была достигнута Ник. Рубинштейном. «Пляску смерти» Ник. Рубинштейн играл неоднократно и в разных городах. Он, несомненно, был лучшим исполнителем этого произведения, что, между прочим, было признано и самим Листом. Никто не умел так передать «дантовски-грозный» характер пьесы, никто не умел извлечь из инструмента столь мощную звучность и развить ее до грандиозных размеров оркестровых эффектов. Краски здесь были положены не в смягченной гармонии, а в сверкающей пестроте; резким противопоставлением их достигалось усиление впечатления. Перед слушателями как бы вставали различные картины смерти, «громовыми гигантскими шагами вступающей в мир» (Стасов), не щадящей ни возраста, ни пола, ни положения. Внушительная по идее, изумительная «по простоте закваски» (выражение Мусоргского), «Пляска смерти» производила в исполнении Ник. Рубинштейна поистине ошеломляющее впечатление; здесь особым образом сказалась та титаническая мощь, которая составляла одну из сильнейших сторон пианистического искусства Ник. Рубинштейна и которая всегда покоряла слушателей.

Любопытно отметить, что «Пляска смерти», впервые исполненная Г. Бюловом в Гааге 15 апреля 1865 года, то есть за два года до исполнения Ник. Рубинштейном в Москве, не имела почти никакого успеха. Так же невелик был успех этого произведения в Петербурге, где в 1866 году (21 февраля) «Пляску смерти» играл А. Герке. Лишь Ник. Рубинштейну удалось изменить мнение

Письмо Ф. Листа  
к Н. Г. Рубинштейну  
Автограф (первая страница).  
Государственный центральный  
музей музыкальной  
культуры им. Глинки  
(Москва)



публики к лучшему и извлечь это произведение из мрака забвения. Сам Лист должен был признать это, когда писал (в мае 1873 года) Ник. Рубинштейну: «Я не знаю, как благодарить Вас. Вы несколько раз удостаивали своим благосклонным вниманием мои произведения, брали на себя труд как исполнять их, так и дирижировать ими со свойственным Вам мастерством. Последнее Ваше выступление в Варшаве с «Пляской смерти» прямо изумительно; Вы одержали чудесную победу...»<sup>15</sup>.

О том же свидетельствует и одно из писем Листа к М. Калерджи, относящееся примерно к тому же времени: «До сего времени «Пляска смерти» находила лишь снисходительных слушателей... Как же велико было мое удивление, когда я узнал, что эта «Пляска смерти», благодаря таланту превосходнейшего (eminentissime) Николая Рубинштейна, вызвала успех в Варшаве. Никто более меня не восхищается его совершенным мастерством, о котором я с Вами неоднократно говорил,

и я счастлив, что наши мнения о нем полностью совпадают...»<sup>16</sup>. Даже по прошествии ряда лет Лист не забыл о том, что сделал Ник. Рубинштейн для его «Пляски смерти». В письме к К. Витгенштейн от 30 мая 1881 года он писал: «Эта вещь в какие-нибудь пятьдесят страниц, исполнение которой длится минут двадцать, некогда потерпела полное фиаско. Николай Рубинштейн извлек ее из заточения и с большим блеском играл в Москве и в Варшаве. Теперь она приобретает шансы на успех и заслужила одобрение некоторых хороших знатоков и публики»<sup>17</sup>.

Столь высокая оценка Листом Николая Рубинштейна, конечно, не случайна. Действительно, это был пианист исключительного размаха и темперамента; талант его был огромен, полон силы и изобилия. Он играл легко и непринужденно; все было на редкость органично, полно ума, чувства, блеска, очаровательной звучности, властного, покоряющего ритма, любые технические трудности преодолевались удивительно легко. Пожалуй, Николай Рубинштейн и по самому типу своего дарования стоял к Листу ближе, чем какой-либо другой пианист. Он напоминал великого венгерского пианиста не только титанической мощью и темпераментом своего исполнения. Он был также сродни ему по феноменальной уверенности, безупречности и свободе техники. Больше того: он был близок ему и особым сочетанием романтической страстности с законченностью и тщательностью отделки мельчайших деталей, соединением подлинной страсти и трезвого расчета. «Какое поэтическое перо, какой художественный подбор выражений,— писал Ларош,— сумеют передать потомству очарование и могущество этой игры. Волнуя и поражая своих слушателей, он умел оставаться ясным и спокойным: удивительное самообладание, какое-то античное целомудрие и чувство меры соединялось в его игре с титанической силой, с обаятельной чувственной прелестью»<sup>18</sup>.

Законным преемником титанического пианизма Николая Рубинштейна стал Сергей Рахманинов. Хотя он сам и не был учеником Ник. Рубинштейна, в игре его как бы возродились те черты, речь о которых шла выше. Об этих чертах Рахманинов мог иметь отчетливое



представление хотя бы по рассказам своих учителей — Зилоти, кстати, превосходного исполнителя многих сочинений Листа, и Танеева.

Зилоти, учившемуся у Ник. Рубинштейна и Листа, особенно удавались красочно-виртуозные сочинения Листа, как, например, «Пляска смерти», «Пештский карнавал» и др. В них ярко проявлялись основные качества его художественной натуры: широкий размах, полнота переживаний, свобода выражения, энергия, оркестровая сочность звучаний. В течение нескольких лет Зилоти занимался у Листа, который высоко ценил его дарование. Так, в уже цитированном письме к К. Витгенштейн от 5 декабря 1883 года Лист писал: «Недавно в Лейпциге — о, какой стыд! — молодой русский пианист, обладающий замечательным талантом, рискнул с помощью Веймарской оркестровой школы дать листовский концерт, и публика много ему аплодировала после «Пляски смерти». Имя этого преступника — Зилоти. Прежде чем начать работать со мной, он приобрел уже известность как один из самых выдающихся учеников Николая Рубинштейна. У него все данные на то, чтобы стать видным пианистом...»<sup>19</sup>.



Танеев также дал ряд выдающихся интерпретаций сочинений Листа (12-я венгерская рапсодия, «Пештский карнавал», транскрипции песен Шуберта, парافраза «Риголетто» и др.). Современники, в том числе и Чайковский, отмечали благородную простоту его игры, отсутствие слащавости, спокойную убежденность, ясное и строгое ощущение формы, сочетавшееся с широким исполнительским размахом в духе Ант. и Ник. Рубинштейнов. «В игре его, — писал Ларош после концерта, в котором исполнялась 12-я рапсодия Листа, — слышится нечто родственное со стилем его могучего учителя: то же соединение полного самообладания с оживленной экспрессией...»<sup>20</sup>. «Неменьший успех, — сообщает Чайковский брату Модесту, — имел в этот вечер Танеев, игравший превосходно, особенно рапсодию Листа»<sup>21</sup>. Бесспорно, что Танеев обладал исключительно мощной и своеобразной художественной индивидуальностью. «Его исполнительство, — вспоминает Яворский, — складывалось в многогранный, но всегда мужественный, стойкий образ... Это был убежденный активный мыслитель, осознавший каждый миг в процессе своего исполнительского мышления...»<sup>22</sup>.

Через Зилоти и Танеева Рахманинов, естественно, мог приобщиться к достижениям Ник. Рубинштейна и усвоить наиболее характерные особенности его интерпретации сочинений Листа. Кое-что мог он узнать от Зилоти и об игре самого Листа, воспринять некоторые традиции листовской школы. Но, это, конечно, ни в какой степени не снижает самобытности исполнительского искусства Рахманинова. У него был свой собственный почерк, решительно ни на кого не похожий. Рахманинов — прежде всего пианист ясной идеи, твердой воли и изумительной смелости. Достаточно, например, указать на исполнение им концерта *Es-dur*, 12-й и 14-й венгерских рапсодий, фантазии-сонаты «После чтения Данте», «Хоровода гномов», транскрипции вальса из оперы «Фауст» Гуно и ряда других сочинений Листа, чтобы это стало понятно. В исполнении Рахманиновым этих произведений не было никакой недоговоренности, никаких не до конца выполненных намерений, никаких намеков. Не было размягченности, рыхлости, вялости.

Суровым духом веяло от его искусства: оно было мужественным, эмоционально напряженным, подчас даже трагичным. Каждая звуковая деталь оправдывалась замыслом; живая мысль произведений раскрывалась с неотразимой убедительностью\*.

Современники писали об исполнении концерта *Es-dur*, как о чем-то поистине грандиозном и ошеломляющем: «...вряд ли со времен, ставших почти «легендарными», времен корифеев пианизма, кому-либо приходилось слышать такое ослепительное исполнение, такое соединение огненной стремительности с прозрачной легкостью и мощной полнотой звука; казалось что это — предел...»<sup>24</sup>. Вспоминали мощную лавину аккордов и октав первой части, возвышенный, без тени выпренности, сурово-сдержанный пафос адажио, острое, предельно четкое звучание скерцо, сокрушительную стремительность пассажей в финале. Отмечали могучую силу, словно обрушивавшую на слушателей «громады металлических звуковых кубов», упругий, все пронизывающий звук («необыкновенно широкой амплитуды»), неиссякаемый запас ритмической энергии.

Нет сомнения, что после первого исполнения этого концерта самим автором в Веймаре (17 февраля 1855 года, дирижировал Берлиоз) не было еще столь сильного и вдохновенного исполнения; оно до сих пор остается

---

\* В концертный репертуар Рахманинова входили следующие произведения Листа: концерт *Es-dur*, фантазия-соната «После чтения Данте», 2-я венгерская рапсодия (с каденцией Рахманинова), 11-я венгерская рапсодия, 12-я венгерская рапсодия, 14-я венгерская рапсодия, 15-я венгерская рапсодия (Ракоци-марш), «Венеция и Неаполь», «Советы Петрарки», «Погребальное шествие», «Забывтый вальс», «Liebesträume», «Вальс-экспромт», ряд этюдов, вальс из оперы «Фауст» (Гуно), «Песня прях» из оперы «Летучий голландец» (Вагнер), фантазия «Скиталец» (Шуберт), транскрипции песен Шуберта («Форель», «Серенада»), Шопена («Желание девушки», «Возвращение на родину»), Шумана («Посвящение») и др.

Известно, что Рахманинов особенно любил программы, включавшие наряду с другими классическими произведениями и произведения Листа. Отвечая как-то на вопрос В. Р. Вильшау, Рахманинов писал: «Что играю?! Много программ переиграл! Любимые мои программы это — концерт из двух отделений: в первом Шопен, во втором Лист. В таких программах и себя не надо прибавлять»<sup>25</sup>.

непревзойденным. На всем лежал отпечаток гениального проникновения в сущность произведения, того проникновения, при котором личность автора и личность исполнителя гармонично сливаются.

Современники писали и об удивительном исполнении Рахманиновым 12-й рапсодии Листа; своим «безудержным размахом, богатством красок и головокружительным темпом пассажей» это исполнение «создало то непередаваемое настроение, которое можно назвать «праздником искусства»<sup>25</sup>. Отмечали, что каждый штрих, каждая деталь имели источником своим вдохновение, что все было проникнуто особым «властным ритмом». Современники вспоминали и образно-яркую передачу Рахманиновым дантовской сонаты, его «фресково-мощную игру» (Асафьев). В этом исполнении, по-видимому, полностью снималось обычное представление о дантовской сонате как о произведении неглубоком, внешне виртуозном. На первый план со всей силой выступали великие образы Данте: зловещее, мрачное тромбоноподобное начало сонаты словно провозглашало грозную надпись на вратах дантовского Ада, затем шли картины страданий и мучений за вратами ада (сперва тяжелый гул ада долетал как бы издалека, потом он делался все более и более ощутительным, пока, наконец, не достиг своего апогея, — казалось, воздух дрожит от вздохов, проклятий, воплей ужаса, криков ненависти и т. п.), далее рисовались картины нежной любви (сладость воспоминаний)... Не было ни одного неоправданного замыслом звука; поэтические образы раскрывались с поразительной выпуклостью и убежденностью. О необыкновенной рельефности исполнительских образов Рахманинова свидетельствует и хорошо известное (по механической записи) исполнение «Хоровода гномов», где выпуклость контуров, упругие, резко очерченные формы, стальная ритмика и предельное техническое совершенство производят поистине неизгладимое впечатление.

Можно с уверенностью сказать, что история вряд ли знала (кроме самого Листа) пианиста столь могучей внутренней силы воздействия и столь безукоризненного, гениального мастерства. Случайный промах, ском-

Сергей Васильевич  
Рахманинов  
С фотографии



канный пассаж, неполное преодоление трудностей,— все это в игре Рахманинова было исключено. От его пальцев не ускользала ни одна деталь, ни один элемент музыкальной ткани. Технических трудностей словно не существовало, и они, действительно, никогда не замечались слушателями. Все внимание было направлено на художественный образ и звуковое воплощение его, на максимальное приближение звучности фортепиано к звучности человеческого голоса. Подобно Ант. и Ник. Рубинштейнам, Рахманинов стремился «петь на фортепиано»,— и это составляло одно из драгоценнейших качеств его пианизма.

Немало есть еще фактов, свидетельствующих о подлинно глубоком интересе и своеобразном подходе русских пианистов к творениям Листа. В частности, можно было бы, например, упомянуть о концертной деятельности русских учеников Листа — Ивана Нейлисова, Марфы Сабининой и, особенно, Веры Тимановой. Нейлисов был одним из первых исполнителей концерта *Es-dur* в России. По свидетельству современников, он

играл мягко, отчетливо, без какой-либо аффектации и вычурности, но порой ему не хватало ярко-виртуозного блеска и силы. В программы концертов Сабининой входили такие произведения Листа, как «Лесной царь», 11-я венгерская рапсодия, «Хроматический галоп», транскрипция «Соловья» Алябьева и другие. Вместе с Нейлисовым Сабинина впервые в России исполнила (в своем концерте в Петербурге 10/22 марта 1857 года) симфоническую поэму «Прелюды» (в авторском переложении для двух фортепиано). Тиманова, занимавшаяся у Листа в более поздние годы, была одной из его любимых учениц. Она обладала превосходной техникой (особенно поражавшей вследствие маленьких размеров ее руки), чудесной полнотой звука и твердым ритмом. Наибольшее впечатление в ее исполнении оставляли виртуозные сочинения Листа, в частности многие из его оперных фантазий. Одной из первых — сразу вслед за Э. д'Альбером и И. Сливинским — Тиманова сыграла сонату *h-moll* Листа. О высоком уровне ее исполнительского мастерства свидетельствуют высказывания многих русских музыкантов, в том числе и Бородина<sup>26</sup>.

Блистательные качества обнаруживала в истолковании листовской музыки и Анна Есипова. Ученица Лешетницкого, она привнесла в фортепианную игру особую легкость, точность, изящество. Можно, например, указать на прекрасное исполнение ею таких листовских произведений, как концерт *Es-dur*, «Фантазия на венгерские народные темы», этюд *f-moll* («*La leggierezza*»), полонез *E-dur*, полонез *c-moll*, ряд венгерских рапсодий и транскрипций. Пусть ее пианистические идеалы не во всем соответствовали рубинштейновской традиции, пусть кое в чем она была не свободна от салонности, — она все же сумела приблизиться к некоторым особенностям листовского искусства. Ее интерпретация сочинений Листа привлекала чистотой линий, филигранной обыгранностью деталей, прозрачностью тембров, точностью динамических градаций.

Великолепно интерпретировал Листа также Всеволод Буюкли, учившийся сперва у своей матери (воспитанницы Московской консерватории по классу Ник. Рубинштейна), а затем у П. Пабста. Человек странный,

крайне неуравновешенный и нервный, Буюкли был на редкость серьезен и последователен в своих художественных устремлениях. Преклоняясь всю жизнь перед гением Листа, он сделал все, что было в его силах и возможностях для изучения жизни и творений великого венгра. Он не только настойчиво работал над его наследием, но и объездил все места и города Европы, которые сколько-нибудь были связаны с именем композитора. Он был по-настоящему начитан; интересуясь философией, живо следил за научными достижениями, разбирался во всем по-своему и по существу. За его странностями и рассеянностью, граничившими порой с чем-то ненормальным и вызывавшими немало разноречивых толков, скрывалась жизнь подвижника, безраздельно отданная искусству.

Игра Буюкли вполне гармонировала со всем его обликом: она была неуравновешенна, как он сам. Вместе с тем она была оригинальна, ярка, ни на что не похожа и привлекала к себе внимание даже тогда, когда ее слабые стороны были очевидны. Крайняя степень эмоциональной напряженности делала ее особенно интересной, острой, свежей. Буюкли не принадлежал к числу пианистов, игравших все одинаково непогрешимо и устойчиво. Наряду с моментами озарения и ни с чем не сравнимого страстного чувства, душевного подъема и увлечения, в игре его подчас встречались несдержанность, неровность, субъективный произвол... Даже Скрябин, который горячо любил и высоко ценил Буюкли как пианиста, находя в его игре «гениальные моменты», не скрывал, что тот же Буюкли, смотря по настроению, мог играть «прямо ужасно, так что стыдно становилось»<sup>27</sup>.

Однако страстная одержимость, упоение музыкой, нервная экзальтация Буюкли, наконец, его сильная художественная индивидуальность с лихвой окупали отмеченные выше недостатки. В минуты вдохновения, когда зал, слушатели, эстрада отходили за грань и Буюкли словно оставался наедине с исполняемой музыкой, он был поистине неотразим, буквально «потрясая сердца и исторгая крики восхищения». Перед всеми вставал несравненный артист, художник огромного

размаха. «Про него мало сказать,— писал А. Затаевич, слышавший Буюкли в Варшаве в пору расцвета его дарования,— что он талант: это звучит слабо и банально. Правильнее смело признать, что он обуреваем музыкальным гением, стихийная сила которого прямо сотрясает его самого и через него сообщается и увлекает всю аудиторию»<sup>28</sup>.

Сочинения Листа были особенно близки Буюкли по духу, и он интерпретировал их с редкой силой и вдохновением. Укажем, например, на его исполнение сонаты *h-moll*, концерта *Es-dur*, «Мефисто-вальса», 2-й венгерской рапсодии, «Сонета Петрарки № 104», транскрипции «Смерти Изольды» Вагнера. Здесь, как в органичном сплаве, сплетались устремления — с одной стороны, к страстной, повышенной декламационности, патетике, интонационной выпуклости, с другой — к протяженной линии дыхания, укрупнению фраз, их слиянию воедино. Потрясали не только титанические взрывы темперамента, но и моменты просветления. Мелодическая линия разворачивалась с удивительной гибкостью, органично и пластично; резкая смена ритмических контрастов причудливо перемежалась с плавной ритмической пульсацией. Эта естественность дыхания создавала впечатление свободной импровизации и вносила в исполнение элемент разнообразия, который Буюкли сознательно усиливал, играя аналогичные места — в интонационном и в динамическом отношении — по-разному. Пусть у Буюкли здесь, как и во всем другом, порой не было чувства меры, гармоничной уравновешенности. Пусть стихия не была заключена в оправу строгой отточенной формы — его интерпретации сочинений Листа были не столько сооружениями великого зодчего, где все детали составляют единое целое, сколько картинами великого живописца. Зато была налицо удивительная сила эмоционального высказывания. Мощь, грандиозность темперамента, яркость кульминаций, богатство звуковой палитры производили впечатление ни с чем не сравнимое. «Это была уже не «игра на фортепиано,— писал тот же Затаевич,— а стихийная лепка тех демонических образов и картин, которые в их могучей, ускользающей отвлеченности не может изобра-

зить ни слово, ни живопись, и которые всецело царят лишь в области звуков, только этим путем находя доступ к сознанию и воображению человека». «Такое исполнение, — продолжает Затаевич, имея в виду исполнение «Мефисто-вальса», — мы без всяких колебаний называем также конгениальным. Пианист возвысился до композитора и в духовном с ним сродстве дал феноменальное, потрясающее своей силой произведение искусства...»

Характерно, что даже те люди, которые отнюдь не являлись поклонниками дарования Буюкли, отмечали, что именно Листа он действительно играет «непревзойденно», «выше всяких похвал», что здесь он «раскрывает перед слушателем совершенно новые горизонты» и что «более гениального исполнения Листа из всех слышанных пианистов нашего века не было, и вероятно, не будет»<sup>29</sup>.

На редкость свободно играл Буюкли и в пианистическом отношении. Его техника была сильная, разнообразная и притом, как отмечали современники, «не кропотливая, не вылизывающая каждый такт, а широкая, смелая, уверенная, хотя и не свободная кое-где от мазни и промахов»<sup>30</sup>.

Сказанного, полагаем, вполне достаточно, чтобы сделать некоторые решающие выводы о характере истолкования пианистического наследия Листа в России. При всем различии индивидуальностей, какое нам являют Ант. Рубинштейн, М. Балакирев, Ник. Рубинштейн, С. Рахманинов и некоторые другие русские пианисты, мы находим в их интерпретации сочинений Листа, как и вообще во всей их исполнительской деятельности, нечто общее. Все они видят в произведениях Листа новые идеи, новые пути и возможности выражения. Для них не столько важна форма исполняемых произведений, сколько содержание, заключенное в той или иной форме. Технические эффекты, элементы, детали не существуют сами по себе: они подчиняются идейному замыслу. Виртуозное мастерство, как бы велико оно ни было, никогда не является самоцелью; его ценят лишь постольку, поскольку оно служит идее, помогает выразить ее в конкретных музыкальных образах. По мет-



кому выражению Ант. Рубинштейна, «исполнение на фортепиано — это движение души», когда под пальцами рождается образ, причем образ не сухой, не надуманный, а согретый теплым живым человеческим чувством. Далее, для всех них исполнительское искусство является содержательной речью, которая строится по определенным законам. С бóльшим или меньшим успехом каждый из них стремится приблизить звучание фортепиано к звучности и выразительности человеческого голоса. И, наконец, все они высшим критерием искусства полагают п р а в д у, то есть реалистически верную передачу исполняемого произведения. На первом плане всегда находится авторский замысел, причем этот замысел не воспринимается пассивно, а как бы творчески преломляется сквозь призму исполнительского сознания («Сочинение — это закон, виртуоз — исполнительская власть», — говорил Ант. Рубинштейн).

К сожалению, не все пианисты пошли по пути, предложенному Листом, — пути искусства больших идей и ярких драматических конфликтов. Широту взгляда, смелость мысли, чуткость, умение вслушиваться в авторский текст порой подменяли стабильным, неподвижным, лишенным жизненной динамики толкованием: главное внимание обращали на виртуозную сторону, на чисто техническую отделку произведений. Листа ценили прежде всего за его пианистическое мастерство, за «удивительное умение выдать фальшивый камень за настоящий». Забывали о том, что для Листа виртуозность никогда не была самоцелью, а всего лишь средством выражения больших идей, «необходимым элементом музыки»<sup>31</sup>. Пренебрегали Листом-художником с его страстью и гневом, с его тоской по родине и призывами к борьбе, с его гуманистическим пафосом. Игнорировали подчас программные указания Листа и то великое дело («обновление музыки путем ее внутренней связи с поэзией»), которое сам Лист считал главной целью своей жизни<sup>32</sup>.

Так возникло поверхностное листианство, несшее на себе тяжелый груз модернистических и формалистических влияний. Одни «листианцы» использовали произведения Листа для демонстрации чисто технических



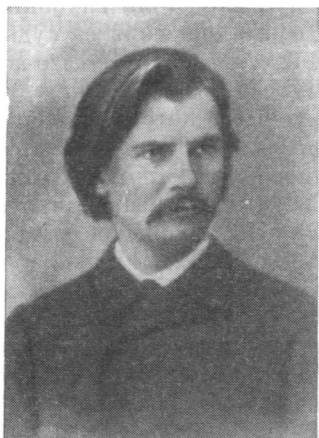
**Ф. ЛИСТ**  
*С картины И. Репина (1886 г.)*

достижений; они стремились к блестящему, декоративно-пышному исполнению, не понимая того, что внешний блеск без внутреннего содержания — ничто, что он лишь прикрывает убожество и пустоту исполнителя. (Отдавая предпочтение внешней поверхностной деятельности, «листианцы» этого типа в сущности уклонялись от тех внутренних усилий, с помощью которых создается подлинное исполнительское искусство; они забывали о том, что нельзя получить извне то, что приходит к нам изнутри; что нельзя избавить себя от огромной внутренней работы, предшествующей всякой художественной деятельности). Другие «листианцы» односторонне выпячивали и преувеличивали исключительность и мощь листовского пафоса, превращая его в экспрессивное неистовство; они пытались подменить красочное богатство пианистической палитры Листа колоритной пестротой, избытком эффектных случайностей. Третьи, вольно или невольно, подменяли содержательность и эмоциональность исполнения приторной сентиментальностью, манерностью, слащавостью, вычурностью фразировки, преувеличенной чувствительностью. Четвертые, напротив, пытались придать произведениям Листа несвойственный им академический характер: стремясь быть точными и объективными как в замысле, так и в его воплощении, они на деле приходили к сухости, холодности и надуманности интерпретации, к ликвидации непосредственной, живой эмоциональности. Большинство такого рода «листианцев» обращалось с авторским текстом весьма свободно. Пользуясь тем, что Лист как опытный художник-исполнитель предоставлял необходимый простор творчеству толкователя и не определял заранее каждого шага пианиста, они дополняли его замыслы всякого рода «тонкими» нюансами, поправками, фактурными изменениями и тому подобными вещами (чаще всего сомнительного свойства). Под флагом «своеобразия» понимания и технического удобства они вводили самую настоящую «отсебятину». Они угождали публике, но отнюдь не могли удовлетворить автора.

Поверхностное листианство получило одно время распространение как в России, так и в Западной Евро-

пе. В некоторых странах оно пустило столь глубокие корни, что стало внушать серьезные опасения за судьбы пианистического искусства. И если последнее все же не деградировало и не захлебнулось в бессодержательном блеске и шуме, то это прежде всего потому, что среди концертирующих пианистов было немало подлинно выдающихся исполнителей, способных противостоять напору внешней виртуозности, умевших правдиво и ярко воплощать замыслы Листа. Не говоря уже о старой листовской гвардии, — Г. Бюлове, К. Таузиге и др., — достаточно назвать имена А. Рейзенауэра, Э. д'Альбера, И. Гофмана, Э. Зауэра, С. Ментер, Т. Карреньо или некоторых венгерских пианистов — учеников Листа (К. Агхази, А. Сенди, А. Юхаса, И. Томана). Произведения Листа в вдохновенном исполнении Рейзенауэра, д'Альбера, Гофмана, Зауэра, Ментер и др., производили громадное впечатление, неотразимо покоряли самых различных слушателей.

Выдающимся исполнителем Листа был также Ферруччо Бузони. Он обладал исключительной памятью, всесторонне развитым музыкальным интеллектом, первоклассной блестящей техникой и, несомненно, являлся одним из крупнейших знатоков листовского творчества. Но спорные подчас эстетические позиции и экспрессионистические устремления не позволили ему подняться до полного осознания и раскрытия художественных образов Листа (лишнее подтверждение того факта, что полноценное истолкование листовского наследия зависело не только от величины дарования, но и от его направленности). Бузони порой был субъективен до крайности; попытки его переосмыслить сочинения Листа и приспособить их к своему толкованию приводили к измельчению, а подчас и к искажению авторских замыслов. Ибо в этом приспособлении чужого к своим возможностям Бузони далеко не всегда считался с определенными требованиями Листа, с его текстом, ремарками, с общим духом его музыки. Бузони думал показать тем самым свою силу артиста, которой действительно был наделен в высокой степени, но наряду с ней демонстрировал и известную шаткость своих идейных позиций.



Эжен д' Альбер  
С фотографии

В общей картине мирового пианистического искусства работа русских пианистов над Листом имеет глубоко принципиальное значение. Это значение неизмеримо возрастает, если учесть, что деяния русских пианистов были умножены и расширены советскими пианистами. Никогда Лист не исполнялся в России так широко, никогда его произведения не пользовались такой любовью и популярностью, как в советскую эпоху.

Большую роль в становлении советского стиля исполнения Листа сыграли представители старшего поколения советских пианистов К. Игумнов, Л. Николаев, Ф. Blumenfeld, Е. Бекман-Щербина (превосходная пианистка, одна из первых исполнительниц в России ряда оперных фантазий и транскрипций Листа), А. Гольденвейзер, Г. Нейгауз и С. Фейнберг. Если не все они сами много играли Листа на концертной эстраде, то зато все были знатоками его творчества, воспитателями целой плеяды выдающихся советских пианистов — исполнителей Листа.

Особенно интересен и значителен путь, пройденный в листовском репертуаре одним из самых замечательных советских пианистов старшего поколения — К. Игумновым. Уже самый объем этого репертуара и разнообразие его свидетельствуют о непрестанных пытливых

поисках пианиста. Игумнов играл свыше ста произведений Листа различных жанров \*.

Не все в этом обширном листовском репертуаре Игумнова было равноценно; в его исполнении подчас имели место и шероховатости и спорные моменты. Но никогда не было в нем пустоты, равнодушия к исполняемым произведениям, стремления к дешевым эффектам. Чем больше играл Игумнов Листа, тем больше открывал в нем оригинального, ценного, поэтичного, не замеченного раньше. Его многолетняя работа над Ли-

---

\* Среди этих произведений крупные шедевры фортепианной литературы, такие, как соната *h-moll*, «Мефисто-вальс», концерт *A-dur*, «Вариации на тему Баха»; ряд сочинений на народные темы (Венгерские рапсодии №№ 5, 11, 12, 14, Испанская рапсодия); целая серия поэтических картин, впечатлений и переживаний («Часовня Вильгельма Телля», «На Валленштадтском озере», «Пастораль», «У родника», «Гроза», «Долина Обермана», «Эклога», «Тоска по родине», «Женевские колокола» — из «Первого года странствий»; «Обручение», «*Il Pensieroso*», «Канцонетта Сальватора Розы», «Сонет Петрарки № 47», «Сонет Петрарки № 104», «Сонет Петрарки № 123» — из «Второго года странствий»; «Гондольера», «Канцона» и «Тарантелла» из цикла «Венеция и Неаполь»; «У кипарисов виллы д'Эсте», «Фонтаны виллы д'Эсте», «*Sursum corda*» — из «Третьего года странствий»; «Благословение бога в одиночестве», «Погребальное шествие», «*Andante lagrimoso*», «Гимн любви» — из «Поэтических и религиозных гармоний»; «*Senza Lentezza quasi Allegretto*» из цикла «Видения»; «Утешения» №№ 1—6, «Грезы любви» №№ 1—3, несколько пьес из цикла «Рождественская елка» и др.); две легенды; две баллады — № 1 *Des-dur* и № 2 *h-moll*; ряд этюдов («Пейзаж», «Мазепа», *f-moll*, «Вечерние гармонии» — из цикла «Этюды высшего исполнительского мастерства»; «*Il Lamento*», «*La leggierezza*», «*Un sospiro*» — из цикла «3 концертных этюда», «Шум леса», «Хоровод гномов»); пьесы в танцевальной форме («3 забытых вальса», «Вальс-экспромт», «Меланхолический вальс», «Мефисто-полька», два полонеза — № 1 *c-moll* и № 2 *E-dur*); миниатюры (экспромт *Fis-dur*, «*En reve*» и др.), сравнительно мало известные широкому слушателю; разные произведения вроде «Колыбельной», «Траурной гондолы», «*Ave Maria*». Добавьте сюда целый ряд транскрипций песен Шуберта («Баркарола», «Маргарита за прялкой», «Утренняя серенада», «Скиталец», «Серенада», «Покойной ночи», «Мельник и ручей», «Куда?», «Весенние упования», «Голубиная почта», «В селе», «Приют»), Шумана («Посвящение», «Весенняя ночь»), Мендельсона («На крыльях песни», «Новая любовь»), Рубинштейна («Азра»), Листа («Миньона», «Лорелея», «Баллада о фульском короле»), а также обработки инструментальных и оперных сочинений (прелюдия и fuga *a-moll* Баха, вальс из оп. «Фауст» Гуно, «Вальсы-капризы» Шуберта и др.).



София Ментер  
С фотографии

стом — это не только история создания более или менее удачных исполнительских образов, это, вместе с тем, и неустанные поиски нового стиля исполнения Листа.

Интерпретируя Листа, Игумнов с поразительным художественным прозрением угадывал и вызывал к жизни центральную идею произведения. Он как бы вбирал в себя музыкальные образы, созданные Листом, сживался с ними и по-своему, по-игумновски мягко, просто, без нажима, раскрывал их слушателям. Сошлемся, например, на исполнение сонаты *h-moll*, «Вариаций на тему Баха», «Трех забытых вальсов», «Погребального шествия», пьес из «Годов странствий», транскрипций песен Шуберта. Меньше всего Игумнов был склонен к эффектным общим местам, к вычурности или подчеркнутости нюансов, к произволу воображения. Его исполнение «Вариаций на тему Баха» подкупало кристальной чистотой чувств, стройностью и ясностью линий. Одна подробность вытекала из другой с необходимой последовательностью, одна краска незаметно дополняла другую. Тема росла, изменялась, становилась богаче по колориту, приобретала то более светлый, то более сумрачный характер, то рельефно выступала, то тонула в общем звучании.

«Погребальное шествие» в исполнении Игумнова словно воссоздавало картину народного горя... В «Забытых вальсах» неизъяснимо странная, благоухающая атмосфера окутывала все исполнение. Здесь сквозили чувства, казалось, давно утраченные; то неслись задумчивые звуки — словно настороженные в предчувствии возможных взлетов, то, лились звуки спокойно-тихие, словно доносящиеся издали, то они вовсе замирали, подобно иссякающему роднику: перед слушателями проносились вереница трепетных и смутных образов, возникавших и чередовавшихся с пленительной гибкостью.

Интерпретация Игумновым сонаты *h-moll* — эпоха в истории толкования этого произведения. Основанное на углубленном проникновении в замысел автора и жизненно правдивом воплощении его, это исполнение, наряду с исполнением сонаты Чайковского, сонаты ор. 111 Бетховена, «Крейслерианы» Шумана и сонаты *h-moll* Шопена, принадлежало к числу высших достижений пианиста. В нем все было проникнуто ощущением какой-то особой величавой простоты; действие разворачивалось последовательно, естественно, органично. Не было ничего резкого, чрезмерного, крикливого. Не было манерной чувствительности, изломанности. Удивительная ясность мысли сочеталась со строгостью и глубиной выражения.

Возражая против ложной декламационности, нарочитой приподнятости и пафоса в истолковании Листа, против торжественно-выспренного, высокопарного тона исполнения, Игумнов в то же время предупреждал об опасности снижения больших мыслей и чувств. Играть Листа, по его мнению, надо не только просто, но и значительно, веско, ярко: «У Листа есть большие идеи, и их нельзя преподносить между прочим; мало быть простым, надо, чтобы исполнение было рельефным».

Характерно, что и к крупным и к мелким сочинениям Листа Игумнов стремился подойти как к живому, органически разворачивающемуся рассказу. Он никогда не расчленял широко текущую мелодию на мелкие куски разрозненных фраз, а наоборот, непреклонно стремился слить эти куски в одно целое. «У вас есть



отдельные слова, но нет фразы. Вы не имеете права прерывать без необходимости течения мелодии. Фраза должна быть сыграна так, чтобы ни в одном месте ее нельзя было разъединить», — говорил он своим ученикам.

Огромное значение в исполнении Листа Игумнов придавал колориту, звуковому мастерству. Он не выносил резкого металлического звука, как бы выколачиваемого из инструмента; превращение фортепиано в ударный инструмент, столь часто встречающееся у «виртуозных» истолкователей Листа, было ему чуждо. Его звук отличался редкой напевностью, мягкостью, протяжностью и вместе с тем тембровым разнообразием. Динамические градации и вся сложная многоплановость звуковой ткани Листа («перспектива звучаний») воссоздавались им с удивительно тонким пониманием; второстепенное никогда не затемняло главного. Вспомним, например, его исполнение транскрипций песен Шуберта: казалось, что звуки чудесного человеческого голоса льются из-под его пальцев; певучая мелодия отчетливо выделялась на мягком фоне сопровождения, то приобретая вещественность, то становясь легкой и прозрачной. Или, например, его интерпретацию «Sposalizio», где пространственные образы живописи были превосходно воспроизведены во временной последовательности: словно прояснялся понемногу туманный воздух, становилось слышным движение этого воздуха, и все наполнялось гулом колоколов, под который совершался обряд обручения; проникавшая во все поры звучность представлялась не однообразной, а многоликой, — от чуть слышного далекого колокольного призыва — до восторженной симфонии колоколов, постепенно уходящей вдаль и заканчивающейся меркнувшим тихим перезвоном. Или его исполнение «Il Pensieroso», где образ скульптурной «каменной» ночи, в котором Микеланджело запечатлел неукротимое восстание человека против насилия и рабства, был передан с поразительной силой и глубиной: в «перспективе звучания» как бы создавалась невидимая тяжелая скульптурная перспектива. Или, наконец, его исполнение небольших лирических пьес вроде «Сонета Петрарки № 123» и «На

Валленштадтском озере», проникнутое подкупающей сердечностью, задушевностью. Так во всем Игумнов старался по-своему осознать замыслы Листа, найти в них точки соприкосновения с реальной жизнью и с произведениями других искусств. Его истолкование Листа лишний раз подтверждает ту истину, что искусство исполнения — не фотография, не механическое закрепление и воспроизведение тех или иных сочинений, а действие творческое, причем это действие не заключается в субъективном произволе, а в истинном (то есть жизненно правдивом) проникновении в образный мир автора.

Большое место занимали листовские произведения и в концертном репертуаре Г. Нейгауза. Пианист благородного пафоса, одухотворенной мысли и страстного порыва, Нейгауз с особенной силой воплощал лирико-драматические образы Листа. Великолепен в его исполнении романтически-приподнятый, полный вдохновенной поэтичности и бодрящей свежести концерт *A-dur*; проникновенны Сонеты Петрарки, «*Sposalizio*», «*Il Pensieroso*» и другие мелкие пьесы, особенно пленяющие бережным и сосредоточенным отношением к звуку, который, по определению самого Нейгауза, «должен быть закутан в тишину, покоиться в тишине, как драгоценный камень в шкатулке». Интересна интерпретация транскрипций песен Шуберта, где очень естественно и верно оттенены главные черты (яркая образность, выразительность фразировки). Глубоко впечатляет в исполнении Нейгауза и соната *b-moll* с ее стремительной сменой настроений и глубоким философским раздумьем. Пусть некоторые стороны этого гигантского творения остаются у Нейгауза в тени; зато отдельные черты он мастерски превращает в незабываемые вершины, в волшебно-сверкающие красочные вспышки. Превосходно также исполнение Нейгаузом «Мефисто-вальса», которое подкупает горячей увлекательностью и в котором напряженность и единство нервного импульса сочетаются с органическим развитием мысли. Нейгауз не только предусмотрительный зодчий, заранее рассчитывающий все размеры здания и затем возводящий его по твердо определенному плану. Многое, а подчас и очень

многое, прибавляется у него в процессе самого исполнения. Его листовские образы изменчивы и отражают тончайшие душевные движения. Они дают простор разнообразным оттенкам, переливам красок, внезапным прозрениям, вспышкам темперамента. Они непрерывно пополняются, растут, согреваются жизненной правдой. Если что и неподвижно в них, так это только общие контуры: во всем другом горячим пульсом бьется настоящая жизнь. Это не холодно-равнодушное «музейное» исполнение, которое сам Нейгауз характеризует как «академическое и формально-правильное, но по существу — мертвое»; это и не «морговое» исполнение, «идущее от разложения образа путем анализа». Перед нами истинно творческое претворение замыслов Листа, свободное от всяких шаблонов и механичности.

Значителен творческий путь, пройденный в листовском репертуаре и советскими пианистами второго поколения, прежде всего Львом Обориным, Владимиром Софроницким и Григорием Гинзбургом.

В исполнении Оборина Лист предстает перед нами в светлых, оптимистичных тонах. Близкий во многом к своему учителю, К. Игумнову, Оборин так же просто, естественно, без нарочитости и надуманности раскрывает замысел исполняемого произведения. Его игра ясна, полна здравого смысла, проникнута неподдельной искренностью и теплотой. Она убеждает той единственно правильной логикой, которая близка каждому, кто, не мудрствуя лукаво, излагает мысли по существу, каждому, кто идет к цели прямо, а не окольными путями. Оборин редко преувеличивает и сгущает краски. Он не грешит недостатком чувства меры. Он не страдает излишествами. Не приходится опасаться с его стороны риторических вывертов, звуковых нагромождений. Не приходится опасаться и тусклых, бесцветных построений, педантической сухости. Его листовские образы всегда достаточно яркие, полнокровные, насыщены волевой динамикой и вместе с тем предельно просты. Разносторонняя техника Оборина никогда не бросается в глаза; она всегда служит ему лишь средством для достижения определенных художественных целей; она чужда каких бы то ни было шаблонов. Ука-

жем, например, на его исполнение 2-й и 12-й венгерских рапсодий: оно совершенно лишено налета салонности, свойственной игре некоторых виртуозов, недостаточно чутких к духу народной музыки; или на его исполнение «Хоровода гномов» и «Блуждающих огней», где головокружительный темп (в соединении с легкостью и прозрачностью) не имеет ничего общего с показным эстрадным блеском и трюкачеством; или на исполнение пьесы «У родника», где хрустально-чистый, свежий «ручейковый» звук способствует мастерской передаче колорита, создает полную иллюзию переливов родника, как бы сверканья его струй. Все это образцы того искусства, в котором техника растворяется без остатка. Особенно удаются Оборину лирические образы Листа, например, Сонеты Петрарки. Они благородны, свободны от манерности и изломанности. Они гармоничны, законченны и в целом и в деталях, подкупают своей эмоциональной непосредственностью. И, главное, в них с наибольшей силой сказываются особая напевность, пластичность пианизма Оборина, разнообразие его звуковой палитры.

В несколько иной, более сложной обрисовке предстает Лист у Софроницкого. С подлинным вдохновением раскрывает Софроницкий в произведениях Листа жизненные коллизии и переживания, передает контрасты различных психологических состояний — борьбы, любви, скорби, радости, ненависти, отваги, покорности, надежды, разочарования. В игре его, скорее импровизационной, чем заранее обдуманной, нет штампа; она поэтична в полном смысле этого слова, восходя к тому «общему источнику всех искусств» — поэзии, от которого сам Лист ждал «обновления музыки». В истолковании Листа Софроницкий менее всего раб какой-либо одной манеры. Никогда не следует он по одной колее, никогда не повинуетя одной привычке. Он разнообразен; в каждую данную минуту он послушен чувству, которое владеет им. Он прежде всего стремится выразить это чувство; пустое щегольство технической ловкостью и легкостью его не занимает. Он отбрасывает как ненужный балласт все, что не приводит его к живому выражению мысли. Он старается сделать свою

технику незаметной, и кажется, что меньше всего обращает на нее внимание. Глубоко чувствуя характерные особенности исполняемых произведений, Софроницкий тонко и оригинально передает не только мелос Листа, но и бесконечно красочное разнообразие его гармоний, самое движение музыкальной ткани. Он умеет найти незаметные штрихи, оживить скрытые голоса, создать верное соотношение между главным и второстепенным. Динамика его гибка, полна оттенков и переходов; ритм интенсивный, напряженный и вместе с тем достаточно свободный. Исполнение Софроницким таких произведений Листа, как соната *h-moll*, «Мефисто-вальс», «Венеция и Неаполь», 2-я венгерская рапсодия, «Блуждающие огни», «Сонет Петрарки № 123», «Хоровод гномов», «Двойник» (Шуберт), «Лесной царь» (Шуберт), красноречиво свидетельствует об этом.

Примечательно, что с годами в истолковании Листа у Софроницкого все более и более сказывается стремление к монументальности: исполнительские замыслы становятся более строгими, звук — компактным, ритм — устойчивым, акцентировка — подчеркнутой. Достаточно сравнить исполнение сонаты *h-moll* в 20-е годы с интерпретацией той же сонаты в 30—40-х годах, чтобы понять это обстоятельство. В исполнении 20-х годов — романтическая взволнованность, порывистость, чувственность, порой переходящая в утонченность, изысканность красок; в исполнении 30-х годов — более спокойные и величавые линии, выпуклые очертания, отчетливо выявленные границы света и тени, подчеркнутые, тяжеловесные акценты (подчас даже слишком резкие), более строгий, моментами суровый колорит. «Краски как бы уступают место линии, живопись и скульптура — графике; эмоциональная непосредственность становления подвластной организующей воле»<sup>33</sup>. Те же черты эволюции можно проследить и в исполнении «Мефисто-вальса», где красочно-живописный подход сменяется графически-четкой акцентировкой и архитектурной стройностью исполнительской конструкции, и в исполнении «Блуждающих огней». Последнее, несомненно, принадлежит к высшим достижениям пианиста. Не знаешь, чему здесь более удивляться: голо-

вokружительной ли легкости и изяществу выполнения или красочности и поэзии, стремительности звуковых потоков, прерываемых острыми характерными *sforzando*? Значительность художественных намерений сочиталась у Софроницкого с совершенным владением всеми ресурсами пианистической техники.

В исполнении Гинзбурга Лист приобретает более светлую окраску. Не черты трагизма и душевной боли, не острые драматические конфликты, не глубокие идеи привлекали внимание пианиста. В его обширнейшей исполнительской галерее листовских образов заметно преобладали образы иного склада. Гинзбург поражает не столько размахом и силой эмоций, сколько ясностью музыкальной мысли и техническим совершенством, свободой и легкостью. В нем нет порывистой неуравновешенности, спазматического движения страсти, приливов и отливов чувств. Он полный хозяин самого себя и распоряжается клавиатурой с точностью и блеском. Его исполнительскому стилю свойственна какая-то особая законченность, каждая линия, каждый штрих, каждая малейшая деталь отделаны им с заботливостью и тщательностью. Напомним, например, его исполнение концертов, «Пляски смерти», венгерских рапсодий (2-й, 6-й и особенно 10-й), ряда фантазий и транскрипций, этюдов по каприсам Паганини. Все это он играет с поистине филигранным мастерством. Об этом много писали, что вполне понятно, ибо такого рода мастерство всегда импонирует слушателю. Но когда об успехах, достигнутых Гинзбургом в истолковании Листа, писали как об успехах мастерства, часто забывали главное, — то, что это мастерство является лишь средством воплощения определенных художественных намерений. В самом деле, исполнение Гинзбурга всегда содержательно, ясно по мысли и определено по конструкции замысла. Подчас с его истолкованием произведения можно поспорить, но нельзя не признать, что оно всегда продуманно от первого до последнего звука. Порой его исполнению можно пожелать большего непосредственного увлечения и богатства красок, но нельзя не восхищаться стройностью, точностью и четкостью его построений. Виртуозные излишества, в угоду которым искажается

музыкальный смысл произведения, ему чужды. Гибкая, округленная фраза, тонкая обрисовка каждой линии, каждого контура, пластичная, можно сказать, прозрачная виртуозность (особенно блестящая в *leggiero*) — все поставлено на службу определенной цели: раскрытию замысла.

В 30-х годах выступила новая группа советских пианистов, сразу же приковавшая к себе внимание слушателей; она выдвинула трех пианистов — Эмиля Гилельса, Якова Флиера и Марию Гринберг, которые сумели сказать веское слово в истолковании фортепианного наследия Листа.

Уже первое выступление Гилельса в Москве в 1933 году (с фантазией Листа на мотивы из оперы «Свадьба Фигаро») явилось крупным событием. Свежая сила юности, всепобеждающая виртуозность, ясность мысли, простота и выдержка, стихийная мощь и властная динамическая энергия, — все это захватывало аудиторию и вызывало восхищение, редко испытываемое. Правда, в последующие годы непосредственная юношеская свежесть в интерпретации «Свадьбы Фигаро» и других виртуозных сочинений Листа у Гилельса заметно слабеет; но зато исполнение его становится более собранным, отделанным, более продуманным и законченным. Мужественность и волевая напряженность, чуждые какой бы то ни было расслабленности и обостренной чувствительности, точность, доведенная почти до предела, твердый темп, четкий рельеф фразы. Ни минуты самозабвения, никакой жертвы, принесенной во имя ложно понятой выразительности. Надо всем — и большим и малым — царит властный железный ритм, местами, пожалуй, даже слишком строгий и скандированный, но зато волевой, неуклонный, неумолимый. Нет разъединенности частей; все строго согласовано между собой в определенной пропорции, все прочно установлено. В построении своих исполнительских замыслов (а среди них есть такие крупные, как соната *h-moll*, концерт *Es-dur*, «Пештский карнавал») Гилельс достигает и внутренней и внешней слитности. Он — виртуоз в лучшем смысле этого слова. Его виртуозность — это не только огромная техника и уверенное

мастерство; это — свобода, устремленность, активность, творческая смелость. У Гилельса нет потребности в вычурных ухищрениях. Он не любит мудрствовать и выдумывать. К авторским указаниям и ремаркам он относится с исключительной бережностью; он неукоснительно придерживается их, нисколько не впадая при этом в сухое и пошлое буквоедство. Редко прибегает он к искусственным эффектам, еще реже к аффектации и пафосу. У него — широта жеста, а не театральная поза, выразительная речь, а не пустая декламация. Словом, он умеет воплощать листовские образы в простых, реалистически-сочных чертах.

В несколько ином плане истолковывает произведения Листа Флиер. Его игра увлекает непосредственным темпераментом, драматической напряженностью. Она словно воссоздает трепет богатой и сложной жизни листовских творений, покоряет размахом, блеском красочного покрова. Правда, исполнению Флиера подчас свойственна известная риторика. В иных случаях оно становится нарочито приподнятым. Но зато, повторяем, оно покоряет своей подлинной страстностью, живостью и яркой декоративностью. В лучших своих образцах оно выявляет умение отдаться порыву, не теряя при этом гармонических линий целого. Особенно удаются Флиеру большие полотна Листа — соната *h-moll*, «Мефисто-вальс», транскрипция увертюры к опере «Тангейзер», Испанская фантазия, 12-я рапсодия. В них он бывает неотразим не только выразительностью исполнительского плана, уверенностью его выполнения. В них он с наибольшей убедительностью демонстрирует свое редкостное знание законов кульминации: он не только мастерски подчиняет все частности единой линии развития, но и как бы ведет слушателя по всем ступеням той лестницы, которая восходит к самой вершине нарастания. То же состояние внутреннего напряжения привлекает нас во флиеровском исполнении этюда *f-moll*, «Метели», «Смерти Изольды».

Исполнение произведений Листа Марией Гринберг пленяет целостностью, стройностью и самобытностью замыслов. Оно всегда содержательно; в нем можно найти целую россыпь ярких, интересных мыслей. Листовские



образы Гринберг всегда индивидуальны. Они не являются чем-то отвлеченным, скучным и бледным; они никогда не напоминают нам что-то. Секрет их силы и обаяния в свежести, новизне. Можно сослаться, например, на исполнение Гринберг «Мефисто-вальса», сонаты *h-moll*, Испанской рапсодии, транскрипций песен Шуберта; на всем здесь лежит печать глубокого своеобразия. Гринберг очень сдержанна в проявлении чувств. Подчас она довольствуется одним мелким штрихом, но этот штрих бывает у нее настолько точен и выразителен, что передает самые сокровенные порывы души. Гринберг играет очень обдуманно: своим замыслам она придает крепкую замкнутость, своим приемам воплощения — строгий, свободный от колористических крайностей характер. Каждая фраза, каждая деталь у нее осмысленны, пропущены сквозь призму сознания. Но было бы ошибочно видеть в этой осознанности и отделке какую-то холодную продуманность, расчет на эффект. Вспомним еще раз ее «Мефисто-вальс» или Испанскую рапсодию, где все исполнено внутреннего горения, пронизано захватывающей внутренней силой, где тонко отшлифованное мастерство кажется лишь непосредственным излиянием этой силы. Разве не ясно, что, при всей осознанности своего искусства, Гринберг предельно чужда деловитости и математической расчетливости? Она не творит все по одному шаблону, не отликает все в одинаковую форму. Она счастливо избегает однообразия одной и той же манеры, искусственных построений. Все ее силы собраны воедино на главном — живом раскрытии художественного образа.

Нельзя пройти и мимо исполнительских достижений столь рано умершей Розы Тамаркиной. Ее на редкость привлекательная артистическая индивидуальность, мужественно-яркое, необычайно полнокровное дарование и превосходное техническое мастерство памяты каждому, кто имел возможность слушать ее на концертной эстраде. Тамаркиной удавались самые различные произведения Листа: и соната *h-moll*, которая интерпретировалась ею поразительно цельно, органично и ясно; и концертная парафраза «Риголетто», покорявшая в ее исполнении удивительной, почти скульптурной ося-

зательностью сценических образов, всепобеждающей жизненностью; и «Сонеты Петрарки», звучащие под ее пальцами тепло и проникновенно, очаровывавшие сочетанием необыкновенной пластичности, гибкости музыкальных линий с благородной простотой. С ослепительным блеском и неувядающей свежестью исполняла Тамаркина 10-ю венгерскую рапсодию; нельзя было заметить здесь хотя бы малейшего напряжения, которое нарушило бы общую гармонию и заслонило яркую, рельефную художественную концепцию. Тамаркина обладала неповторимой обаятельностью исполнения: простыми естественными средствами она достигала поистине поразительных результатов.

40-е годы выдвинули еще нескольких выдающихся пианистов; среди них первое место, бесспорно, принадлежит Святославу Рихтеру. Его многогранный сверкающий талант в полной мере проявился и в интерпретации произведений Листа. Здесь, как и во всем другом, Рихтер достиг такой свободы, такой легкости в преодолении художественных и технических трудностей, что опрокинул многие из наших привычных представлений о возможном и достижимом. Виртуозность его (например, в исполнении листовских «трансцендентных» этюдов) заставляет вспоминать о самых больших пианистах прошлого. Для нее как будто нет препятствий; ошеломляющая, блистательная, она не знает границ. Но не в этой искрометной виртуозности главное; основная сила Рихтера — в глубине интеллекта, словно проникающего во все поры музыки и преподносящего ее во всей чарующей свежести. В исполнении Рихтера произведение предстает перед слушателями в таком ослепительном свете и с такой полнотой, что становится понятным и доступным даже человеку со слабым звуковым воображением. Именно поэтому листовские образы Рихтера убеждают нас и тогда, когда кажутся не совсем обычными. Они настолько сильны, настолько ярко очерчены, что воздействуют и на несогласных с их трактовкой. Они как бы внедряются в наши чувства и ум, прививаются среди других противоположных им представлений и если не побеждают, то заставляют признать себя.

Смелость и самобытность экспрессии Рихтера всегда оправдывают себя: богатство выразительных средств, даже избыток их не нарушают ясности, техническая роскошь не затемняет чеканности основных линий, четкости формы. Все живет, словно внедренное внутренним ритмом, и все разворачивается, движется, перемещается, объединяется или расчленяется согласно какому-то скрытому плану. В исполнении Рихтера мы не встретим нагромождения эффектов, заострения частностей. Повсюду сказывается стремление к разработке решающих образов, черт, контрастов, отвлечение от мелочей. Вспомним, например, его исполнение сонаты *h-moll*: безмятежное спокойствие как-то естественно сменяется стремительным натиском; тонкие, еле заметные эмоциональные переходы — яростными взлетами, вихреподобным движением, нежное, задумчивое *pianissimo* — мощным, неумным *fortissimo*. Краски здесь положены сильной и уверенной кистью; все сделано не по трафарету. Чувствуется рука художника, стремящегося ощутить произведение во всей его образной полноте, целостности и дать ему стройное и совершенное по форме воплощение. Вспомним также поразительное исполнение «Мефисто-вальса», где все как будто порождено одним непреодолимым, бурлящим и стремительным вдохновением, где все на редкость органично. Или его исполнение концертов *Es-dur* и *A-dur*, являющееся подлинным шедевром. Трудно идти дальше в раскрытии внутреннего смысла стиля и всех его особенностей. Трудно достигнуть подобного совершенного слияния музыки и интерпретации, замысла и воплощения. Резкий мазок и глубокие тени, дерзновенные контрасты и яркие взлеты сочетаются здесь с акварельно тонкими оттенками, с почти неуловимыми колебаниями настроений. Точность не превращается в мелочную ограниченность. Целое запечатлено с такой же силой, как и любая отдельная деталь.

Разумеется, имена, о которых выше шла речь, не исчерпывают списка всех талантливых советских пианистов, отдавших дань творчеству великого венгерского музыканта. Ведь произведения Листа в большем или меньшем количестве входят в репертуар каждого совет-

ского пианиста. Достаточно упомянуть имена М. Юдиной, Я. Зака, П. Серебрякова, А. Иохелеса и многих других, чтобы стало понятно, как много можно было бы еще сказать по поводу истолкования советскими пианистами творческого наследия Листа. Но и сказанного достаточно для подведения итогов и установления ряда принципиальных положений.

Успех и художественная значительность истолкования Листа советскими пианистами зиждутся не только на выдающемся таланте и высоком мастерстве. Главное — в новом подходе к задачам исполнения, в высоком уровне советского мировоззрения.

Несмотря на различные стилевые особенности, «классические» или «романтические» предпочтения, несмотря на множество различий в частностях интерпретации, советские пианисты сходятся в одном: только творческое проникновение в авторский текст является надежной основой исполнения. Они все глубже и тщательнее изучают листовский текст, стараясь до конца разобраться в смысле каждой детали. Они понимают, что чем обширнее знание этого текста, тем богаче выбор, тем многокрасочнее исполнительская палитра. В сущности, они продолжают ту славную русскую традицию, которая отвергает субъективность, произвольность в истолковании художественных произведений. Всей своей деятельностью они еще раз подтверждают ту истину, что интерпретирующее творчество плодотворно только тогда, когда оно опирается на создание композитора, что неумение проникнуться общим духом произведения, нежелание понять замысел его творца неизбежно приводят к извращениям того или иного типа, к неорганичности исполнения.

Больше того, советские исполнители на практике показывают, что можно творить, считаясь в каждом элементе своего искусства с исполняемым произведением, то есть можно переосмысливать это произведение с позиций нового мировоззрения, не впадая в противоречие с замыслом автора. Они наглядно демонстрируют, что можно быть свободным и жизненно полнокровным, оставаясь в то же время законно связанным авторским замыслом.

Советские пианисты отлично понимают, что как бы значительны ни были их достижения в раскрытии и истолковании бессмертных творений Листа, они составляют всего лишь одну частицу общего вклада пианистов мира. Любя свою культуру и гордясь ею, советские пианисты не исповедуют культа обособленности. Они знают, сколь велики исполнительские достижения в других странах, знают, что у пианистов разных национальностей есть великолепные образцы исполнения, достойные изучения и подражания. Им хорошо известны имена Э. Петри, В. Гизекинга, А. Корто, Р. Казадезюса, Артура Рубинштейна, К. Аррау, В. Горовица, Анни Фишер, Гезы Анды, Вана Клиберна и других. Они знакомы также и с отдельными концертными выступлениями и записями листовских сочинений, осуществленными в разное время Д. Циффрой, Т. Вашари, А. Фольдесом, В. Кемпфом, А. Браиловским, С. Франсуа, Л. Жаккино, Л. Кентнером, Д. Огдоном, П. Кэтином, Л. Пеннарио, А. Чикколини, Д. Броунингом, М. Фрагером, А. Бренделем, Д. Липатти и другими пианистами. Пусть не все в этих записях равноценно по своим художественным достоинствам. Так или иначе в них содержится много интересного, яркого, поучительного, раскрывающего стилистические особенности интерпретаций сочинений Листа пианистами различных школ и направлений. И нет сомнения в том, что только совместными усилиями, — воссоздавая творения Листа на более широкой основе, по-новому выявляя характерные черты его музыки, подчиняя виртуозность поэтическому содержанию, — можно обогатить «исполнительскую листиану» и сделать так, чтобы творчество Листа еще долгие годы служило орудием прогресса, мира и культуры.

## **ИСТОЧНИКИ, ПРИМЕЧАНИЯ И ДОПОЛНЕНИЯ**

## ГЛАВА СЕДЬМАЯ

<sup>1</sup> Liszt F., *Gesammelte Schriften*, цит. изд., т. II, письмо к А. Пикте, стр. 152; ср. Liszt F., *Pages romantiques*, цит. изд., стр. 136.

<sup>2</sup> См. H us ch k e K., *Beethoven als Pianist und Dirigent*, Berlin, [1919], стр. 28, 34. См. также Busoni F., *Von der Einheit der Musik*, Berlin, 1922, стр. 222.

<sup>3</sup> Liszt F., *Gesammelte Schriften*, цит. изд., т. II, письмо к А. Пикте, стр. 152—153; ср. Liszt F., *Pages romantiques*, цит. изд., стр. 137. «Робким аккомпанементом,— продолжает Лист,— плохим распределением вокальных партий, тощими аккордами было совершено скорее надругательство над идеями Моцарта или Бетховена, нежели осуществлено их переложение». И далее добавляет: «...имевшие до сих пор место переложения было бы гораздо лучше назвать разложениями» (игра слов: *arrangements — dérangements*.— Я. М.).

<sup>4</sup> Liszt F., *Gesammelte Schriften*, цит. изд., т. II, письмо к А. Пикте, стр. 153; ср. Liszt F., *Pages romantiques*, цит. изд., стр. 137—138.

<sup>5</sup> «Мы особенно обязаны и должны быть благодарны Листу,— говорит Сен-Санс,— за самое полное в пределах возможностей рояля введение оркестровых звучаний» (Saint-Saëns C., *Portraits et Souvenirs*, цит. изд., стр. 24 и д.).

<sup>6</sup> Schumann R., *Gesammelte Schriften über Musik und Musiker*, цит. изд., т. I, стр. 145 и д. Известно, что Шуман никогда не принадлежал к числу искренних почитателей Листа. До конца дней своих он так и не понял существа его гения. Пианизм Листа, несмотря на весь свой чарующий блеск, был чужд ему. «Как же он необыкновенно играет,— пишет он своей невесте о Листе,— и смело, и бешено и все же нежно и ароматно,— этого я никогда не слышал. Но, Клара, этот мир больше не мой мир. Искусство, как ты его практикуешь и как я часто практикую его за роялем при сочинении, ту прекрасную уютность

(diese schöne Gemüthlichkeit) я все же не отдал бы за все его великолепии: и при этом у него еще имеется нечто мизурное (und auch etwas Flitterwesen ist dabei)» (Schumann R., Jugendbriefe, цит. изд., стр. 310). Нет никаких сомнений в том, что Шуман проводил резкую грань между своими пианистическими идеалами и пианизмом Листа. Немецкому романтику был ближе иллюзорный мир «Давидсбюндлеров», чем грандиозность, великолепие, широта жеста Листа. Та позиция, которую Шуман занял при разборе двух редакций (первой и второй) больших этюдов Листа, отнюдь не случайна: она полностью основывается на общем, в сущности, отрицательном отношении его к пианистическим нововведениям Листа. Сравнивая эти две редакции, Шуман находит менее ценной вторую: «...мы весьма часто колеблемся. — пишет он, — не следует ли в большей степени заводить отроку, чем зрелому мужу...» (Schumann R., Gesammelte Schriften über Musik und Musiker, цит. изд., т. II, стр. 195). Примеры, приводимые им в доказательство своих положений, выбраны так, что по ним невозможно составить ясное представление о действительном значении второй редакции этюдов: он берет для сравнения только начальные такты, и как раз такие, которые меньше всего выявляют сущность второй редакции (см. там же, стр. 197—200). Бусони справедливо замечает об этой редакции, что «внешний и внутренний рост дарования Листа выявляется не из начальных тактов, а главным образом из совершенно изменившегося изложения этюдов и из нового духа, который веет из более поздней редакции» (Busoni F., Vorbemerkungen zu den Etüden von F. Liszt, в кн.: Von der Einheit der Musik, цит. изд., стр. 116). Блестящая величественная техника Листа представлялась Шуману всего лишь «проявлением распущенных виртуозных приемов и уловок». В творчестве Листа он видел чрезмерное преувеличение, натянутость: пафос и аффектация казались ему чем-то неестественным и чрезмерным, искусство больших и ярких контрастов — «вдохновенной карикатурой». Он дошел даже до того, что всерьез ставил под сомнение величину творческой одаренности Листа. Зная исключительную чуткость шумановской критики, мы можем объяснить подобное суровое отношение к молодому, еще не сформировавшемуся композитору только тем, что Шуман не понял до конца чуждой ему творческой природы Листа. Это подтверждается и некоторыми интимными признаниями Шумана об обработках Листа. Если в своих критических статьях Шуман, как уже указывалось выше, не раз хвалил транскрипции Листа, то в частных письмах он отзывался о них совсем иначе. Так, в письме к К. Рейнеке из Дрездена от 30 июня 1848 г. (Robert Schumanns Briefe. Neue Folge, цит. изд., стр. 283—284) Шуман писал: «По существу, как Вы и догадываетесь, я не любитель транскрипций песен, и переложения Листа иной раз для меня — настоящий ужас». Шуман даже отдавал предпочтение (как транскриптору песен) вполне «добропорядочному» Рейнеке: «...в Ваших руках, дорогой Рейнеке, я чувствую себя хорошо, и это оттого, что Вы понимаете меня, как немногие, —



Вы только как бы переливаете музыку в другой сосуд и при этом без перца и других приправ à la Лист» (там же, стр. 284).

В связи с этим становится понятно отношение к Листу последователей Шумана (группа Брамс — Иохим — Клара Вик); здесь противоречия двух различных художественных направлений выявляются еще резче. Если Шуман, при всей своей внутренней неприязни к Листу, был все же достаточно объективен, чтобы признать за ним огромное самообытное художественное дарование (см., напр., отзывы о переложениях «Фантастической симфонии» Берлиоза и песен Шуберта), то последователи его видели в искусстве Листа только «технику» и ничего больше. Так, Клара Вик в своей недоброжелательности к Листу доходила подчас до тупой придирчивости и мелочности; она радовалась каждому неудачу его произведений, открыто причисляла его к разряду «плохих композиторов» и т. п. Она даже пыталась при редактировании сочинений своего мужа перечеркнуть посвящение Листу, сделанное Шуманом в автографе Фантазии *C-dur*. Иохим считал, что «в каждой ноте Листа можно слышать ложь», что его музыка «недоступна для разумного понимания». Он, который некогда преклонялся перед Листом (см., напр., *Briefe von und an Joseph Joachim*, цит. изд., т. I, стр. 21, 22—23, 24), пытался резко осудить «вредную деятельность» новонемецкой школы, возглавляемой Листом («Я произнес слово Лист, — писал он в письме к Р. Францу, — как ни грустно мне соединять это имя, с которым у меня связано столько дорогих воспоминаний и столько заслуживающих уважения блестящих дел, с публичным протестом против разделяемых им художественных взглядов» — см. там же, т. II, стр. 79—81). Брамс полагал, что произведения Листа «с каждым годом становятся все ужаснее (*immer schrecklicher*)», и заявлял, что у него «часто чешутся руки писать что-нибудь против Листа» (см. «*Die Musik*», 1912, Jahrg. XII, Heft 1, стр. 50).

Отношение Листа к Шуману и его последователям труднее выявить, ибо он всегда менее открыто и резко выражал свои мнения о музыкантах, да и по натуре своей, — натуре неутомимого агитатора-пропагандиста, — был более восприимчив к пониманию чуждых ему направлений в искусстве. Так, его отзывы о Шумане неизменно восторженны: «Шуман — великий поэт и великий музыкант»... «Наш гениальный Шуман»... и т. д. Он был одним из первых музыкантов, кто сумел понять и по достоинству оценить творческую деятельность Шумана, и не только оценить для себя, но и публично заявить об этом (в «*Gazette musicale de Paris*»). Он всеми силами содействовал исполнению оперных, симфонических, камерных и вокальных сочинений Шумана. Под его эгидой в Веймаре были исполнены: «Сцены из Фауста» (в связи с празднованием столетия со дня рождения Гёте), «Манфред» и «Геновева»; не раз звучали в Веймаре и симфонии Шумана, увертюры, ансамбли, вокальные циклы.

Однако это не мешало ему в годы виртуозной деятельности проявить «некоторую робость» по отношению к сочинениям

Шумана и свести исполнение их в своих концертах к минимуму. Было ли это данью капризам публики, предпочитавшей бра-  
вурные фантазии поэтическим произведениям, или здесь крылось  
что другое — решить трудно. Во всяком случае, у Листа  
в его частных высказываниях не раз проскальзывали критиче-  
ские нотки, особенно тогда, когда речь вообще шла о близкой  
и дорогой Шуману «лейпцигской школе». Можно, напр., сослать-  
ся на известное «столкновение» Листа с Шуманом, имевшее  
место вечером 9 июня 1848 г. в Дрездене. Дело обстояло так.  
Шуман, идя навстречу пожеланиям Листа, пригласил его к себе  
прослушать новое трио *d-moll*. После исполнения трио Лист  
сказал, что оно ему нравится больше, нежели квинтет, который  
он назвал «лейпцигской музыкой». Потом Лист сам сыграл  
несколько пьес Шумана и, по отзывам присутствовавших на ве-  
чере близких Шуману лиц, весьма небрежно. Шуман выжидал  
только повода, чтобы излить свое негодование, — и когда Лист  
сделал несколько критических замечаний о Лейпциге и Мендель-  
соне, Шуман не мог больше сдерживать своих чувств. Он вско-  
чил, схватил своего гостя за плечи и сказал, находясь в сильней-  
шем возбуждении: «Сударь, кто Вы такой, что смеете так го-  
ворить о таком мастере, как Мендельсон!». С этими словами  
он вышел из комнаты. Лист вскоре вежливо распрощался с Кла-  
рой Вик, как с хозяйкой дома, причем добавил: «Передайте  
Вашему мужу, что только от одного человека в мире я  
спокойно принял такие слова, какие он мне бросил» (см. Robert  
Schumanns Briefe. Neue Folge, цит. изд., стр. 522—523). Через  
некоторое время после этого инцидента Шуман, сообщая о своей  
музыке к «Фаусту», писал Листу в письме от 31 мая 1849 г.:  
«Но, милый друг, не покажется ли Вам эта музыка, быть может,  
чересчур «лейпцигской»? Или Вы все же признаете, что Лейп-  
циг — своего рода Париж в миниатюре, где также можно кое-что  
сделать. Серьезно, от Вас — человека, знающего столько моих  
сочинений, — я ожидал бы чего-нибудь другого, а не т а к о г о  
отзыва гуртом о целой жизни художника. Если Вы рассмотрите  
мои сочинения более пристально, то Вы должны будете найти  
в них как раз достаточное разнообразие воззрений, ибо я всегда  
стремился к тому, чтобы в каждом из моих сочинений выявлять  
что-нибудь другое, притом не только в отношении формы. И по  
правде, эти люди, собравшиеся в Лейпциге, были не так уж  
плохи — Мендельсон, Гиллер, Беннет и др... Все это по поводу  
Вашего выступления, которое было несправедливым и оскорби-  
тельным. В общем, забудем этот вечер. Слово — не стрела.  
Самое главное, это — стремление вперед» (т а м ж е, стр. 305).  
Лист со свойственным ему тактом отвечал Шуману (письмо  
от 5 июня 1849 г.): «Высокоуважаемый друг! Прежде всего  
позвольте мне повторить Вам то, что Вам в сущности уже давно  
должно быть прекрасно известно, а именно, что никто более  
искренне не уважает и не почитает Вас, нежели я. Однако мы  
можем при случае дружески дискутировать о значении того  
или другого произведения, человека или города» (F r a n z  
Liszts Briefe, цит. изд., т. I, стр. 78).

Что касается отношения Листа к последователям Шумана, то оно было гораздо более ясным и определенным. К Кларе Вик он относился с учливой снисходительностью, Брамса не любил и ни в какой степени не симпатизировал его творческим начинаниям. Это с достаточной яркостью выражено в двух его афоризмах о Брамсе: «не возбуждает и очень гигиеничен», «он много думает, но имеет мало музыкальных мыслей» (см. G ö l l e r i c h A., Franz Liszt, цит. изд., стр. 12; R o s e n t h a l M., Franz Liszt. Erinnerungen und Betrachtungen, цит. изд., стр. 47). Даже о значительных произведениях Брамса он был невысского мнения. Так, об одной из вариаций на тему Паганини он сказал: «...это безотраднo бедное картофельное поле»; об *Andante* из сонаты *f-moll* «...ему недостает торжественности и величия» (см. S t r a d a l A., Erinnerungen an Franz Liszt, цит. изд., стр. 113); о скерцо из той же сонаты: «Скерцо, как и интермеццо, — реминисценция о Мендельсоне»; о финале: «...здесь является дедушка Гайдн» и т. п. (там же). Кажется, лишь об одном *B-dur*'ном фортепианном концерте он был иного мнения и признавал его художественную значимость. Впрочем, и это обстоятельство не помешало Листу высказать непосредственно самому Брамсу критические замечания по поводу концерта. «Высокоцитимый маэстро, — писал Лист Брамсу, получив ноты концерта *B-dur*. — Прошу простить, что с опозданием благодарю за любезную присылку Вашего концерта. Откровенно говоря, при первом прочтении этого сочинения оно показалось мне несколько серым по колориту; но постепенно я нашел в нем ясность и свет. Оно обладает выразительностью превосходного художественного произведения, в котором мысли и чувства отличаются благородной соразмерностью» (см. Гейрингер К., Иоганнес Брамс, М., 1965, стр. 164).

С годами Лист стал проявлять меньше симпатий и к деятельности Иoaхима, к которому относился с большой любовью. Он не мог пройти мимо более чем сдержанного отношения Иoaхима к его творчеству и не преминул как-то с обидой заметить ему в разговоре: «Да, мой любимый друг, теперь я вижу, что мои произведения перестали доставлять Вам радость».

В свете этих, казалось бы, незначительных фактов вырисовывается во всей ясности глубокая пропасть, которая отделяет искусство Листа от искусства Шумана и его последователей. Здесь дело не только в коренной противоположности их натур, личных симпатиях и антипатиях; в конечном счете речь идет здесь о двух направлениях в романтизме — немецком и французском, как известно, существенно отличающихся друг от друга. Если пианистическое искусство Шумана нельзя понять вне связи с немецкими художниками, в частности с Ж. П. Рихтером и Э. Т. Гофманом, — то многие особенности листовского пианизма коренятся во французском романтизме.

<sup>7</sup> Стасов В. В., Избранные сочинения в трех томах, цит. изд., т. I, стр. 17, 21, т. II, стр. 378.

<sup>8</sup> Глинка М., Записки, цит. изд., стр. 216—219.

<sup>9</sup> Серов А. Н., Избранные статьи, цит. изд., т. I,

стр. 148—149. Последующая цитата — см. Стасов В. В., Избранные сочинения в трех томах, цит. изд., т. I, стр. 391—392.

<sup>10</sup> См., напр., следующую запись Глинки: «Хотя я слышал его (т. е. Фильда. — Я. М.) не много раз, но до сих пор хорошо помню его сильную, мягкую и отчетливую игру. Казалось, что не он ударял по клавишам, а сами пальцы падали на них, подобно крупным каплям дождя, и рассыпались жемчугом по бархату. Ни я, ни другой искренний любитель музыкального искусства не согласится с мнением Листа, сказавшего однажды при мне, что Фильд играл вяло (endormi); — нет, игра Фильда была часто смела, капризна и разнообразна, но он не обезображивал искусства шарлатанством и не рубил пальцами котлет, подобно большей части новейших модных пьянств» (Глинка М., Записки, цит. изд., стр. 75).

<sup>11</sup> Асафьев Б. (Игорь Глебов), Глинка, М., 1950, стр. 16, 80.

<sup>12</sup> См. Стасов В. В., Училище правоведения сорок лет назад, Избранные сочинения в трех томах, цит. изд., т. II, стр. 379.

<sup>13</sup> Асафьев Б. (Игорь Глебов), Глинка, цит. изд., стр. 28.

<sup>14</sup> См. Глинка М., Записки, цит. изд., стр. 432.

<sup>15</sup> См. Генрика Р., Из летописей фортепиано. I. Развитие виртуозного стиля и пианисты первых десятилетий 19 века: Мошелес, Герц, Калькбреннер. Фортепианный этюд. — II. Карл-Мария фон Вебер, СПб., 1905, стр. 37 и д.

<sup>16</sup> См. Boetticher W., Robert Schumann, Berlin, 1941, стр. 618. Интересно сравнить с этим явно консервативным отзывом Шиндлера восторженные отзывы Стасова и Серова, которые слышали Бетховена в исполнении Листа двумя годами позже, в 1842 году. Именно страстность и взволнованная выразительность (то, что Шиндлер называет «неистовством») вызывает у них полное сочувствие (см., напр., Стасов В. В., Избранные сочинения в трех томах, цит. изд., т. II, стр. 381).

<sup>17</sup> Стасов В. В., Избранные сочинения в трех томах, цит. изд., т. II, стр. 378.

<sup>18</sup> Там же, т. I, стр. 21.

<sup>19</sup> См. Göllerich A., Franz Liszt, цит. изд., стр. 20.

<sup>20</sup> Hummel J. N., Ausführliche theoretisch-praktische Anweisung zum Pianofortespiel, Wien, 1829, ч. III, гл. 3, § 3.

<sup>21</sup> Там же, § 2.

<sup>22</sup> См. Czerny C., Grosse Pianoforte-Schule, op. 500, 4. Theil, Wien, [1830], Supplement, I, § 9.

<sup>23</sup> Глинка указывает, что Поллини, «а не кому другому, принадлежит изобретение нового способа играть на фортепиано» и что «в этом согласен и Лист...» (Глинка М., Записки, цит. изд., стр. 125).

<sup>24</sup> См. Стасов В. В., Избранные сочинения в трех томах, цит. изд., т. I, стр. 17.

<sup>25</sup> См. Liszt-Pädagogium. Leipzig, Serie I. См. также Stradal A., Erinnerungen an Franz Liszt, цит. изд., стр. 159: «Чтобы достичь красивого певучего звука, Лист требо-

вал (до мельчайших подробностей) художественного обращения с педалью...»

<sup>26</sup> Stradal A., *Erinnerungen an Franz Liszt*, цит. изд., стр. 50.

<sup>27</sup> Czerny C., *Grosse Pianoforte-Schule*, цит. изд., Supplement. § 66.

<sup>28</sup> Там же.

<sup>29</sup> Stradal A., *Erinnerungen an Franz Liszt*, цит. изд., стр. 159.

<sup>30</sup> Franz Liszts *Musikalische Werke*. Herausgegeben von der Franz Liszt-Stiftung, Leipzig. т. I, стр. 3.

<sup>31</sup> См. «Étude pour le pianoforte en quarante-huit exercices dans tous les tons majeurs et mineurs...» («Этюд для фортепиано в форме сорока восьми упражнений во всех мажорных и минорных тональностях...»). Как показывает название, Лист задумал сочинить (в 1826 г.) сорок восемь этюдов. Однако написано и издано было лишь двенадцать: *C-dur, a-moll, F-dur, d-moll, B-dur, g-moll, Es-dur, c-moll, As-dur, f-moll, Des-dur, b-moll*. Остальные тридцать шесть этюдов написаны не были.

<sup>32</sup> См. «24 grandes études pour le piano» («24 больших этюда для фортепиано»). Вместо предполагавшихся (в конце 1837 г.) двадцати четырех этюдов, Лист также написал только двенадцать.

<sup>33</sup> См. Franz Liszts *Musikalische Werke*, цит. изд., т. I, стр. 3.

<sup>34</sup> См. «Études d'exécution transcendante» («Этюды высшего исполнительского мастерства»), написанные в 1851 г.

<sup>35</sup> Franz Liszts *Briefe*, цит. изд., т. I, стр. 107.

<sup>36</sup> Там же, т. VIII, стр. 163.

<sup>37</sup> Стендаль, *История живописи в Италии*, Собрание сочинений, т. VIII, Л., 1935, стр. 81.

<sup>38</sup> Saint-Saëns C., *Portraits et Souvenirs*, цит. изд., стр. 22. То, что Лист «пошел по дорогам», действительно доступным для других, показывает хотя бы то, что введенные им способы фортепианного изложения, распределение рук, фактурное облегчение и т. п. очень быстро вошли в пианистическую практику. См. об этом подробно в кн.: Коган Г., *Фортепианная фактура*, М., 1961.

<sup>39</sup> Busoni F., *Von der Einheit der Musik*, цит. изд., стр. 55.

<sup>40</sup> Обычно еще указывают на влияние Берлиоза и Шопена. Забывают при этом Нурри и Малибран, общение с которыми несомненно благотворно отразилось на Листе.

<sup>41</sup> «Он презирал,— вспоминает М. д'Агу,— буржуазную монархию [Луи Филиппа] и правительство *juste milieu*: всем своим существом он взывал к царству справедливости, т. е. к республике, созданной им в своем воображении... Он содрогался под ненавистным ярмом аристократии... Он взывал к неподчинению» (A. G. o. u. l. t. M. d', *Mémoires*, цит. изд., стр. 25 и д.).

<sup>42</sup> «...Если это новая школа,— пишет Лист об искусстве Тальберга,— то я к такой новой школе не принадлежу... если

господин Тальберг избрал это новое направление, то я не чувствую призвания идти по тому же пути, ибо не вижу в его идеях никаких зародышей будущего, над развитием которых должно было бы трудиться другим» (Liszt F., *Gesammelte Schriften*, цит. изд., т. II, письмо к Ж. Санд № 3, стр. 143—144; ср. Liszt F., *Pages romantiques*, цит. изд., стр. 124—125).

<sup>43</sup> *Correspondance de Liszt et de la comtesse d'Agoult*, цит. изд., т. I, стр. 190.

<sup>44</sup> См. Fétis F. J., *Thalberg und Liszt*, в кн.: Liszt F., *Gesammelte Schriften*, цит. изд., т. II, стр. 74—87.

<sup>45</sup> См. Huneker J., *Franz Liszt*, цит. изд., стр. 209—210.

<sup>46</sup> Liszt F., *Gesammelte Schriften*, цит. изд., т. II, письмо к Ж. Санд № 3, стр. 144; ср. Liszt F., *Pages romantiques*, цит. изд., стр. 125.

<sup>47</sup> «Влияние Листа на судьбы рояля,— говорит Сен-Санс,— было огромно. Я могу сравнить с этим влиянием лишь революцию, произведенную Виктором Гюго в механике французского языка» (см. Saint-Saëns C., *Portraits et Souvenirs*, цит. изд., стр. 22).

<sup>48</sup> Schumann R., *Gesammelte Schriften über Musik und Musiker*, цит. изд., т. II, стр. 196. Таким образом, никак нельзя возводить восторженное восприятие Листом искусства Паганини (которое несомненно сыграло большую роль в становлении и утверждении листовского пианизма) в первопричину и единственную, по существу, вдохновляющую силу листовского виртуозно-концертного творчества.

<sup>49</sup> Liszt F., *Gesammelte Schriften*, цит. изд., т. IV, стр. 162.

## ГЛАВА ВОСЬМАЯ

<sup>1</sup> Liszt F., *Gesammelte Schriften*, цит. изд., т. IV.

<sup>2</sup> Там же, т. II, письмо к Ж. Санд № 2, стр. 130; ср. Liszt F., *Pages romantiques*, цит. изд., стр. 105—106.

<sup>3</sup> Репродукция этой картины помещена в академическом издании музыкальных сочинений Листа (Franz Liszt-Stiftung), т. IX.

<sup>4</sup> Liszt F., *Gesammelte Schriften*, цит. изд., т. IV, стр. 178—179.

<sup>5</sup> Там же, стр. 179—180.

<sup>6</sup> См. Raabe P., *Franz Liszt*, цит. изд., т. I, стр. 57—58.

<sup>7</sup> См. также у Стасова об исполнении Листом «Лесного царя» Шуберта (Стасов В. В., *Избранные сочинения в трех томах*, цит. изд., т. II, стр. 380).

<sup>8</sup> См. Boissier A., цит. соч., урок VIII, стр. 23.

<sup>9</sup> См. Stradal A., *Erinnerungen an Franz Liszt*, цит. изд., стр. 49—50. Более подробно об использовании Листом образных ассоциаций в педагогической работе см. главу 10.

<sup>10</sup> См. Stradal A., *Erinnerungen an Franz Liszt*, цит., изд., стр. 19.

<sup>11</sup> См. З и л о т и А., Мои воспоминания о Ф. Листе, цит. изд., стр. 12; S t r a d a l A., Erinnerungen an Franz Liszt, цит. изд., стр. 161. См. также W e i s s h e i m e r W., Erlebnisse mit R. Wagner, Franz Liszt und vielen anderen Zeitgenossen, Stuttgart, 1898; F a y A., Music-Study in Germany, London, 1887. О методике занятий Листа с учениками подробнее см. главу 10.

<sup>12</sup> См. S t r a d a l A., Erinnerungen an Franz Liszt, цит. изд., стр. 165.

<sup>13</sup> См. С а б и н и н а М. С., Записки, «Русский архив», 1900, кн. II, стр. 516—517. «Не надо полагать,— пишет Сабина о Листе,— что он был преподавателем по обыкновенному покрою: он не учил, как нужно играть, какой палец ставить, как связывать или стаккировать и т. д.; нет, он вселял дух и жизнь в сыгранную вами вещь...»

<sup>14</sup> Л а Б а р т Ф. де, Разыскания в области романтической поэтики и стиля, т. I, Романтическая поэтика во Франции, Киев, 1908, стр. 378—389, 401—402, 404—405.

<sup>15</sup> Лина Раман (R a m a n n L., Franz Liszt. Als Künstler und Mensch, цит. изд., т. I, стр. 212) сообщает, что, согласно собственным высказываниям Листа, слово *ennui* следует понимать в глубоком смысле как «печаль бедных людей» («Trübsal der armen Menschen»).

<sup>16</sup> Д е л а к р у а Э., Дневник, в сб.: «Мастера искусства об искусстве», т. II, М., 1933, стр. 335; ср. также Дневник Делакруа, М., 1950, стр. 271.

<sup>17</sup> B a l z a c H. d e, Lettres à l'étrangère, цит. изд., т. II, стр. 169.

<sup>18</sup> С т а с о в В. В., Избранные сочинения в трех томах, цит. изд., т. II, стр. 380.

<sup>19</sup> Г е й н е Г., Полное собрание сочинений, цит. изд., т. VI, стр. 431.

<sup>20</sup> Г ю г о В., Избранные драмы, цит. изд., т. I, стр. 12, 26.

<sup>21</sup> Гюго, напр., пишет: «...в современной поэзии все стремится к драме»; «...в ней одной есть бездны и бушуют бури...» (там же, стр. 25). Он хочет перенести «драматический интерес» даже в оду, одну из наименее драматических литературных форм. Бальзак говорит в 1840 г.: «...наша эпоха, влюбленная в драму». И сам он также во всем видит драму: любовь — это «возвышенная и патетическая драма», жизнь — тоже драма, потому что жизнь — борьба и т. п. (B a l z a c H. d e, Lettres à l'étrangère, цит. изд., т. II, стр. 189, 66).

<sup>22</sup> С т а с о в В. В., Избранные сочинения в трех томах, цит. изд., т. II, стр. 381. Отзыв Стасова относится к исполнению Листом сонаты *cis-moll* op. 27 Бетховена.

<sup>23</sup> B a l z a c H. d e, Lettres à l'étrangère, цит. изд., т. II, стр. 160—161. Бальзак и в своих беллетристических произведениях (см., напр., «Кузен Понс») говорит о «пыле и дантовом величии Листа».

<sup>24</sup> См. письмо А. Н. Серова к В. В. Стасову от 6 мая 1842 г., «Русская старина», 1876, № 5, стр. 145.

<sup>25</sup> См. Френкель Я., Шопен, М., 1938, стр. 64.

<sup>26</sup> Письма Александра Тургенева Булгаковым, М., 1939, стр. 259, письмо от 19 апреля 1843 г.

<sup>27</sup> A g o u l t M. d', Mémoires, цит. изд., стр. 64.

<sup>28</sup> См. Moser A., Joseph Joachim. Ein Lebensbild, Bd. I. Berlin. 1908, стр. 113.

<sup>29</sup> Liszt F., Gesammelte Schriften, цит. изд., т. III, ч. I, стр. 134.

<sup>30</sup> Гюго В., Избранные драмы, цит. изд., т. I, стр. 41, 43.

<sup>31</sup> Franz Liszts Briefe, цит. изд., т. VIII, стр. 15. Ср. также Balzac H. de, Lettres à l'étranger, цит. изд., т. II, стр. 79.

<sup>32</sup> См. Boissier A., цит. соч., урок XVIII, стр. 55. «Он враг выражений аффектированных, судорожных, напыщенных, натянутых,— пишет Буассье.— Он прежде всего хочет правды в музыкальном чувстве» (там же, запись от 15 января 1832 г., урок VII, стр. 17). «Он ненавидит все жесткое, вычурное, он хочет... свободной, естественной, так сказать, непринужденной выразительности» (там же, запись от 16 января 1832 г., урок VIII, стр. 23). «Он играл нам сочинения Вебера и Бетховена, и такова естественная выразительность и страстность, придаваемые им всему исполняемому, что забываешь обо всем, захваченный звуками, живешь ими. Его девиз — «непринужденность и страстность». Его исполнение никогда не бывает претенциозным и светским; в нем отражается его душа, горячая, независимая и пылкая до последней степени; в нем откровение всех его мыслей и излияние его сердца; цель лишь одна — передать благородные и пылкие образы своего воображения. Эта необыкновенная музыка, полная жара, юности, воодушевления, естественности, обладает необычайной силой; она вас уносит, увлекает в иной мир; она вас подавляет, заставляет задыхаться, волнует, поднимает от земли» (там же, запись от 19 января 1832 г., стр. 26—27). «Он действует на Вас непосредственно от сердца к сердцу...» (там же, запись от 24 января 1832 г., урок X, стр. 32). «Надо выражать только то, что чувствуешь: в этом он видит всю тайну музыкальной декламации» (там же, запись от 14 февраля 1832 г., урок XV, стр. 47). «Будьте наивны, будьте просты — повторял он Валери,— не надо ничего наигранного, ничего вычурного, никакой аффектации, освобождайте звук, не нужно никакого напряжения» (там же, запись от 20 марта 1832 г., урок XXV, стр. 87).

<sup>33</sup> Александр Порфирьевич Бородин. Его жизнь, переписка и музыкальные статьи. 1834—1887, СПб., 1889, стр. 325; Stigdal A., Von Liszts Klavierspiel, цит. изд., стр. 386. Отзыв Страдаля относится к тому времени, когда Листу уже было 72 года.

<sup>34</sup> Гюго В., Избранные драмы, цит. изд., т. II, стр. 145.

<sup>35</sup> Серов А. Н., Избранные статьи, цит. изд., т. I, стр. 529.



<sup>36</sup> Busoni F., Von der Einheit der Musik, цит. изд., стр. 138.

<sup>37</sup> См., напр., у Буассье: «Он [Лист] посещает больницы, игорные притоны, дома умалишенных; он спускается в темницы; он видел даже осужденных на смерть!» (Boissier A., цит. соч., урок XII, стр. 39—40).

<sup>38</sup> См. Stradal A., Von Liszts Klavierspiel, цит. изд., стр. 386.

<sup>39</sup> См., напр., трактовку сонаты *cis-moll* op. 27 Бетховена (Stradal A., Erinnerungen an Franz Liszt, цит. изд., стр. 87—89), фантазии-сонаты «После чтения Данте» (там же, стр. 49—50), пьесы «Благословение бога в одиночестве» (Liszt-Pädagogium, цит. изд., серия 1), «Вариаций на тему Баха» (там же) и др.

<sup>40</sup> Гюго В., Избранные драмы, цит. изд., т. I, стр. 32—33.

<sup>41</sup> Stradal A., Erinnerungen an Franz Liszt, цит. изд., стр. 160.

<sup>42</sup> Цит. по статье: Brent-Smith A., Study of Franz Liszt, «Musical Times», 1929, №№ 1035, 1036.

<sup>43</sup> Этой удивительной способностью распределять свое внимание отчасти объясняется и то, что Лист при занятиях на фортепиано мог включать в орбиту своего внимания очень многое, подчас и не относящееся непосредственно к делу. Его внимание при этом, по-видимому, не распылялось; оно было сосредоточено на главном; все остальное происходило как бы автоматически, не мешая основному. Вообще в процессе работы на одних этапах решающая роль принадлежала у него распределению внимания, на других — полной сосредоточенности и связанному с последней сужению круга внимания.

<sup>44</sup> Гейне Г., Лютеция, Полное собрание сочинений, цит. изд., т. IX, стр. 150. Предыдущая цитата — см. Шевырев С., Несколько слов о Листе, «Москвитянин», 1843, № 5, стр. 317.

<sup>45</sup> См. Kullak A., Die Aesthetik des Klavierspiels, 10. Aufl., Leipzig, 1922, стр. 263—272.

<sup>46</sup> См. Liszt-Pädagogium, цит. изд., серия 1.

<sup>47</sup> Liszt F., Gesammelte Schriften, цит. изд., т. V, стр. 231. Предыдущие цитаты — см. Boissier A., цит. соч., запись от 31 января 1832 г., урок XI. «Это,— добавляет Буассье,— должно касаться главным образом современной музыки, которая вся романтична, старинные же классики исполняются с большей точностью». Зависимость музыкального ритма от художественного содержания, равно как и аналогия ритма музыки с ритмом стиха, подчеркивались Листом неоднократно на протяжении всей жизни. Впервые эти мысли были высказаны им в начале 1830-х годов. Смотри, напр., у Буассье: «Ритм определяется содержанием музыки, подобно тому как ритм стиха заключается в его смысле, а не в тяжеловесном и размеренном подчеркивании цезуры» (Boissier A., цит. соч., урок XI).

<sup>48</sup> Liszt-Pädagogium, цит. изд., серии 1 и 2; см. также нотный пример 169.

<sup>49</sup> См. Сабинина М., Записки, «Русский архив», 1900, кн. II, стр. 502—503.

<sup>50</sup> Franz Liszts Briefe, цит. изд., т. I, стр. 144—145. См. также Liszt F., Gesammelte Schriften, цит. изд., т. V, стр. 231—232.

<sup>51</sup> Liszt-Pädagogium, цит. изд., серия 1.

<sup>52</sup> Там же, серии 1 и 2.

<sup>53</sup> См. Boissier A., цит. соч., стр. 87.

<sup>54</sup> См. Weber K. M., Euryanthe. Grosse romantische Oper in drei Aufzügen. Partitur, Berlin, [1866], стр. II. Ср. также Wagner R., Sämtliche Schriften und Dichtungen, цит. изд., т. VIII, О дирижировании.

<sup>55</sup> Tosi, Anleitung zur Singkunst mit Erläuterungen und Zusätzen von Agricola, Berlin, 1757, стр. 219.

<sup>56</sup> Rellstab J., Anleitung für Klavierspieler, den Gebrauch der Bachschen Fingersetzung, die Manieren und den Vortrag betreffend, Berlin, 1789.

<sup>57</sup> См. Boissier A., цит. соч., запись от 15 января 1832 г., урок VII.

<sup>58</sup> Лист Ф., Ф. Шопен, цит. изд., стр. 83; Rаманн L., Franz Liszt. Als Künstler und Mensch, цит. изд., т. II, ч. 2, стр. 105.

<sup>59</sup> Briefwechsel zwischen Franz Liszt und Hans von Bülow, цит. изд., стр. 19 и д.

<sup>60</sup> Czerny C., Grosse Pianoforte-Schule, цит. изд., стр. 67.

<sup>61</sup> См. Boissier A., цит. соч., запись от 7 февраля 1832 г., урок XII. «Он,— добавляет Буасье,— презирует систематическую чувствительность и никогда не следует этим рутинным правилам... Он стремится воспроизвести большие и правдивые эмоции, сильные страсти и влечения: страх, ужас, отвращение, возмущение, отчаяние, любовь, доходящую до ненависти; за этими бурными чувствами следуют изнеможение, усталость, вялость, какое-то успокоение, полное мягкости, беспомощности, утомления; затем изнеможенная душа снова набирается сил, чтобы страдать и гореть».

<sup>62</sup> Старые воззрения в области динамики, против которых решительно возражал Лист, сформулированы весьма четко хотя бы у Калькбреннера: «...восходящие пассажи должны исполняться *crescendo*, нисходящие — *diminuendo*, так, чтобы самая высокая нота была бы самой сильной, а самая низкая — самой слабой по звучанию» (Kalkbrenner F., Methode pour apprendre le piano à l'aide du guide-main, цит. изд., стр. 10). Последующие две цитаты — см. Liszt-Pädagogium, цит. изд., серия 1.

<sup>63</sup> См. Сабинина М. С., Записки, «Русский архив», 1900, кн. II, стр. 56.

<sup>64</sup> Liszt-Pädagogium, цит. изд., серия 1.

<sup>65</sup> Там же, серия 1.

<sup>66</sup> Stradal A., Von Liszts Klavierspiel, цит. изд., стр. 386—387.

<sup>67</sup> Wagner R., Sämtliche Schriften und Dichtungen, цит. изд., т. V, стр. 185 и д.

<sup>68</sup> Liszt F., Gesammelte Schriften, цит. изд., т. II, письмо к Ж. Санд № 2, стр. 129.

<sup>69</sup> Там же, стр. 129. «Вы не поверите, мой друг,— признается Лист Ж. Санд,— как глубоко я сожалею о сделанных мною подобного рода уступках дурному вкусу, являющихся святотатственным нарушением как духа, так и буквы. В дальнейшем глубочайшее благоговение перед шедеврами наших великих гениев целиком заменило названное стремление моей юности, еще столь близкой к годам детства, к оригинальности и к личному успеху».

<sup>70</sup> См. Сабинина М. С., Записки, «Русский архив», 1901, кн. II, стр. 148—149.

<sup>71</sup> Liszt F., Gesammelte Schriften, цит. изд., т. II, письмо к М. Шлезингеру.

<sup>72</sup> Stradal A., Erinnerungen an Franz Liszt, цит. изд., стр. 160.

<sup>73</sup> Liszt F., Gesammelte Schriften, цит. изд., т. IV, стр. 193 и д.

<sup>74</sup> Там же, т. III, стр. 129.

<sup>75</sup> Ср. у Стендаля: «Каждый художник должен смотреть на природу по-своему. Что может быть нелепее взгляда на природу, заимствованного у другого человека с совершенно иной раз противоположным характером» (Стендаль, Собрание сочинений, цит. изд., т. VIII, стр. 124).

<sup>76</sup> См. Kullak A., Die Aesthetik des Klavierspiels, цит. изд., стр. 361—365; Stradal A., Erinnerungen an Franz Liszt, цит. изд., стр. 87—89.

<sup>77</sup> Гюго В., Избранные драмы, цит. изд., т. II, стр. 239—240.

<sup>78</sup> Там же, стр. 239.

## ГЛАВА ДЕВЯТАЯ

<sup>1</sup> Breithaupt R., Liszts Klaviertechnik, «Die Musik» 1906, Jahrg. V, Heft 13, 14.

<sup>2</sup> Stradal A., Erinnerungen an Franz Liszt, цит. изд., стр. 159.

<sup>3</sup> Там же, стр. 73.

<sup>4</sup> Boissier A., цит. соч., стр. 16, 22.

<sup>5</sup> См. Kapp J., Liszt, цит. изд., стр. 111.

<sup>6</sup> Boissier A., цит. соч., стр. 16.

<sup>7</sup> Liszt-Pädagogium, цит. изд., серия 1.

<sup>8</sup> Klindwort K., Elementare Klavierschule, 2. Tle, Mainz.

<sup>9</sup> Подавляющее большинство этих рисунков и литографий собрано в книге Р. Бори: «Жизнь Франца Листа в картинах» («La vie de Franz Liszt par l'image», Paris, 1936).

<sup>10</sup> См. Liszt-Pädagogium, цит. изд., серия 1, 2 и 3.

<sup>11</sup> См. Bory R., La vie de Franz Liszt par l'image, цит. изд.

<sup>12</sup> См. Breithaupt R., Liszts Klaviertechnik, «Die Musik», 1906, Jahrg. V.

<sup>13</sup> Boissier A., цит. соч., стр. 16, 59. Лист был убежден, что расположение пальцев на клавиатуре не должно быть «застывшим»: пальцы должны быть то закругленными, то плоскими, то мягкими и гибкими, то фиксированными: «Они сгибаются во всех направлениях, переходят с одной клавиши на другую, вытянуты, лежат на клавишах» (там же, урок XXVI).

<sup>14</sup> Liszt-Pädagogium, цит. изд., серия 1, примечания к исполнению «Ave maris stella».

<sup>15</sup> Там же, серия 1, 2.

<sup>16</sup> Цит. по статье: Breithaupt R., Liszts Klaviertechnik, «Die Musik», 1906, Jahrg. V, Heft 13, стр. 34.

<sup>17</sup> Boissier A., цит. соч., стр. 48 и д.

<sup>18</sup> Stradal A., Erinnerungen an Franz Liszt, цит. изд., стр. 159. Добавим к этому, что взгляд на решающую роль кисти при игре октав и аккордов Лист высказывал еще в годы молодости (см. Boissier A., цит. соч., урок XVI). Тогда же пришел он и к осознанию огромного значения кисти при игре кантилены — особенно эластичного движения кисти от запястья, опускания кисти на клавиши при взятии звука, с помощью которого достигается полнокровное и ясное звучание (там же, урок XV).

<sup>19</sup> См. Boissier A., цит. соч., стр. 16, 23; Stradal A., Von Liszts Klavierspiel, цит. изд., стр. 386.

<sup>20</sup> См. Liszt-Pädagogium, цит. изд., серия 1.

<sup>21</sup> Там же, серия 3.

<sup>22</sup> Там же, серия 1.

<sup>23</sup> Там же, серия 2.

<sup>24</sup> Ramann L., Franz Liszt. Als Künstler und Mensch, цит. изд., т. I, гл. 12.

<sup>25</sup> Czerny C., Grosse Pianoforteschule, цит. изд., Supplement, § 55.

<sup>26</sup> См., напр., одно из писем Листа к М. д'Агу, относящееся к 1834 г.: «Я играю так много каденций, октав и трелей, что это доводит мою голову до обалдения». (Correspondance de Liszt et de la comtesse d'Agoult, цит. изд., т. I, стр. 82). Или: «Я играю массу каденций и трелей. Надеюсь, что Вы заметите успехи с моей стороны...» (там же).

<sup>27</sup> См. Kleczynsky J., Chopins grössere Werke, Leipzig, 1898, стр. 5. Таким образом, Шопен имел свои твердые убеждения насчет выработки ровности пальцев. «Никто, — по его мнению, — не заметит неровности звука в очень быстрой гамме, если она будет сыграна ровно по времени. Играть все ровным звуком вовсе не является главной целью. Мне кажется, что хороший механизм — это умение хорошо интонировать при хорошем качестве звука. Долгое время шли против природы, заставляя пальцы действовать с одинаковой силой».

<sup>28</sup> См. Лист Ф., Технические упражнения, тетр. 1. «Самые плохие пальцы,— по мнению Листа,— четвертый, пятый и третий; на них следует обращать особое внимание. Надо упражнять также и другие пальцы» (ср. Boissier A., цит. соч., урок XVIII).

<sup>29</sup> Liszt-Pädagogium, цит. изд., серия 1.

<sup>30</sup> Там же, серия 3.

<sup>31</sup> См. Stradal A., Erinnerungen an Franz Liszt, цит. изд., стр. 87—88.

<sup>32</sup> См. Liszt-Pädagogium, цит. изд., серия 1. Скольжение первым пальцем, как и скольжение другими пальцами, Лист применял охотно еще с молодых лет. Вспомним, напр., свидетельство Буасье: «Иногда он скользит одним и тем же пальцем с одной клавиши на другую» (Boissier A., цит. соч., урок X).

<sup>33</sup> У Буасье (Boissier A., цит. соч.), напр., встречаются такие выражения: «...его маленькая тонкая рука...»; «его пальцы очень длинные, а руки маленькие».

<sup>34</sup> Stradal A., Erinnerungen an Franz Liszt, цит. соч., стр. 159—160.

<sup>35</sup> Брейтгаупт полагает, что растяжение между первым и пятым пальцами у Листа примерно составляло дуодециму (Breithaupt R., Liszts Klaviertechnik, цит. изд.).

<sup>36</sup> См. Яворский Б., После московских концертов Ферруччо Бузони, «Музыка», 1912, №№ 104, 105, стр. 993—994.

<sup>37</sup> Характерно, что этими же свойствами (т. е. исключительной растяжимостью и подвижностью сухожилий и связок) обладала и рука Паганини. «Рука Паганини, конечно, большая, но не чрезмерно; однако он сумел ее так растянуть (подобно выдающимся пианистам, которые с юности приучают свою руку к широким растяжениям), что она может одновременно взять расстояние в три октавы» (см. Guhr C., Ueber Paganini's Kunst die Violine zu spielen, Mainz, Paris, Antwerpen, 1829).

<sup>38</sup> Boissier A., цит. соч., стр. 16. Предыдущая цитата — см. Карр J., Liszt, цит. изд., стр. 112. Характерно, что свидетельство Раппольди-Карер, учившейся у Листа в поздние годы, — о взаимосвязи различных видов листовского туше с различными положениями пальцев, перекликается с известной записью Буасье, относящейся к годам молодости Листа: «пальцы берут звуки всякими способами, но всегда, однако же, без напряженности и сухости» (Boissier A., цит. соч., стр. 16).

<sup>39</sup> Franz Liszts Briefe, цит. изд., т. II, стр. 47—48. Последующая цитата — см. Фау А., цит. соч., стр. 203—204.

<sup>40</sup> См. Boissier A., цит. соч., стр. 49.

<sup>41</sup> Там же. У Листа в эти годы была даже вполне разработанная система игры *legato*. Сошлемся хотя бы на некоторые из его технических рекомендаций: 1) «никогда не следует задерживать пальцы на звуках, если на то нет особого предписания»; 2) «никогда не следует задерживать пальцы на звуках, образующих диссонанс»; 3) «когда ряд звуков образует консо-

нанс, связывать их можно, ибо звучание тогда будет более мягким...» (См. Boissier A., цит. соч., урок VII).

<sup>42</sup> Берлиоз Г., Лист, в кн.: Берлиоз Г., Избранные статьи, цит. изд., стр. 76.

<sup>43</sup> Stradal A., Von Liszts Klavierspiel, цит. изд.

<sup>44</sup> Liszt-Pädagogium, цит. изд., серии 1 и 3. Л. Раман замечает, что этот вид туше в мелодических местах «возвышенного» и «религиозного» характера (как, напр., в речитативах «Легенды № 1», в теме «Обручения») должен быть принят за норму.

<sup>45</sup> Вейнгартнер Ф., Из воспоминаний о Франце Листе, «Русская музыкальная газета», 1907, № 37, стр. 776.

<sup>46</sup> Liszt-Pädagogium, цит. изд., серия 1 (примечания к исполнению «Ave maris stella»).

<sup>47</sup> Там же, серия 4.

<sup>48</sup> Stradal A., Erinnerungen an Franz Liszt, цит. изд., стр. 66, 159.

<sup>49</sup> Liszt-Pädagogium, цит. изд., серии 1 (примечания к исполнению «Ave maris stella») и 3 (примечания к исполнению 5-й венгерской рапсодии и пьесы «Погребение Мошони»).

<sup>50</sup> Там же, серия 4 (примечания к исполнению «Колыбельной»).

<sup>51</sup> Там же, серия 1.

<sup>52</sup> Boissier A., цит. соч., стр. 57—58 и д.

<sup>53</sup> Там же, стр. 22 и д.

<sup>54</sup> Н. Гельбиг (урожд. Шаховская), встречавшаяся с Листом в Риме, сообщает: «Как часто мы поражались его колоссальным познаниям в вопросах, относящихся к истории и политике... Однажды мой муж спросил его, когда он имел время приобрести столь многосторонние знания. Лист отвечал нам, что он в то время, когда играет пальцевые упражнения, прилежно читает энциклопедический словарь». Однако возможно, что, говоря это, Лист попросту пронизировал над своими собеседниками (см. Raabe P., Franz Liszt, цит. изд., т. I, стр. 233—234).

<sup>55</sup> Liszt F., Gesammelte Schriften, цит. изд., т. III, ч. 2, стр. 244—245.

<sup>56</sup> См. Boissier A., цит. соч., стр. 52. «Его голова,— пишет Буасье, поясняя требования Листа к пианистам,— замечательно хорошо устроена; во всем, что он изучает, он доискивается до основания, и это дает ему правильное и точное представление о вещах. Я считаю его чрезвычайно логичным и оригинальным, потому что он не склонен ни к преувеличениям, ни к предубеждениям; он видит то, что есть на самом деле, и для того, чтобы достигнуть знания, он проходит по всем ступеням лестницы поочередно, не пытаясь перескочить сразу через несколько ступеней» (там же, запись от 17 февраля 1832 г., урок XVI, стр. 52). «Совершенно очевидно, что он все в музыке делает по определенной системе: в и с п о л н е н и и — зара-

нее овладевая всеми возможными последованиями, в отношении экспрессии — разнообразными нюансами, в чтении листа — всеми основными пассажами и модуляциями. Этот обычай изучать свои и чужие впечатления и запечатлевать их на клавиатуре, подобно тому как это делают на полотне и в речи, все страсти, их игру, их развитие, их контрасты — работа скорее психологического свойства...» (там же, запись от 23 марта 1832 г., урок XXVII, стр. 91). «Он все обдумывает, исследует; он ничего не забывает, все углубляет...» (там же, запись от 11 февраля 1832 г., урок XIV, стр. 43).

<sup>57</sup> Там же, стр. 49. «Он хочет, чтобы всевозможные пассажи были приведены к известным фундаментальным формулам, от которых идут все встречающиеся комбинации; если вы имеете ключ к ним, то не только легко исполняете их, но и играете все...» (там же, запись от 13 марта 1832 г., урок XXIII, стр. 78).

<sup>58</sup> Там же, стр. 96.

<sup>59</sup> Там же, стр. 68—69.

<sup>60</sup> См. Franz Liszt's Briefe, цит. изд., т. VI, стр. 185.

<sup>61</sup> Более подробно о судьбе «Фортепианного метода» Листа см. Bory R., Une retraite romantique en Suisse. Liszt et la comtesse d'Agoult, Lausanne, 1930, стр. 44 и д. См. также главу 3.

<sup>62</sup> См. Boissier A., цит. соч., уроки XVI, XVIII, XXI. См. также Liszt F., Technische Studien, тетр. 1, 7, 8 и 12. Буассье особенно подчеркивает значимость октавных упражнений, которые выполняются с помощью особого энергичного *staccato*. Именно это *staccato* развивает «свободу, гибкость и силу». Более подробно о последовательности упражнений при изучении октав и аккордов см. главу 10.

<sup>63</sup> См. Liszt F., Technische Studien, цит. изд.; Boissier A., цит. соч., урок VII.

<sup>64</sup> Liszt F., Gesammelte Schriften, цит. изд., т. IV, стр. 266.

<sup>65</sup> Boissier A., цит. соч., уроки XVI, XXI. Предыдущая цитата — см. там же.

<sup>66</sup> Kalkbrenner F., Méthode pour apprendre le piano-forte à l'aide du guide mains, Paris, 1830.

<sup>67</sup> Boissier A., цит. соч., запись от 6 марта 1832 г., урок XXI.

<sup>68</sup> Там же. См. также Klindworth K., цит. соч.; Stradal A., Erinnerungen an Franz Liszt, цит. изд.

<sup>69</sup> Boissier A., цит. соч., запись от 6 марта 1832 г., урок XXI. Предыдущая цитата — см. там же.

<sup>70</sup> Там же, стр. 67.

<sup>71</sup> Там же, уроки XVI, XVIII.

<sup>72</sup> Этюд *H-dur* № 22, Gradus ad Parnassum в ред. К. Таузига.

<sup>73</sup> Boissier A., цит. соч., урок XVIII.

<sup>74</sup> Там же.

<sup>75</sup> Czerny C., Grosse Pianoforte-Schule, цит. изд.

<sup>76</sup> См. Das Wohltemperierte Clavier von Johann Sebastian Bach. Herausgegeben von F. Busoni, Leipzig.

<sup>77</sup> Принцип, введенный Л. Годовским (см. Godowsky L., 50 Studien zu Chopin Étüden, Berlin, № 36). Ср. Liszt F., Technische Studien, тетр. 5 и 7, а также этюд *f-moll* («La leggerezza»).

<sup>78</sup> См. Liszt F., Technische Studien, тетр. 2. См. также Boissier A., цит. соч., уроки XVI, XVIII. Как сообщает Буассье, из упражнений, предназначенных непосредственно для развития силы и независимости пальцев. Лист особенно любил пятипальцевые упражнения. Он рекомендовал при этом класть свободно и определенно все пять пальцев на клавиши и «ударять поочередно каждым из них, оставляя прочие пальцы в неподвижном положении» (Boissier A., цит. соч., урок XVIII).

<sup>79</sup> Boissier A., цит. соч., урок XVI.

<sup>80</sup> Там же.

<sup>81</sup> Там же, уроки XV, XXIV.

<sup>82</sup> Там же, урок XVI.

<sup>83</sup> Там же.

<sup>84</sup> Breithaupt R., Liszts Klaviertechnik, «Die Musik», 1906, Jahrg. V, Heft 13, стр. 34. См. также Breithaupt R., Die natürliche Klaviertechnik, 4. Aufl., Leipzig, 1921 (раздел, посвященный Листу). Последующая цитата — см. там же.

<sup>85</sup> Clark Fr., Liszts Offenbarung. Schlüssel zur Freiheit des Individuums, Berlin, 1907, стр. XIII.

<sup>86</sup> Там же, стр. 240.

<sup>87</sup> Там же.

<sup>88</sup> Укажем, напр., на коллективный труд Л. Раман, А. Страдаля, Б. Келлермана, А. Гёллериха и др., вышедший под названием «Liszt-Pädagogium» (5 серий), брошюру А. Юхаса «Ференц Лист и проблема современной фортепианной техники» (см. Juhász A., Liszt Ferenc és a modern zongoratechnikai probléma, Budapest, 1913), статьи А. Страдаля «О фортепианной игре Листа», «Технические упражнения Франца Листа» и др. (см. Stradal A., Von Liszts Klavierspiel, цит. изд.: Stradal A., «Die technischen Studien» Franz Liszt, «Allgemeine Musikzeitung», Berlin, 1913, № 4) и др. Значительный интерес представляет собой и так называемая «Листиана» («Listiana»), содержащая извлечения из неизданного дневника Л. Раман. Опубликование полностью этого своеобразного добавления к основному трехтомному труду Л. Раман несомненно даст исследователям листовского творчества еще ряд ценных фактических материалов. Много существенных деталей можно обнаружить и при вдумчивом ознакомлении с исполнительской, педагогической и редакторской деятельностью Г. Бюлова, К. Таузига, К. Клиндворта, Ф. Кролля, А. Винтербергера, К. Анзорге, Э. д'Альбера, Э. Зауэра, А. Зилоти, Б. Ставенхана, А. Фридгейма, И. Томана, Ф. Лямонда, Хозе Впаны да Мотты, А. Рейзенауэра, М. Розенталя и других учеников Листа.

<sup>89</sup> Busoni F., Von der Einheit der Musik, цит. изд.: «Сочинения Листа», — писал Бузони, — стали моим путеводи-



телем и открыл мне доступ к самому широкому познанию его необыкновенного искусства: из его «фактуры» я конструировал свою технику: благодарность и восхищение сделали Листа тогда моим другом».

<sup>90</sup> Там же. стр. 147.

<sup>91</sup> Высказывания Листа и Бузони взяты из следующих источников: Boissier A., цит. соч.; Liszt-Pädagogium, цит. изд.: Busoni F., Von der Einheit der Musik, цит. изд.

## ГЛАВА ДЕСЯТАЯ

<sup>1</sup> О преподавательской деятельности, которую Лист вел в юности в Париже, сохранилось немного сведений. Известно лишь, что он уже в 16-летнем возрасте систематически давал уроки фортепианной игры — и не только в частных домах, но и в пансионе для молодых девиц. В 1829—1831 гг. он приобрел в Париже достаточно широкую известность как педагог. Во всяком случае в справочно-адресной книге Парижа за 1832 г. он уже значится как «преподаватель музыки», проживающий по адресу: «Rue de Provence, 61» [«улица Прованс, д. 61»]. Да и весь уклад его жизни в ту пору свидетельствует о весьма напряженном педагогическом труде. Он сам признается в одном из писем, относящихся к концу 1829 г.: «Я так загружен уроками, что каждый день с половины девятого утра до десяти часов вечера и вздохнуть некогда...» (Franz Liszt's Briefe, цит. изд., т. I, стр. 4—5). Приходится лишь поражаться его выдержке и терпению; ведь среди его тогдашних учеников (чаще всего девиц из состоятельных семей) хороших почти не было. И от своей преподавательской работы Лист, естественно, не мог получить удовлетворения. Не изменилось существенно положение и в последующие годы, когда Лист, переехав в Швейцарию, стал преподавать в Женевской консерватории. Судя по записям самого Листа, сохранившимся в архиве Женевской консерватории (см. Bory R., Une retraite romantique en Suisse. Liszt et la comtesse d'Agoult, цит. изд., стр. 43—44; ср. также Bory R., La vie de Franz Liszt par l'image, цит. изд., где воспроизведены отдельные листы педагогических записей Листа), талантливых учеников у него по-прежнему было крайне мало. Что, напр., можно сказать после таких характеристик Листа: «А м е л и К а л я м — красивые пальчики, работает прилежно и очень тщательно, чуть ли не слишком тщательно; сможет преподавать. М а р и Д е м е л е й е р — порочный метод (если он вообще есть), крайнее усердие, посредственные данные; гримасы и конвульсии... Ж о з е ф и н а В а л ь н е р — вялая и ленивая; хорошо читает с листа; очень небрежна в занятиях; мало будущего». Или таких: «И д а М и л л и к е — женевская артистка; вялая и посредственная; довольно хорошая постановка руки, довольно хорошо держится за роялем; довольно всяких «довольно», которые в общем мало чего стоят...

Женни Гамбини — красивые глаза!..» И все же Лист со всеми занимался исключительно добросовестно, заслужив любовь и признательность учеников. О широком размахе преподавательской деятельности Листа в Веймаре и Будапеште можно судить как по его собственным письмам, так и по многочисленным воспоминаниям его учеников, в частности А. Зилоти, А. Страдаля, А. Гёллериха, М. Сабининой, И. Томана, А. Юхаса, Б. Келлермана, Э. Фэй и др.

<sup>2</sup> Фау А., цит. соч., стр. 204.

<sup>3</sup> Там же, стр. 204.

<sup>4</sup> Из сведений, сообщенных А. Буасье в своих записях уроков Листа (Boissier A., цит. соч.), мы знаем, что в одном случае Лист, имея в виду этюд Мошелеса, читал ученице оду Гюго «К Женни» (там же, урок VIII), в другом, — имея в виду октавный этюд Кесслера, — отрывки из «Ада» Данте (там же, урок XVII; «...сравнение справедливо, — комментирует А. Буасье, — ...характер этого этюда — ярость, ужас, негодование, мстительность, безумие»), в третьем, имея в виду экзерсис Калькбреннера, рассказывал о «весеннем утре» (там же, урок VII). Ср. Barbey-Boissier C., La comtesse Agénor de Gasparin et sa famille. Correspondance et souvenirs. 1813—1894, т. I, Paris, 1902, стр. 180 и др.; ср. также Корыхалова Н., Педагогическая деятельность молодого Листа, цит. соч.

<sup>5</sup> Фау А., цит. соч., стр. 204.

<sup>6</sup> Там же, стр. 221.

<sup>7</sup> Там же, стр. 222.

<sup>8</sup> Там же, стр. 208—209.

<sup>9</sup> Там же, стр. 221.

<sup>10</sup> Зилоти А., Мои воспоминания о Ф. Листе, в сб.: Александр Ильич Зилоти. 1863—1945. Воспоминания и письма, цит. изд., стр. 47—48.

<sup>11</sup> См. Liszt-Pädagogium, цит. изд.

<sup>12</sup> Stradal A., Erinnerungen an Franz Liszt, цит. изд., стр. 165. Последующая цитата: Boissier A., цит. соч., урок VIII.

<sup>13</sup> Напомним, напр., свидетельство Зилоти: «Никаких пьес Лист не задавал; всякий мог учить что ему вздумается. Приходя на урок, мы клали наши ноты на рояль, и Лист выбирал то, что ему хотелось слушать» (Зилоти А., цит. соч., стр. 49—50).

<sup>14</sup> Boissier A., цит. соч., урок XV.

<sup>15</sup> См., напр., Boissier A., цит. соч., уроки IX, X, XII, XIII, XXIV, XXVIII.

<sup>16</sup> Там же, урок VII.

<sup>17</sup> Там же, урок VII.

<sup>18</sup> См. Фау А., цит. соч., стр. 128.

<sup>19</sup> Зилоти А., цит. соч., стр. 49.

<sup>20</sup> Boissier A., цит. соч., урок XIII.

<sup>21</sup> Зилоти А., цит. соч., стр. 55.

<sup>22</sup> См. Boissier A., цит. соч., урок XXII. Вообще Лист был весьма самокритичен в оценке своих достижений.

В молодости, например, он не раз заявлял, что «играет он плохо, что хочет он многого, но ничего-то ему не удастся» (там же, урок XVIII). Последующая цитата — см. Faу А., цит. соч., стр. 221—222.

<sup>23</sup> З и л о т и А., цит. соч., стр. 49.

<sup>24</sup> Там же, стр. 50—51.

<sup>25</sup> См. Boissier А., цит. соч., урок VII.

<sup>26</sup> Там же.

<sup>27</sup> Там же.

<sup>28</sup> Там же.

<sup>29</sup> Там же.

<sup>30</sup> Там же.

<sup>31</sup> Там же.

<sup>32</sup> См. З и л о т и А., цит. соч., стр. 49.

<sup>33</sup> Boissier А., цит. соч., урок XIV.

<sup>34</sup> Там же, урок XVI.

<sup>35</sup> Там же, урок XXIV; ср. также урок XXI.

<sup>36</sup> Там же, урок XXV.

<sup>37</sup> Там же, урок XVI.

<sup>38</sup> Там же, урок VII.

<sup>39</sup> Там же, урок VIII.

<sup>40</sup> Там же, урок XV.

<sup>41</sup> Там же, урок XVIII.

<sup>42</sup> Там же, урок XXV.

<sup>43</sup> Проблема октавной игры посвящены многие записи А. Буасье. См., напр., уроки VII, VIII, XVI, XVIII, XXI. Последующие две цитаты — см. Boissier А., цит. соч., урок XXI.

<sup>44</sup> См. Boissier А., цит. соч., урок XXI.

<sup>45</sup> Там же, урок XXIV. Взгляд Листа на первый, третий и пятый пальцы, как на своеобразную опору руки, весьма симптоматичен. Лист придерживался его на протяжении всей жизни. Особенно поражало всех удивительное владение первым пальцем, а также широчайшее применение третьего пальца, который всегда был для Листа пальцем первостепенным (главной точкой опоры) и явно преобладал, скажем, над вторым.

<sup>46</sup> Там же. Последующая цитата — см. там же, урок XXIII.

<sup>47</sup> Там же, уроки VII и XV. «Заниматься не машинально» для Листа было равнозначно «играть с выражением». Одно из его требований к ученикам гласит: «Выражайте всё, что Вы чувствуете, и не зажимайте рук».

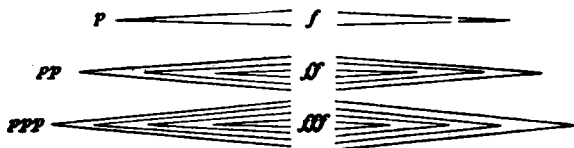
<sup>48</sup> Там же, уроки IX и XXIII.

<sup>49</sup> Там же, урок XVI. Но количество времени, отводимого на чисто техническую работу (помимо того времени, которое отдается изучению пьес), должно быть все же достаточно большим. См., напр., совет, данный Листом Валерии Буасье и зафиксированный А. Буасье: «он настаивает, чтобы Валерия ежедневно посвящала два часа техническим упражнениям, помимо всего остального». Причем над упражнениями «следует работать настойчиво и систематически, без перерыва».

<sup>50</sup> С а б и н п н а М. С., Записки. «Русский архив», 1900, кн. II, стр. 517. 1901. кн. III, стр. 273.

<sup>51</sup> См. F r a n z L i s z t. Briefe aus ungarischen Sammlungen. 1835—1886. цит. изд., стр. 100. Главную заслугу Л. Раман Лист видит в том, что она сумела в своем труде (имеющем по его словам, «теоретическую и практическую ценность»), «сконцентрировать вместе и методически использовать технические средства, которые современное образование дает пианистическому искусству» (т а м ж е).

<sup>52</sup> См. Boissier A., цит. соч., урок XXIV. Поясняя свою систему динамических упражнений с помощью графических знаков, Лист еще в годы молодости прибегал к следующим схемам:



Эти схемы предусматривали нарастание с помощью ряда последовательно набегающих и возрастающих волн. В поздние годы («Технические упражнения») Лист остался верен принципу динамических изменений, но значительно упростил его.

<sup>53</sup> Там же, урок XXIV.

<sup>54</sup> Там же, уроки XVIII, XI.

<sup>55</sup> Там же, уроки XXI, XXVIII.

<sup>56</sup> Там же, уроки XXIV, XXI.

<sup>57</sup> Там же, урок XXI.

<sup>58</sup> Там же, урок XXI.

<sup>59</sup> F a u A., цит. соч., стр. 223. Количество свидетельств подобного рода, разумеется, можно было бы умножить. Мы сошлемся еще лишь на те из них, которые исходят от авторов произведений, прочитанных с листа Листом; эти свидетельства особенно ценны. Общеизвестны признания на этот счет Глинки и Шумана, не скрывавших своего восторга. К тому же роду свидетельств относится сообщение А. Буасье о том, как Лист сыграл с листа ее фортепианный концерт: «Он ужасно труден, — признается Буасье, — и прямо-таки нацарапан, так как я ни разу не переписывала его начисто. Этот чародей сыграл мне его с начала до конца так, будто выучил его заранее наизусть, и к тому же с безупречной выразительностью, быстротой, легкостью и совершенством» (Boissier A., цит. соч., урок XV).

<sup>60</sup> Характерно, что когда А. Буасье, потрясенная умением Листа, спросила у него, как он научился читать ноты, Лист ответил ей, что «в детстве, прежде чем развивать его музыкальное дарование в каком бы то ни было отношении, в течение трех-четырех лет его заставляли читать с листа по четыре часа в день». И далее Буасье сообщает о твердом убеждении Листа, что каж-

дый может достичь того же результата, что он, Лист, вовсе не обладает какими-то сверхъестественными способностями» (Barbei-Boissier С., цит. соч., стр. 179—180; см. также: Корыхалова Н., Педагогическая деятельность молодого Листа, цит. изд., стр. 129). Подобная вера Листа в силу и действительность практики чпки нот с листа глубоко симптоматична. Но все же многое здесь зависело и от редких природных способностей Листа: «достаточно знать его, — комментирует та же Буаье, — чтобы понять, что он сделан из особого теста».

<sup>61</sup> Boissier A., цит. соч., урок XVI.

<sup>62</sup> Там же, уроки VII, VIII, XVIII, XXI. Ср. Kalkbrenner F., цит. соч. Характерно, что Калькбреннер, оправдывая свою рекомендацию «читать, пока пальцы получают свою ежедневную пищу», пишет: «Жизнь слишком коротка, чтобы подлинный артист сумел приобрести необходимые ему знания не прибегая к каким-либо хитроумным уловкам, дабы обмануть время...»

<sup>63</sup> Boissier A., цит. соч., урок XVIII.

<sup>64</sup> Correspondance de Liszt et de la comtesse d'Agoult; цит. изд.; Helbig N., Franz Liszt in Rome, «Deutsche Revue», XXXII, февраль; см. также Raabe P., Franz Liszt, цит. изд., т. I, стр. 233—234. Ср. примечание 54 к главе 9.

<sup>65</sup> Boissier A., цит. соч., урок XV.

<sup>66</sup> Там же, урок XVIII.

<sup>67</sup> Там же, урок XXIII.

<sup>68</sup> Там же, урок IX. «Ему свойственно, — замечает Буаье, — сначала живо и глубоко чувствовать и стремиться за присущей ему пытливостью выразить то, что он чувствует». Задача, стоящая перед учеником, — сначала почувствовать и осознать, что надо выразить, затем понять как надо выразить, иными словами, найти нужные средства выражения и овладеть ими. Все это требует осознанного представления, размышления на всех этапах работы, органического сочетания естественности выражения с трезвым расчетом, обдумыванием и мотивировкой деталей.

<sup>69</sup> Сабинина М. С., Записки. «Русский архив», 1901, кн. III, стр. 273.

<sup>70</sup> См. Kling H., Franz Liszt pendant son séjour à Genève en 1835-36, «Le Guide musicale», 1887, стр. 123.

<sup>71</sup> См. Stradal A., Liszt als Mensch und Künstler, «Neue Musik-Zeitung», 1912, стр. 36.

<sup>72</sup> См. Boissier A., цит. соч., урок XVI. Ср. также главу 9.

## ГЛАВА ОДИННАДЦАТАЯ

<sup>1</sup> Оссовский А., Антон Григорьевич Рубинштейн, «Русская музыкальная газета», 1894, № 12, стр. 252—253.

В отношении исполнительского искусства Авт. Рубинштейн, несомненно, находился под непосредственным влиянием Листа.

Начиная с того дня, когда он впервые, еще мальчиком, 15/27 марта 1841 года услышал Листа в Париже и испытал все «баснословное» очарование его игры, и кончая последними встречами с Листом в Будапеште, он неизменно восхищался художественными прозрениями и гениальным пианистическим мастерством великого венгра.

Маленький Рубинштейн не просто был ошеломлен игрой Листа, а смотрел на него как на какое-то чудо: впечатление было тем более сильное, что в программу парижского концерта Листа входили многие из тех произведений Листа, с которыми Рубинштейн постоянно выступал в юности. — «Лючия», транскрипция «Серенады» Шуберта, «Большой хроматический галоп». Спустя много лет Ант. Рубинштейн с глубоким волнением вспоминал ни с чем не сравненное чувство, испытанное им на концерте Листа. «Антон Григорьевич, говорил, — свидетельствует Н. Д. Кашкин, — что во всю свою жизнь он никогда не испытал впечатления столь сильного, как в концерте Листа... наслаждение, испытанное им, дошло до чувства страдания, вызвавшего страшный нервный припадок, длившийся несколько часов, так что пришлось прибегнуть к помощи врачей, и сам Лист не отходил от взволнованного и восхищенного ребенка, пока тот не успокоился и не миновал припадок, грозивший, по мнению врачей, серьезной опасностью» (К а ш к и н Н., А. Г. Рубинштейн. «Русское обозрение», 1894, декабрь, т. 30, стр. 973; ср. также К а ш к и н Н., Воспоминания о А. Г. Рубинштейне, «Русское обозрение», 1897, сентябрь, т. 47, стр. 153—154).

<sup>2</sup> С т а с о в В. В., Училище правоведения сорок лет назад. Избранные сочинения в трех томах, цит. изд., т. II, стр. 375.

<sup>3</sup> Ш о п е н Ф., Письма, цит. изд., стр. 305.

<sup>4</sup> См., напр., Franz Liszt an Maria Kalergis. Unbekannte Briefe, «Die Musik», 1911, Jahrg. XI, Heft I.

<sup>5</sup> С а б и н и н а М. С., Записки, «Русский архив», 1901, кн. III, стр. 427, кн. I, стр. 524—525.

<sup>6</sup> Franz Liszt's Briefe, цит. изд., т. I, стр. 348.

<sup>7</sup> «Никогда, — издевательски пишет Ганслик, — мне не приходилось слышать такое дикое бушевание, такую кровавую борьбу против всего, что является истинно музыкальным».

<sup>8</sup> Т и м о ф е е в Г., Лист и русская музыка, в сб.: «Энергия», III, СПб, 1914, стр. 302—303.

<sup>9</sup> А с а фьев Б., Шопен в воспроизведении русских композиторов, «Советская музыка», 1946, № I, стр. 34.

<sup>10</sup> Т и м о ф е е в Г., Лист и русская музыка, цит. изд., стр. 303.

<sup>11</sup> См. Архив А. Н. Пыпина, Рукописный отдел Института русской литературы Академии Наук СССР (Пушкинский дом), ф. 250, № 665.

<sup>12</sup> Там же, ф. 250, № 661, № 664.

<sup>13</sup> Воспоминания С. Н. Лалаевой были полностью опубликованы в кн.: Милый Алексеевич Балакирев. Воспоминания и письма, Л. 1962, стр. 369—376.

<sup>14</sup> Л а р о ш Г., Н. Г. Рубинштейн, «Голос», 1881, № 157.

<sup>15</sup> Franz Liszt's Briefe, цит. изд., т. VIII, стр. 266.

<sup>16</sup> Franz Liszt an Maria Kalergis. Unbekannte Briefe, цит. изд., стр. 31. «Если Рубинштейн,— продолжает Лист,— придет в этом году в Германию, то я буду приветствовать его здесь с величайшим удовольствием. Я отблагодарю его самым дружественным образом за ту пластичность, с которой он исполняет мои произведения, играя их на рояле или дирижируя ими в оркестре, и таким образом окажу честь его собственным успехам и заслугам».

<sup>17</sup> Franz Liszt's Briefe, цит. изд., т. VII, стр. 319. См. также письмо Листа к К. Витгенштейну от 5 декабря 1883 г., где он еще раз возвращается к этому вопросу: «И все же приговоры госпожи Критики не непреложны. Она окончательно осудила мою «Пляску смерти», и в течение пятнадцати лет эта вещь после бурного фиаско, которое она потерпела во время первых двух исполнений, была, казалось, совсем похоронена. Но вот Николай Рубинштейн своим дивным талантом вновь воскресил ее в Москве, Варшаве и Петербурге» (там же, стр. 393).

О своей неизменной благодарности Николаю Рубинштейну и столь же неизменном высокоом уважении к нему Лист пишет и П. И. Юргенсону (при отсылке ему почтой 14 февраля 1881 г. корректуры транскрипции «Полонеза» Чайковского): «Я Вас прошу передать мою сердечную благодарность Николаю Рубинштейну за то художественное расположение, которое он годами оказывает моим сочинениям. Его прекрасная, поражающая виртуозность придает каждому сочинению блеск и успех» (см. Киселев В., Непзданные письма Ф. Листа, «Советская музыка», 1951, № 7, стр. 77). В этом же письме Лист сообщает Юргенсону, что его очень обрадует, если Николай Рубинштейн возьмет в свои руки транскрипцию «Полонеза» Чайковского. Николай Рубинштейн сразу же вынул просьбу Листа и уже 14 марта 1880 г., т. е. меньше, чем через месяц, исполнил листовскую транскрипцию «Полонеза» в своем концерте в Москве.

<sup>18</sup> Ларош Г., Н. Г. Рубинштейн, «Голос», 1881, № 157.

<sup>19</sup> Franz Liszt's Briefe, цит. изд., т. VII, стр. 393—394.

<sup>20</sup> Ларош Г., Музыкальные очерки, «Голос», 1876, № 28.

<sup>21</sup> Чайковский М., Жизнь Петра Ильича Чайковского, цит. изд., т. I, стр. 482, письмо от 28 января 1876 г.

<sup>22</sup> Яворский Б., Из воспоминаний о С. И. Танееве, «Советская музыка», 1948, № 3, стр. 59.

<sup>23</sup> Рахманинов С. В., Письма, М., 1955, стр. 535 (письмо от 15 апреля 1936 г.).

<sup>24</sup> Хроника «Музыкального современника», 1917, вып. 19, стр. 12.

<sup>25</sup> Там же.

<sup>26</sup> Письма А. П. Бородина, цит. изд. (см. по указателю имен). О взаимоотношениях Листа с Тимановой см. также Тиманова В. В., Письма к В. П. Гаевскому (Отдел рукописей Государственной публичной библиотеки им. М. Е. Салтыкова-Щедрина, архив В. П. Гаевского, № 282).

<sup>27</sup> См. С а б а н е е в Л., Воспоминания о Скрябине, М., 1926, стр. 257.

<sup>28</sup> См. «Варшавский дневник», 1907, № 100, 11 апреля, стр. 5. Последующая цитата — см. там же.

<sup>29</sup> К у л я б к о - К о р е ц к и й М., Всеволод Иванович Буюкли, «Искусство и культура Туркестана», Ташкент, 1918, стр. 19.

<sup>30</sup> См., напр., «Русские ведомости», 1902, № 72, 14 марта.

<sup>31</sup> L i s z t F., Gesammelte Schriften, цит. изд., т. IV, стр. 192.

<sup>32</sup> F r a n z L i s z t s B r i e f e, цит. изд., т. III, стр. 135.

<sup>33</sup> Н е й г а у з Г., Пианист-художник, «Советское искусство», 1938, № 9.



## **ПРИЛОЖЕНИЯ**

## СИСТЕМАТИЧЕСКИЙ СПИСОК ПРОИЗВЕДЕНИЙ

Следующий ниже список произведений Листа составлен на основе двух тематических каталогов-указателей, изданных в Лейпциге еще при жизни Листа (см. *Thematisches Verzeichnis der Werke von F. Liszt, Leipzig, 1855*; *Thematisches Verzeichnis der Werke, Bearbeitungen und Transkriptionen von F. Liszt, Leipzig, 1877*), хронологического перечня музыкальных сочинений Листа, составленного Л. Фривитцером (*Friwitzer L., Chronologisch-systematisches Verzeichnis sämtlicher Tonwerke Franz Liszts, «Musikalische Chronik», Bd V, Wien, 1887*), словаря концертной литературы Т. Мюллера-Рейтера (*Müller-Reuter Th., Lexikon der deutschen Konzertliteratur, Bd I, Leipzig, 1909*), списков произведений Листа, составленных Л. Раман (*Ramann L., Franz Liszt. Als Künstler und Mensch, Bd III, Leipzig, 1894*), А. Гёллерихом (*Göllerrich A., Franz Liszt, Berlin, 1908*), П. и Ф. Раабе (*Raabe P., Franz Liszt, Bd II, Stuttgart und Berlin, 1931*) и другими биографами Листа, списка сочинений, помещенного в музыкальном словаре Грова (см. *Grove's Dictionary of Music and Musicians, 5. ed., Vol. V, London, 1954*), а также на основе многолетнего непосредственного изучения листовского творчества и соприкасающихся с ним литературных и эпистолярных материалов. Были просмотрены и использованы все доступные издания сочинений Листа; в частности издания, собранные в государственных библиотеках СССР и в частных коллекциях — Н. С. Жилыева, Б. Л. Яворского, Р. Ф. Валлашека (впоследствии А. М. Нижнего и А. Н. Чистякова), К. С. Сорокина и, наконец, в коллекции самого автора. Были приняты во внимание и ценные разыскания в области листианы Ф. Шнаппа, Э. Харастн, З. Гардони, Э. Майора, И. Селени, О. Гольдхаммера и др.

Поскольку систематизация по опусам у Листа невозможна (как известно, Лист, за исключением нескольких сочинений и транскрипций раннего периода, не помечал номеров сочине-

ний \*), а хронологическая систематизация из-за частой переработки произведений (вторые и третьи редакции, варианты, версии), подчас растягивавшейся на десятилетия, нехарактерна и непоказательна (ее можно рассматривать лишь как систематизацию подсобную). мы придерживались принципа распределения произведений по определенным группам и подгруппам. Принцип этот не нов, и по отношению к Листу был применен еще в упомянутых выше тематических каталогах: в данном издании он лишь несколько уточнен и усовершенствован.

Все произведения Листа разбиты на два больших основных отдела: инструментальные сочинения и вокальные сочинения, — в свою очередь распадающиеся на ряд групп и подгрупп.

В первый отдел входят:

I. Произведения для оркестра (№№ 1—40);

II. Произведения для фортепиано с оркестром (№№ 41—49);

III. Произведения для фортепиано в 2 руки — а) оригинальные сочинения в различных жанрах (№№ 50—149), б) сочинения на народные темы (№№ 150—172), в) обработки и транскрипции собственных произведений (№№ 173—212), г) обработки и транскрипции чужих произведений (№№ 213—356);

IV. Произведения для фортепиано в 4 руки (№№ 357—415);

V. Произведения для двух фортепиано (№№ 416—440);

VI. Произведения для органа (№№ 441—468);

VII. Произведения для разных инструментов (№№ 469—495).

Во второй отдел входят:

VIII. Опера (№ 496);

IX. Духовные произведения для хора (№№ 497—558);

X. Светские произведения для хора (№№ 559—586);

XI. Песни и баллады для голоса с оркестром (№№ 587—595);

XII. Песни и романсы для голоса с фортепиано (№№ 596—671);

XIII. Песнопения для голоса с сопровождением органа, гармонiums или фортепиано (№№ 672—676);

XIV. Мелодекламации (№№ 677—682).

К этим двум большим основным отделам примыкает небольшой заключительный отдел, включающий неоконченные произведения Листа (№№ 683—703).

К списку приложены три добавления: первое включает в себя перечень произведений утраченных и до сих пор не обнаруженных (эти произведения имеют свою отдельную порядковую нумерацию и снабжены номером со звездочкой), задуман-

---

\* Да и там, где мы встречаем у Листа номер сочинения, трудно бывает решить, насколько он соответствует действительности. Обозначение *opus* ов в юношеских произведениях Листа крайне запутано; одно и то же произведение фигурирует у различных издателей под различными *opus* ами, и какое обозначение соответствует желанию Листа — подчас так и остается неизвестным. (Об этом см. Busoni F., Die Ausgabe der Lisztschen Klavierwerke, «Allgemeine Musikzeitung», 1900, №№ 30—31, 35, 40).

ных и почему-либо не получивших осуществления, а также приписываемых Листу; два других — редакции Листа и список всех его литературных работ как вошедших в шеститомное «Собрание сочинений» (Liszt F., *Gesammelte Schriften*, Bd I—VI, Leipzig, 1880—1883), так и не вошедших в него и оставшихся разбросанными в различных журналах и среди музыкальных произведений (в виде предисловий).

В список и в добавления к нему не включены переложения и обработки произведений Листа, сделанные не им самим, а другими лицами.

Заглавия произведений, как правило, даны на языке оригинала и в переводе на русский язык. Сочинения оригинальные расположены по жанрам, обработки и транскрипции (включая и оперные фантазии) — в алфавитном порядке авторов. Те произведения, которые по характеру своему подходят к каким-либо двум рубрикам, фигурируют в списке дважды, причем, в одном случае дается лишь ссылка на порядковый номер произведения. Циклы произведений, как, напр., «Альбом путешественника» («Album d'un voyageur»), «Годы странствий» («Années de pèlerinage»), «Поэтические и религиозные гармонии» («Harmonies poétiques et religieuses») обозначены одним общим номером, внутри которого отдельные произведения имеют свой порядковый номер.

Описания каждого произведения или цикла произведений располагаются по следующей схеме:

1) порядковый номер в данном списке, заглавие на том языке, на котором оно было написано автором;

2) подзаголовки, название частей цикла, а также переводы названий на русский язык;

3) порядковый номер произведения в цикле и его название, указание (там, где это необходимо) темпа и тональности;

4) документально засвидетельствованная или предположительная дата написания, перечень различных редакций и версий (с указанием года их возникновения), ссылка на поэтические или живописные подосновы (если таковые имелись в виду автором), дата и место первого исполнения (и фамилия исполнителя), документально засвидетельствованная или предположительная дата первого издания, фамилия издателя, ссылка на предисловие, ссылка на новые переработанные автором издания (с установлением года публикации), имя и фамилия лица, которому посвящено произведение, и, наконец, в отдельных случаях необходимые комментарии, касающиеся творческой истории произведения (с ссылками на порядковые номера родственных произведений).

Указания на последующие издания произведений полностью не приводятся, так как это значительно увеличило бы объем списка. По той же причине, как правило, опущены ссылки на издателей, у которых перепечатывались произведения Листа после его смерти, ссылки на музыкантов, перекладывавших или оркестровывавших произведения Листа, а также подробное описание автографов Листа.

Отсутствие нумерацииopusов, постоянные переделки и стилистические изменения послужили поводом к тому, что до сих пор исследователи и редакторы сочинений Листа колеблются в датировке ряда его произведений. Поэтому не все приведенные в списке даты можно считать окончательно установленными и не следует бояться их возможного уточнения. Точно также не следует опасаться того, что некоторые из считающихся утраченными произведений окажутся найденными, и на этом основании отказываться от какой-либо порядковой нумерации произведений. Порядковые номера в списке необходимы хотя бы для сравнения между собой родственных сочинений; не говорим уже об удобствах, которые они вообще создают на пути систематизации.

В тех случаях, когда датировка произведений (годы сочинений и издания) представлялась сомнительной или совсем неизвестной, поставлены знаки вопроса; в тех же случаях, когда произведение оказывалось неопубликованным — пометка н е и з д. Естественное, что последнее указание имеет ограничение во времени и его в сущности, следует понимать так: не издано до 1968 года.

Таким образом помимо заглавия произведения в списке даны годы его сочинения и издания, перечень различных версий и редакций, указания на поэтические и музыкальные источники, авторские переложения и обработки и т. д. Этого, полагаем, вполне достаточно, чтобы внимательный читатель воспользовался им; не только как обычным перечнем произведений, но и как сжатым комментарием к сочинениям Листа, комментарием, до известной степени воссоздающим творческую историю каждого произведения.

## Первый отдел

### ИНСТРУМЕНТАЛЬНЫЕ СОЧИНЕНИЯ

#### 1. ПРОИЗВЕДЕНИЯ ДЛЯ ОРКЕСТРА

##### СИМФОНИЧЕСКИЕ ПОЭМЫ

1. *Ce qu'on entend sur la montagne*. [*Bergsymphonie*]. *Что слышно на горе*. [*Горная симфония*]. Соч.: 1847—56, по Гюго, 1—4 ред. И с п.: перв. ред. — февр. 1850, Веймар, п. у Листа; оконч. ред. — 7 янв. 1857, Веймар, п. у Листа. Изд.: 1857, Брейткюпф и Гертель, с предисловием Листа. По с в.: Каролине Витгенштейн. См. 359 и 418.
2. *Tasso. Lamento e Trionfo*. *Тассо. Жалоба и Триумф*. Соч.: 1849, к празднованию столетия со дня рождения Гёте; перераб. 1850—54, 1—4 ред. И с п.: перв. ред. (как увертюра к «Тассо» Гёте) — 28 авг. 1849, Веймар; оконч. ред.

- 19 апр. 1854, Веймар, п/у Листа. Изд.: 1856, Брейткопф и Гертель, с предисловием Листа. Посв.: Каролине Витгенштейн. См. 360 и 419; ср. также 18<sub>3</sub> и 63<sub>1</sub>.
3. *Les Préludes (d'après Lamartine). Прелюды (по Ламартину).* Соч.: не позже 1848, как вступление к мужскому хору «Четыре стихии» («Les quatre Elémen[t]s») на слова Ж. Отрана; перераб. 1850—54, 1—4 ред. Исп.: 23 февр. 1854, Веймар, п/у Листа. Изд.: 1856, Брейткопф и Гертель, с предисловием Листа. Посв.: Каролине Витгенштейн. См. 361 и 420; ср. также 570 и 56.
  4. *Orpheus. Орфей.* Соч.: 1854. Исп.: перв. ред. (как вступление и заключение к «Орфею» Глюка). — 16 февр. 1854, Веймар, п/у Листа; оконч. ред. — 10 ноября 1854, Веймар, п/у Листа. Изд.: 1856, Брейткопф и Гертель, с предисловием Листа. Посв.: Каролине Витгенштейн. См. 362 и 421.
  5. *Prometheus. Прометей.* Соч.: 1850, по Гердеру; перераб. 1855. Исп.: перв. ред. (как увертюра к «Освобожденному Прометею» Гердера) — 28 авг. 1850, Веймар; оконч. ред. — 18 окт. 1855, Брауншвейг, п/у Листа. Изд.: 1856, Брейткопф и Гертель, с предисловием Листа. Посв.: Каролине Витгенштейн. См. 363 и 422; ср. также 562.
  6. *Mazepa. Мазепа.* Соч.: 1851, по Гюго. Исп.: 16 апр. 1854, Веймар, п/у Листа. Изд.: 1856, Брейткопф и Гертель. Посв.: Каролине Витгенштейн. См. 364 и 423; ср. также 51<sub>4</sub>, 52<sub>4</sub> и 53.
  7. *Festklänge. Праздничные звуки.* Соч.: 1853. Исп.: 9 ноября 1854 (как вступление к «Huldigung der Künste» Шиллера), Веймар, п/у Листа. Изд.: 1856, Брейткопф и Гертель. Посв.: Каролине Витгенштейн. См. 365 и 424.
  8. *Héroïde funèbre.* Соч.: 1850—54, по перв. части «Революционной симфонии». Исп.: 10 ноября 1857, Бреслау, п/у М. Шёна. Изд.: 1857, Брейткопф и Гертель, с предисловием К. Витгенштейн. Посв.: Каролине Витгенштейн. См. 425; ср. также 683.
  9. *Hungaria. Венгрия.* Соч.: 1854, как ответ на патристическое стихотворение («Ференцу Листу») Вёрёшмарти. Исп.: 8 сент. 1856, Будапешт, п/у Листа. Изд.: 1857, Брейткопф и Гертель. Посв.: Каролине Витгенштейн. См. 366 и 426; ср. также 104.
  10. *Hamlet. Гамлет.* Соч.: 1858, по Шекспиру. Исп.: 1858, на неофициальной репетиции, Веймар, п/у Листа; в публ. концерте 2 июля 1876, Зондерхаузен, п/у М. Эрдмансдёрфера. Изд.: 1861, Брейткопф и Гертель. Посв.: Каролине Витгенштейн. См. 367 и 427.
  11. *Hunnenschlacht. Битва гуннов.* Соч.: 1857, по фреске Каульбаха. Исп.: 29 дек. 1857, Веймар, п/у Листа. Изд.: 1861, Брейткопф и Гертель. Посв.: Каролине Витгенштейн. См. 428.
  12. *Die Ideale. Идеалы.* Соч.: 1857, по Шиллеру. Исп.: 5 сент. 1857, Веймар, п/у Листа. Изд.: 1858, Брейткопф и Гер-

тель. П о с в.: Каролине Витгенштейн. См. 429; ср. также 563 и 21.

13. *Von der Wiege bis zum Grabe. Du berceau jusqu'à la tombe.* От колыбели до могилы. С о ч.: 1881—82, по рисунку М. Зичи. И с п.: 27 февр. (ст. стиля) 1884, Петербург, п у Балакирева. И з д.: 1883, Боте и Бок, с оттиском рисунка Зичи на титульном листе. П о с в.: Михаю Зичи. См. 173 и 368.

#### СИМФОНИИ

14. *Eine Faust-Symphonie in drei Charakterbildern (nach Goethe).* Симфония «Фауст» в трех характерных картинах (по Гёте). 1. Faust. Фауст. 2. Gretchen. Гретхен. 3. Mephistopheles. Мефистофель. Schlusschor: «Alles Vergängliche ist nur ein Gleichnis». Заключительный хор: «Все быстротечное — символ, сравненье». С о ч.: 1854, заключительный хор. 1857. И с п.: 5 сент. 1857, Веймар, п/у Листа (в торжественном концерте по случаю открытия памятников Гёте, Шиллеру и Виланду; в том же концерте исп. «К художникам», «Идеалы», «На горных вершинах покой», «Веймарская народная песня» и песни Шуберта в обр. для мужского хора. И з д.: 1861, Шуберт, 2 изд. 1866. П о с в.: Гектору Берлиозу. См. 430 и 174.
15. *Eine Symphonie zu Dantes «Divina Commedia».* Симфония к «Божественной комедии» Данте. 1. Inferno. Ад. 2. Purgatorio. Чистилище. С о ч.: 1855—56. И с п.: 7 ноября 1857, Дрезден, п/у Листа. И з д.: 1859, Брейткопф и Гертель, с предисловием Р. Поля и К. Витгенштейн. П о с в.: Рихарду Вагнеру. См. 431.

#### НЕБОЛЬШИЕ ПРОИЗВЕДЕНИЯ В «ПОЭМНОЙ» И ТАНЦЕВАЛЬНОЙ ФОРМАХ

16. *Zwei Episoden aus Lenaus «Faust».* Два эпизода из «Фауста» Ленау. 1. Der nächtliche Zug. Ночное шествие. 2. Der Tanz in der Dorfschenke (Mephisto-Walzer). Танец в деревенском кабаке (Мефисто-вальс). С о ч.: ок. 1860. И с п.: 8 марта 1861, Веймар, п/у Листа (только «Мефисто-вальс»). И з д.: 1865 (1), 1866 (2), Шуберт. П о с в.: Карлу Таузингу. См. 175 и 369.
17. *Zweiter Mephisto-Walzer.* Второй Мефисто-вальс. С о ч.: 1880—81. И с п.: 9 марта 1881, Будапешт. И з д.: 1881, Фюрстнер. П о с в.: Кампилю Сен-Сансу. См. 176 и 370.
18. *Trois Odes funèbres.* Три траурные оды. 1. Les Morts. Oraison par F. Liszt pour grand orchestre (et chœur d'hommes ad lib.). Мертвые. Ода Ф. Листа для большого оркестра (и мужского хора по желанию). С о ч.: 1860, по Ламенне, в память об умершем сыне Даниэле; мужской хор *ad libitum* добавлен 1866. И с п.: 21 мая 1912, Веймар, п/у П. Раабе. И з д.:

- 1916, Брейткопф и Гертель. П о с в.: дочери Листа Козиме. См. 177, 371 и 451<sub>2</sub>. 2. *La Notte. Ночь*. С о ч.: не позже 1864, по скульптуре Микеланджело; переработка «Il Pensieroso». И с п.: 6 дек. 1912, Веймар, п/у Раабе; Лист выражал желание, чтобы пьеса «Ночь» была исполнена вместе с пьесой «Мертвые» на его похоронах. И з д.: 1916, Брейткопф и Гертель. См. 692 и 372; ср. также 64—II<sub>2</sub>. 3. *Le Triomphe funèbre du Tasse. Epilogue du poëme symphonique «Tasso. Lamento e Trionfo»*. Торжественное погребение Тассо. Эпilog к симфонической поэме «Тассо. Жалоба и Триумф». С о ч.: 1866. И с п.: март 1877, Брейткопф и Гертель. П о с в.: Леопольду Дамрошу. См. 178 и 373; ср. также 2.
19. *Salve Polonia. Interludium aus dem Oratorium St. Stanislaus. Слава Польше. Интерлюдия из оратории «Св. Станислав»*. С о ч.: 1863; набросок сделан в 1850. И с п.: май 1884, Веймар, п/у Листа (на собрании членов Всеобщего немецкого музыкального союза). И з д.: 1883, Кант. См. 701; ср. также 179 и 374.

#### ТОРЖЕСТВЕННЫЕ УВЕРТЮРЫ И МАРШИ

20. *Festvorspiel. Торжественная увертюра*. С о ч.: 1857, инструментовка 98. И с п.: 4 сент. 1857, Веймар, п/у Листа (как пролог к праздничному представлению по случаю открытия памятников Гёте и Шиллеру). И з д.: 1857, Хальбергер. Ср. 98.
21. *Künstlerfestzug zur Schillerfeier 1859. Торжественное шествие артистов к юбилею Шиллера 1859*. С о ч.: 1857, с использованием тем из мужского хора «К художникам» («An die Künstler») и из симфонич. поэмы «Идеалы». И с п.: 8 ноября 1860, Веймар. И з д.: 1860, Кюн (Кант). См. 181 и 375; ср. также 12 и 563.
22. *Festmarsch zur Goethejubiläumfeier. Торжественный марш к юбилейному чествованию Гёте*. С о ч.: 1849, для ф.-п. (см. 99); инструментовано Конради, затем Раффом; переработано и заново инструментовано Листом 1857. И с п.: ред. Конради — 28 авг. 1849 (как музыкальный антракт при праздничном представлении «Тассо» Гёте), Веймар; ред. Листа — 3 сент. 1857 (при праздничном представлении по случаю открытия памятников Шиллеру и Гёте). И з д.: 1859, Шуберт, нов. просм. изд. 1870. См. 99; ср. также 376.
23. *Huldigungsmarsch. Приветственный марш*. С о ч.: 1853, по случаю праздника в честь герцога Саксен-Веймарского Карла Александра; инструментовано Раффом; переработано и инструментовано Листом 1857. И с п.: оконч. ред. — 9 апр. 1859, Веймар. И з д.: 1859, Боте и Бок. См. 100.
24. *Vom Fels zum Meer. Deutscher Siegesmarsch. От скалы и до моря. Немецкий триумфальный марш*. С о ч.: ок. 1855; перераб. 1860. Изд.: 1865 (?), Шлезингер. См. 401.



25. *Festmarsch nach Motiven E. H. z. S.— C.— G. Торжественный марш на мотивы Э[риста] э[ерцога] С[аксен]-К[обург]-Г[отского]*. Соч.: не позже 1859. Изд. 1860, Шуберт. См. 102 и 377.

#### ВЕНГЕРСКИЕ МАРШИ И РАПСОДИИ

26. *Magyar induló. Ungarischer Sturm marsch*. Венгерский штурмовой марш. Соч.: 1 ред. 1843. для ф.-п. (см. 105); 2 ред. 1875. Изд.: 1876. Шлезингер, как «Новая обработка». П о с в.: Шандору Телеки. См. 105 и 378.
27. *Magyar induló az 1867. jun 8.-i budapesti koronázási ünnepség alkalmára. Ungarischer Marsch zur Krönungsfeier in Ofen-Pest am 8. Juni 1867*. Венгерский марш к коронационному празднику в Офен-Пеште 8 июня 1867. Соч.: 1870 (а не 1867, как указано на титульном листе). Изд.: 1871, Шуберт. См. 106 и 379.
28. *Rákóczi-induló. Rákóczi-Marsch, symphonisch bearbeitet*. Ракоци-марш, обработанный для симфонического оркестра. Соч.: 1865. Изд.: 1871, Шуберт. См. 153<sub>15</sub>; ср. также 380.
29. *Magyar rapszódia. Ungarische Rhapsodien, bearbeitet vom Komponisten und F. Doppler*. Венгерские рапсодии, обработанные автором и Ф. Допплером. 1. f-moll. 2. d-moll. 3. D-dur. 4. d-moll. 5. e-moll. 6. D-dur. Изд.: ок. 1870, Шуберт. См. 153<sub>14, 12, 6, 2, 5, 9</sub>; ср. также 388.

#### ОБРАБОТКИ СОБСТВЕННЫХ ПРОИЗВЕДЕНИЙ

30. *Zwei Legenden. Две легенды. 1. San Francesco d'Assisi (Vogelpredigt). Св. Франциск Ассизский (Проповедь птицам). 2. San Francesco di Paola (Auf den Wogen schreitend). Св. Франциск из Паолы (Идущий по волнам)*. Обр.: 1863. Не изд. См. 69.
31. *Vexilla regis prodeunt. Kreuzeshymne. Крестный гимн*. Соч.: 1864. Не изд. См. 127.
32. *Der Papsthymne. Папский гимн*. Обр.: ок. 1865. Не изд. См. 498<sub>8</sub>; ср. также 452, 184, 397, и 523.
33. *Benedictus aus der Ungarischen Krönungsmesse. «Benedictus» из Венгерской коронационной мессы*. Обр.: 1875. Изд.: 1877, Шуберт. П о с в.: Августу Кёмпелю. См. 507; ср. также 186, 399, 472 и 479.
- 33а. *Grosses Konzertsolo. Большой концерт-соло*. Обр.: ок. 1850 (возможно, что не самим Листом). Исп.: 10 февр. 1950, Лондон. Не изд. См. 74.

#### ОБРАБОТКИ (ИНСТРУМЕНТОВКИ) ЧУЖИХ ПРОИЗВЕДЕНИЙ

34. *A la chapelle Sixtine. «Miserere» d'Allegri et «Ave verum corpus» de Mozart. В Сикстинской капелле. «Miserere» Аллегри и «Ave verum corpus» Моцарта*. Обр.: 1862. Не изд. См. 213; ср. также 407 и 461.

35. *Mazurkafantasie von Hans von Bülow. Мазурка-фантазия Ганса Бюлова.* О б р.: 1865. И з д.: после 1865, Леукарт.
36. *Dances galiciennes von J. Zarembski. Галицийские танцы Ю. Зарембского.* О б р.: 1881. И з д.: ок. 1883, Зимрок.
37. *Der Zaubersee. Ballade für Tenor-Solo und Orchester von Graf Géza Zichy. Волшебное озеро. Баллада для тенора и оркестра графа Гезы Зичи.* О б р.: ок. 1885. Не и з д. (?).
38. *Peter Cornelius: Zweite Ouvertüre zum Barbier von Bagdad. Петер Корнелиус: Вторая увертюра к «Багдадскому цирюльнику».* О б р.: 1877, по наброску Корнелиуса. Не и з д. (?).
39. *Franz Schuberts Märsche. Марши Франца Шуберта. 1. Marsch h-moll. Марш си минор. 2. Trauer-Marsch b-moll. Траурный марш си-бемоль минор. 3. Reiter-Marsch C-dur. Кавалерийский марш До мажор. 4. Ungarischer Marsch c-moll. Венгерский марш до минор.* О б р.: 1859—60, марши Шуберта для ф.-п. в 4 р. ор. 40, 54 и 121. И з д.: после 1860. Фюрстнер. Ср. 344 и 414.
40. *Szózat und Hymnus. Zwei vaterländische Dichtungen von Vörösmarty und Kölcsey komponiert von Béni Egressy und F. Erkel. Призыв и гимн. Два патристических стихотворения Вёрешмарти и Кёльцен, положенные на музыку Бени Эгресси и Ф[еренцем] Эркелем.* О б р.: между 1870 и 1873. И з д.: 1878, Рожавельдьи. П о с в.: графу [Юлиусу] Андрашши. См. 351.

## II. ПРОИЗВЕДЕНИЯ ДЛЯ ФОРТЕПИАНО С ОРКЕСТРОМ

### ОРИГИНАЛЬНЫЕ СОЧИНЕНИЯ

41. [*Malédiction*]. [*Проклятие*]. С о ч.: 1827; перераб. не позже 1848. И с п.: в первонач. виде 9 июня 1827, Лондон. И з д.: 1915, Брейткопф и Гертель (под сомнительным названием «*Malédiction*», не принадлежащем Листу). См. 6\*.
42. *Erstes Konzert Es-dur. Первый концерт Ми-бемоль мажор.* С о ч.: перв. главная тема и маршеобразная тема финала ок. 1830, весь концерт не позже 1849; перераб. 1853 и 1856. И с п.: 17 февр. 1855, Веймар (солист Лист, дирижер Берлиоз). И з д.: 1857, Гаслингер, Шлезингер. П о с в.: Анри Литольфу. См. 432.
43. *Zweites Konzert A-dur. Второй концерт Ля мажор.* С о ч.: 1839; перераб. 1849, 1853, 1857 и 1861. И с п.: 7 янв. 1857, Веймар (солист Бронзарт, дирижер Лист). И з д.: 1863, Шотт. П о с в.: Гансу Бронзарту. См. 433.
44. *Totentanz. Paraphrase über «Dies irae». Пляска смерти. Парафраза на «Dies irae».* С о ч.: перв. наброски 1838 (под впечатлением фрески «Триумф смерти» Орканья), закончено не позже 1849; перераб. 1853 и 1859. И с п.: 15 апреля 1865, Гаага (солист Бюлов, дирижер Верхульст). И з д.: 1865, Зигель. П о с в.: Гансу Бюлову. См. 434 и 182.

## СОЧИНЕНИЯ НА НАРОДНЫЕ ТЕМЫ

45. *Fantasie über ungarische Volksmelodien*. Фантазия на венгерские народные темы. С о ч.: 1852, по Венгерской рапсодии № 14. И с п.: 1 июня 1853, Будапешт (солист Бюлов, дирижер Эркель). И з д.: 1864, Гейнце (Петерс). П о с в.: Гансу Бюлову. См. 153<sub>14</sub>.

## ОБРАБОТКИ ЧУЖИХ СОЧИНЕНИЙ

46. *Grande Fantaisie symphonique*. Большая симфоническая фантазия (на темы из «Лелио» Берлиоза). С о ч.: 1834, на две темы из «Лелио» Берлиоза («Рыбацкая песня» и «Разбойничья песня»). И с п.: 1835, Париж. Н е и з д.
47. *Fantasie über Motive aus Beethovens «Ruinen von Athen»*. Фантазия на мотивы из «Афинских развалин» Бетховена. С о ч.: между 1848 и 1852. И с п.: 1 июня 1853, Будапешт (солист Бюлов, дирижер Эркель). И з д.: 1865, Зигель. П о с в.: Николаю Рубинштейну. См. 435 и 235; ср. также 234.
48. *Polonaise brillante (op. 72) von Weber*. Блестящий полонез (соч. 72) Вебера. С о ч.: ок. 1851. И с п.: 13 апр. 1851, Веймар (солист Ядассон, дирижер Лист). И з д.: между 1851 и 1853, Шлезингер; ок. 1875 Лист намеревался сделать новую обработку. П о с в.: Адольфу Гензельту.
49. *Franz Schuberts grosse Fantasie C-dur (op. 15)*. Большая фантазия Франца Шуберта C-dur (соч. 15). С о ч.: не позже 1851. И с п.: 14 дек. 1851, Вена (солист Эгхард, дирижер Гельмесбергер). И з д.: 1857 или 1858, Шпина (Шрейбер); нов. изд. 1874. См. 436.

## III. ПРОИЗВЕДЕНИЯ ДЛЯ ФОРТЕПИАНО В 2 РУКИ

### А. Оригинальные сочинения в различных жанрах

#### ЭТЮДЫ

50. *Etude pour le Pianoforte en quarante-huit Exercices dans tous les Tons Majeurset Mineurs... par le jeune Liszt*. Этюд для фортепиано в форме сорока восьми упражнений во всех мажорных и минорных тональностях... юного Листа. 1. *Allegro con fuoco* (C-dur). 2. *Allegro non molto* (a-moll). 3. *Allegro sempre legato* (F-dur). 4. *Allegretto* (d-moll). 5. *Moderato* (B-dur). 6. *Molto agitato* (g-moll). 7. *Allegretto con molto espressione* (Es-dur). 8. *Allegro con spirito* (c-moll). 9. *Allegro grazioso* (As-dur). 10. *Moderato* (f-moll). 11. *Allegro grazioso* (Des-dur). 12. *Allegro non troppo* (b-moll). С о ч.: ок. 1826; только

12. этюдов (остальные 36 этюдов, которые, как показывает заглавие, Лист задумал сочинить, никогда им написаны не были). Изд.: 1826 или 1827, Буасело (как оп. 6), позднее Гофмейстер (Петерс) (как оп. 1, под названием «*Etudes pour le piano en douze exercices*»). По с. в.: Лидии Гарелла.
51. 24 *Grandes Etudes pour le Piano*. 24 больших этюда для фортепиано. 1. *Presto* (C-dur). 2. *Molto vivace* (a-moll). 3. *Poco Adagio* (F-dur). 4. *Allegro patetico* (d-moll). 5. *Egualemente* (B-dur). 6. *Largo patetico* (g-moll). 7. *Allegro deciso* (Es-dur). 8. *Presto strepitoso* (c-moll). 9. *Andantino* (As-dur). 10. *Presto molto agitato* (f-moll). 11. *Lento assai* (Des-dur). 12. *Andantino* (b-moll). Соч.: не позже 1838, только 12 этюдов (вопреки заглавию), преобразование ранних этюдов-упражнений (см. 50); вступление к седьмому этюду заимствовано из «Экспромта на темы Россини и Спонтини» (см. 110). Изд.: 1839, Шлезингер, Рикорди, Гаслингер. По с. в.: Карлу Черни (у Рикорди вторая тетрадь этюдов — с № 8 по № 12 — по с. в. Фридриху Шопену).
52. *Etudes d'exécution transcendante*. Этюды трансцендентного исполнения [Этюды высшего исполнительского мастерства]. 1. *Preludio*. Прелюдия. 2. *Molto vivace* (a-moll). 3. *Paysage*. Пейзаж. 4. *Mazzerpa*. Мазена (по Гюго). 5. *Feux follets*. Блуждающие огни. 6. *Vision*. Видение. 7. *Eroica*. Героика. 8. *Wilde Jagd*. Дикая охота. 9. *Ricordanza*. Воспоминание. 10. *Allegro agitato molto* (f-moll). 11. *Harmonies du soir*. Вечерние гармонии. 12. *Chasse-neige*. Метель. Соч.: 1851, преобразование Больших этюдов (см. 51). Изд.: 1852, Брейткопф и Гертель; варианты к 9 этюду см. *Liszt-Pädagogium*, цит. изд., серия 4. По с. в.: Карлу Черни («в знак благодарности, уважения и дружбы»).
53. *Mazzerpa*. Мазена. Соч.: между 1838 и 1847, по одноименному стихотворению Гюго. Изд.: 1847, Шлезингер, Гаслингер. По с. в.: Виктору Гюго. Ср. 51<sub>4</sub> и 52<sub>4</sub>; ср. также 6.
54. *Bravourstudien nach Paganinis Capricen*. *Etudes d'exécution transcendante d'après Paganini*. Бравурные этюды по каприсам Паганини. Этюды трансцендентного исполнения по Паганини. 1. g-moll. 2. Es-dur. 3. *Campanella* (as-moll). 4. Es-dur (*Andante quasi Allegretto*) (1-я и 2-я версии). 5. Es-dur (*Allegretto*). 6. a-moll (тема с вариациями). Соч.: 1838, по пятому, шестому, семнадцатому, первому, девятому и двадцать четвертому каприсам Паганини из цикла «24 каприса для скрипки соло» («24 Capricci per il Violino solo dedicati agli artisti»); 3 этюд по теме рондо из второго скрипичного концерта h-moll Паганини. Первые опыты Листа над переложением сочинений Паганини относятся к 1831—32 гг., когда Лист, находясь под непосредственным впечатлением игры Паганини, приступил к созданию «Большой бравурной фантазии на «Колокольчик» («Кампанелла») Паганини» («Grande Fantaisie de Bravoure sur la Clochette de Paganini»), т. е. фантазии на ту же тему, на которую впоследствии был написан один из этюдов («Кампанелла»).

По-видимому, к этому же времени (или годом позже) относится самое начало работы Листа над каприсами Паганини, получившими, однако, законченное воплощение лишь в 1838 г. Изд.: ок. 1840, Гаслингер, Шоненбергер; к 1 этюду приложена (по просьбе Листа) шумановская обработка соответствующего каприса Паганини. П о с в.: Кларе Шуман.

55. *Grandes Etudes de Paganini. Большие этюды по[каприсам] Паганини. 1. g-moll. 2. Es-dur. 3. La Campanella (gis-moll). 4. E-dur (Vivo). 5. E-dur (Allegretto). 6. a-moll.* С о ч.: 1851, преобразование бравурных этюдов по каприсам Паганини (см. 54). Изд.: 1851, Брейткопф и Гертель. П о с в.: Кларе Шуман.
56. *Morceau de salon. Etude de perfectionnement. Салонная пьеса. Этюд для усовершенствования.* С о ч.: 1840, по предложению Фетиса, для ф.-п. школы Мошелеса и Фетиса («Méthode des Méthodes pour le Piano»); во второй половине этюда уже намечена главная тема симфонич. поэмы «Прелюды» (см. 3). Изд.: 1841, Шлезингер. Ср. 57.
57. *Ab irato. Etude de perfectionnement de la «Méthode des Méthodes». В гневе. Этюд для усовершенствования из «Метода методов».* С о ч.: ок. 1852, Шлезингер, преобразование «Morceau de salon» (см. 56). Изд.: 1852.
58. *3 Etudes de Concert. 3 концертных этюда. 1. As-dur (Il Lamento. Жалоба). 2. f-moll (La leggerezza. Легкость). 3. Des-dur (Un sospiro. Вдох).* С о ч.: ок. 1848; в обоих тематич. каталогах и у Гёллериха значатся как «3 Grandes Etudes de Concert». Изд.: 1849, Кистнер; в одном из последующих изданий (Мейсонье) озаглавлены как «Поэтические каприсы. 1. Жалоба. 2. Легкость. 3. Вдох» («Caprices poétiques. 1. Il Lamento. 2. La leggerezza. 3. Un sospiro»); варианты и каденции к 3 этюду см. Liszt-Pädagogium, цит. изд., серия 4. П о с в.: Эдуарду Листу.
59. *Zwei Konzertetüden. Два концертных этюда. 1. Waldesrauschen. Шум леса. 2. Gnomengespenst. Хоровод гномов.* С о ч.: 1862 или 1863, для ф.-п. школы Леберта и Штарка. Изд.: 1863, Котта (в школе Леберта и Штарка и отдельным изданием), позднее Траутвейн, Бан, Гейнрихсгофен. П о с в.: Дионисиу Прукнеру.
60. *Technische Studien. Технические упражнения. 1. Упражнения для развития силы и независимости каждого пальца при неподвижной (stillstehender) руке. Упражнения в аккордах. 2. Подготовительные упражнения к мажорным и минорным гаммам. 3. Гаммы в положении терции и сексты. Гаммы с попеременным чередованием рук (springende oder durchbrochene Skalen). 4. Хроматические гаммы и упражнения. Гаммы в противоположном движении. 5. Повторяющиеся (repetierende) терции, кварты и сексты с различной аппликацией. Гаммообразные упражнения в терциях в прямом и противоположном движениях. Упражнения в квартах и секстах. 6. Мажорные, минорные и хроматические гаммы*

терциями и секстами. 7. Гаммы сектаккордами с различной аппликатурой. Гаммы с попеременным чередованием рук — в терциях, секстах и сектаккордах. Хроматические гаммы терциями, квартами, секстами и октавами. 8. Ломаные октавы. Гаммы октавами с попеременным ударом рук. Упражнения в аккордах. Трели терциями, секстами, квартами и октавами. 9. Уменьшенные септаккорды. Упражнения при неподвижной руке. Арпеджио или ломаные аккорды. 10. Ломаные аккорды с различной аппликатурой во всех мажорных и минорных тональностях. 11. Арпеджио терциями и секстами с различной аппликатурой. 12. Упражнения в октавах с различной аппликатурой и упражнения в аккордах. Соч.: 1868—79. Изд.: 1886 (вскоре после смерти Листа), Шуберт, под ред. А. Винтербергера в 12 тетр., позднее под ред. М. Краузе в сокращ. виде. См. 44\*.

## ЦИКЛЫ ВПЕЧАТЛЕНИЙ, ПОЭТИЧЕСКИХ ПЕРЕЖИВАНИЙ И МУЗЫКАЛЬНЫХ ЗАРИСОВOK

61. *Album d'un voyageur. Альбом путешественника. I. Impressions et Poésies. Впечатления и поэтические переживания.* 1. *Lyon. Лион* (с эпитафией «Жить, работая, или умереть, сражаясь»). 2a. *Le lac de Wallenstadt. Валленштадтское озеро* (с эпитафией из Байрона). 2б. *Au bord d'une source. У родника.* 3. *Les cloches de G.... Колокола Ж[енева]* (с эпитафией из Байрона). 4. *Vallée d'Obermann. Долина Обермана* (с фрагментом и двумя цитатами из романа Сенанкура). 5. *La chapelle de Guillaume Tell. Часовня Вильгельма Телля* (с эпитафией «Один за всех, все за одного»). 6. *Psautier. Псалом* (с эпитафией из 42 псалма). II. *Fleurs mélodiques des Alpes. Цветы альпийских мелодий.* 7a. *Allegro (C-dur).* 7б. *Lento (e-moll—G-dur).* 7в. *Allegro pastorale (G-dur).* 8a. *Andante con sentimento (G-dur).* 8б. *Andante molto espressivo (g-moll, по мелодии Ф. Губера).* 8в. *Allegro moderato (Es-dur).* 9a. *Allegretto (As-dur).* 9б. *Allegretto (Des-dur, по мелодии Ф. Губера).* 9в. *Andantino con molto sentimento (G-dur).* III. *Paraphrases—Trois morceaux suisses. Парафразы — Три пьесы на швейцарские мелодии.* 10. *Ranz de vaches. Montée aux Alpes. Improvisata. Пастораль. Восхождение на Альпы. Импровизация* (по мелодии Ф. Губера). 11. *Un soir dans les montagnes. Nocturne pastorale. Вечер в горах. Ноктюрн-пастораль* (по мелодии Э. Кюпа). 12. *Ranz de chèvres. Пастушеская пляска* (по мелодии Ф. Губера). Соч.: больш. часть 1835—36. Изд.: «Парафразы» (№№ 10—12) 1836, Кюп, Латт, Шпер (как оп. 10), позднее Хейгель (как «3 airs suisses»), нов. изд. 1877, Кант (как «3 morceaux suisses»); «Впечатления и поэтические переживания» (№№ 1—6) ок. 1840, Ришо (как

- «1-re Année de Pèlerinage, Suisse»); «Цветы альпийских мелодий» (№№ 7а—9а) ок. 1840, Латт, Гаслингер, Кноп, Мори (как «2-me Année»); весь цикл 1842, Гаслингер, Шлезингер (с общим предисловием Листа и с эпитафиями к отдельным пьесам из Байрона, Сенанкура и др.). П о с в.: 1 — Фелисите де Ламенне, 2а — Мари д'Агу, 2б — Фердинанду Дени, 3 — старшей дочери Бланине, 4 — Этьену Сенанкуру, 5 — Виктору Шельхеру, 7а—9а — жене Г. Рейсе, 10 — жене Адольфа Пикте, 11 — Марии Потоцкой, 12 — Теобальду Вальшу. Ср. 64; см. также примечания и комментарии к «Годам странствий» (изд. Музгиза, 1952).
62. *Fantaisie romantique sur deux mélodies suisses. Романтическая фантазия на две швейцарские темы.* С о ч.: 1835 или 1836, на швейцарские народные темы, использованные в «Альбоме путешественника» (617б) и «Годах странствий» (64—I<sub>8</sub>). И з д.: 1836, Латт, Кноп отдельно (как оп. 5 № 1), позднее Гофмейстер (как оп. 5, № 2), Крамер, Гаслингер, Рикорди — вместе с «Парафразами» под общим названием «Альбом путешественника, первый год, Швейцария» («Album d'un voyageur, 1-re Année, Suisse»); изд. также вместе с «Фантастическим рондо на испанскую тему» и «Большой фантазией на мотивы из «Ниобеи» Пачини» у Рикорди под общим заглавием «Три салонные пьесы» («3 morceaux de salon»). П о с в.: Валерии Буассье. Ср. 617б и 64—I<sub>8</sub>; см. также 61<sub>10+12</sub>, 161 и 313.
63. *Venezia e Napoli. Венеция и Неаполь. 1. Lento. 2. Allegro. 3. Andante placido. 4. Tarantelles napolitaines. Неаполитанские тарантеллы.* С о ч.: ок. 1840; главной темой 1 пьесы является песня венецианского гондольера (впоследствии использованная Листом в «Тассо»); 2 пьеса, по-видимому, является обработкой итальянской народной песни; 3 и 4 пьесы см. 64—I16. И з д.: 1917, Брейткопф и Гертель, по корректурным оттискам, найденным Бузони (пьесы были отосланы Листом Гаслингеру ок. 1840 для издания, тогда же награвированы, но в свет не вышли). См. 64—I16; ср. также 2.
64. *Années de Pèlerinage. Годы странствий. 1. Première Année. Suisse. Первый год. Швейцария. 1. Chapelle de Guillaume Tell. Часовня Вильгельма Телля (с эпитафией «Один за всех, все за одного»). 2. Au lac de Wallenstadt. На Валленштадтском озере (с эпитафией из «Чайльд Гарольда» Байрона). 3. Pastorale. Пастораль. 4. Au bord d'une source. У родника (с эпитафией из Шиллера). 5. Orage. Гроза (с эпитафией из «Чайльд Гарольда» Байрона). 6. Vallée d'Obermann. Долина Обермана (с эпитафиями из Сенанкура и Байрона). 7. Eglogue. Эклога (с эпитафией из «Чайльд Гарольда» Байрона). 8. Le mal du pays. Тоска по родине (с фрагментом из Сенанкура). 9. Les cloches de Genève. Женевские колокола (с эпитафией из «Чайльд Гарольда» Байрона).* С о ч.: 1; 2; 4, 6 и 9 пьесы между 1848 и 1854 (преобразование одноименных пьес из «Альбома путешественника»); 3 и 8 пьесы

между 1848—1854 (преобразование 76 и 78 из «Альбома путешественника»); 7 пьеса 1835—36. Изд.: 1855, Шотт, с эпиграфами и специальными рисунками художника Г. Кречмера на титульных листах. См. 61<sub>2а, 2б, 3, 4, 5, 6, 7в</sub>; см. также комментарии к «Годам странствий» (изд. Музгиза, 1952). *IIa. Deuxième Année. Italie. Второй год. Италия. 1. Sposalizio. Обручение (к картине Рафаэля). 2. Il Penseroso. Мыслитель (по статуе Микеланджело, с эпиграфом из Микеланджело). 3. Canzonetta del Salvator Rosa. Канцонетта Сальватора Розы. 4. Sonetto del Petrarca № 47. Сонет Петрарки № 47 (Des-dur). 5. Sonetto del Petrarca № 104. Сонет Петрарки № 104 (E-dur). 6. Sonetto del Petrarca № 123. Сонет Петрарки № 123 (As-dur). 7. Après une lecture du Dante. Fantasia quasi Sonata. После чтения Данте. Фантазия-соната. Соч.: 1 пьеса 1838—39, по одноименной картине Рафаэля; 2 пьеса 1838—39, по одноименной статуе Микеланджело, находящейся в гробнице Медичи (Флоренция); 3 пьеса 1849, по мелодии Сальватора Розы; 4, 5 и 6 пьесы 1838—39 (1 ред.), по сонетам Петрарки, после 1846 переработаны (2 ред.); 7 пьеса 1837—38, переработана 1849. Изд.: 4, 5 и 6 пьесы 1846, Гаслингер, Рикорди, Латт (1 ред.), 1858, Шотт (2 ред.); весь том 1858, Шотт, с рисунками Г. Кречмера и К. Витгенштейн на титульных листах. См. 520, 18<sub>2</sub>, 692, 372, 198, 651; см. также примечания и комментарии к «Годам странствий» (изд. Музгиза, 1952). *N. B. Переложение 1 для двух ф.-п. в 4 руки сделано А. К. Глазуновым. IIб. Venezia e Napoli. Supplément aux Années de Pèlerinage 2-de volume. Венеция и Неаполь. Добавление ко второму тому «Годов странствий». 1. Gondoliera. Гондольера. 2. Canzone. Канцона. 3. Tarantella. Тарантелла. Соч.: 1 пьеса 1859, преобразование третьей пьесы из раннего цикла «Венеция и Неаполь» (см. 63<sub>3</sub>);\* 2 пьеса 1859, по песне гондольера «Никакой большой печали» («Nessun maggior dolore») из оперы «Отелло» Россини; 3 пьеса 1859, преобразование четвертой пьесы**

---

\* Главная тема пьесы обозначена Листом, как «Блондинка в гондоле. Песня Перукини» («La Biondina in gondoletta. Canzone del Cavaliere Peruchini»). По-видимому, эта тема была заимствована Листом в одном из сборников песен и ариетт Перукини, изданных в свое время у Рикорди. Песня «Блондинка в гондоле» («La Biondina in gondoletta») является, в сущности, народной венецианской песнью. Еще в 1810 г. она была обработана Бетховеном для голоса в сопровождении фортепиано, скрипки и виолончели и впоследствии помещена в одном из его сборников обработок народных песен (см. Ludwig van Beethoven's Werke. Serie 24, Lieder mit Pianoforte, Violine und Violoncell, Leipzig, Breitkopf und Härtel)..



из раннего цикла «Венеция и Неаполь (см. 63<sup>а</sup>)\*. Изд.: 1861, Шотт. См. комментарии к «Годам странствий» (изд. Музгиза, 1952). III. *Troisième Année. Третий год*. 1. *Angelus! Prière aux anges gardiens*. Ангелюс! Молитва ангелам-хранителям. 2. *Aux Cyprès de la Villa d'Este. Thrénodie (Andante 3/4)*. У кипарисов виллы д'Эсте. Тренодия. 3. *Aux Cyprès de la Villa d'Este. Thrénodie (Andante non troppo lento 4/4)*. У кипарисов виллы д'Эсте. Тренодия. 4. *Les jeux d'eau à la Villa d'Este*. Фонтаны виллы д'Эсте. 5. «*Sunt lacrimae rerum*». *En mode hongrois*. В венгерском стиле. 6. *Marche funèbre. En mémoire de Maximilien I, Empereur du Mexique. 19 Juin 1867*. Траурный марш. Памяти Максимилиана I, императора Мексики. 19 июня 1867. 7. «*Sursum corda*». «Ввысь сердца». С о ч.: 1, 2, 3 и 4 пьесы 1877; 5 пьеса 1872; 6 пьеса 1867; 7 пьеса не позже 1877. Изд.: 1883, Шотт, с рисунком Павла Жуковского к 1 пьесе, с рисунками кипарисов виллы д'Эсте к 2 и 3 пьесам, с эпитафиями к 4 (из Библии) и 6 пьесам. П о с в.: 1 — внучке Листа Даниэле Бюлов, 5 — Гансу Бюлову. См. 450 и 488 (обр. 1 для орг. и стр. квартета); см. также комментарии к «Годам странствий» (пзд. Музгиза, 1952).

65. *Apparitions. Видения*. 1. *Senza lentezza quasi allegretto 6/4*. 2. *Vivamente 6/8*. 3. *Molto agitato ed appassionato 4/4, 3/4*. («Фантазия на вальс Ф. Шуберта»). С о ч.: 1834; 1 и 2 пьесы основаны на оригинальном муз. материале, 3 — сделана по одному из вальсов Шуберта (вероятно, это первая по времени создания листовская обработка произведений Шуберта). Изд.: 1835, Шлезингер, Гофмейстер, Вессель; заглавие, по-видимому, навеяно Х. Ураном, с которым Лист в годы молодости часто встречался и музицировал. П о с в.: 1 — герцогине Кларе Розан, 2 — виконтессе Ларошфуко, 3 — маркизе де Караман.
66. *Consolations. Утешения*. 1. *Andante con moto (E-dur)*. 2. *Un poco più mosso (E-dur)*. 3. *Lento placido (Des-dur)*. 4. *Quasi adagio (Des-dur)*. 5. *Andantino (E-dur)*. 6. *Allegretto sempre cantabile (E-dur)*. С о ч.: ок. 1849, по одноименному циклу стихов Сент-Бёва; 4 пьеса по мелодии герцогини Веймарской Марии Павловны. Изд.: 1850, Брейткопф и Гертель; варианты и указания Листа к исполнению цикла см. *Liszt-Pädagogium*, цит. пзд., серия 2: 3, 4, 5 и 6 пьесы обработаны для органа, видимо, не Листом (эти обработки лишь просмотрены Листом). *N. B.* Имеется ранняя (неопубликованная) версия 5-й пьесы под названием «Мадригал». Эта версия, сочиненная в 1844 г., длиннее окончательной версии на

\* В качестве основного музыкального материала Лист пользовался в этой пьесе неаполитанские тарантеллы, записанные, по-видимому, им самим во время пребывания в Италии. В основу средней части пьесы положена неаполитанская песня, заимствованная, по всей вероятности, у Гийома Луи Котро, популярного композитора неаполитанских песен.

10 тактов и более сложна по фактуре (см. Helm E., A newly discovered Liszt Manuscript, в сб. «Studia Musicologica», цит. изд., т. V, стр. 101—106).

67. *Harmonies poétiques et religieuses*. Поэтические и религиозные гармонии. С о ч.: 1834. по одноименному поэтическому циклу Ламартина: первоначально задумано для ф.-п. и орг. Изд.: 1835. как приложение к «Gazette musicale de Paris», Шлезингер, Гофмейстер, Вессель, с предисловием из Ламартина. П о с в.: Альфонсу Ламартину. Ср. 68<sub>4</sub>.
68. *Harmonies poétiques et religieuses*. Поэтические и религиозные гармонии. 1. *Invocation. Призыв* (с эпиграфом из одноименной «гармонии» Ламартина). 2. *Ave Maria*. 3. *Bénédiction de Dieu dans la solitude. Благословение бога в одиночестве* (с эпиграфом из одноименной «гармонии» Ламартина). 4. *Pensée des morts. Размышление о смерти*. 5. *Pater noster. Отче наш*. 6. *Hymne de l'enfant à son éveil. Гимн ребенка при пробуждении*. 7. *Funérailles. October 1849. Погребальное шествие. Октябрь 1849*. 8. *Miserere, d'après Palestrina. Miserere, по Палестрине*. 9. *Andante lagrimoso* (с эпиграфом из Ламартина). 10. *Cantique d'amour. Гимн любви*. С о ч.: между 1845 и 1852; 1 по одноименному стихотворению Ламартина; 2 по Ave Maria для хора с орг. (см. 518); 3 по одноименному стихотворению Ламартина; 4 по одноименному стихотворению Ламартина (преобразование ранней ред. «Поэтических и религиозных гармоний», см. 67); 5 по Pater noster для мужск. хора и орг. (см. 540); 6 по одноименному стихотворению Ламартина (переложение «Гимна ребенка при пробуждении» для женск. хора, гармонизма и арфы, см. 530); 7 как отклик на трагические события в Венгрии («подавление революции 1848—1849»); 8 по Miserere Палестрины; 9 по стихотворению Ламартина «Слезам или утешение» («Une larme ou consolation»). Изд.: 1853, Кистнер, с общим предисловием (из Ламартина) и эпиграфами к 1, 3 и 9 пьесам; указания Листа к исполнению 3 и 7 пьес см. Liszt-Pädagogium, цит. изд., I, II. П о с в.: Каролине Витгенштейн.
69. *Légendes. Легенды*. 1. *St. François d'Assise. La prédication aux oiseaux. Св. Франциск Ассизский. Проповедь птицам*. 2. *St. François de Paule marchant sur les flots. Св. Франциск из Паолы, идущий по волнам*. С о ч.: не позже 1863; 1 по шестнадцатой главе «Флоретти св. Франциска Ассизского», с использованием темы из «Cantico del Sol di San Francesco d'Assisi» (см. 499); 2 по тридцать пятой главе жизнеописания св. Франциска из Паолы («Vita di San Francesco di Paola, descritta da Giuseppe Miscimarra») и по рисунку Э. Штейнле, с использованием (в коде) мелодии из мужск. хора «An den heiligen Franziskus von Paula» (см. 516). П с п.: 29 авг. 1865, Будапешт, Лист. Изд.: 1866. Розавельды, с предисловием к каждой легенде и с рисунком Э. Штейнле на титульном листе второй легенды. П о с в.: дочери Листа Козиме. См. 499 и 516; ср. также 30.

70. *Weihnachtsbaum. Arbre de Noël. Рождественская елка*. 1. *Psallite* (*Altes Weihnachtslied*). Старая рождественская песня. 2. *O heilige Nacht!* (*Weihnachtslied nach einer alten Weise*). Святая ночь! (Рождественская песня на одну старую тему). 3. *Die Hirten an der Krippe* («*In dulci jubilo*»). Пастухи у яслей. 4. *Adeste Fideles*. Поклонение волхвов. 5. *Scherzoso* («*Man zündet die Kerzen des Baumes an*»). Скерцозо («Зажигают елку»). 6. *Carillon*. Колокольный перезвон. 7. *Schlummerlied*. Колыбельная песня. 8. *Altes Provençalisches Weihnachtslied*. Старая провансальская рождественская песня. 9. *Abendglocken*. Вечерний звон. 10. *Ehemals*. В старину. 11. *Ungarisch*. Венгерский марш. 12. *Polnisch*. Полонез. Соч.: 1874—76 (1 версия). Изд.: 1882, Фюрстнер, Лукка. Посв.: внучке Листа Даниэле Бюлов. См. 386 и 557.
71. *Magyar történelmi arcképek. Historische ungarische Bildnisse*. Венгерские исторические портреты. 1. *Széchenyi István*. Иштван Сечени. 2. *Deák Ferenc*. Ференц Деак. 3. *Teleky László*. Ласло Телеки. 4. *Eötvös József*. Йозеф Этвеш. 5. *Vörösmarty Mihály*. Микай Вёрешмарти. 6. *Petőfi Sándor*. Шандор Петефи. 7. *Mosonyi Mihály*. Микай Мошони. Соч.: 1870—86; 6 и 7 по ф.-п. пьесам «Погребение Мошони» (см. 146) и «Памяти Петефи» (см. 147); 3 — аналогична Траурному маршу (см. 142); задуманная Листом оркестровая редакция всех пьес, по-видимому, не была осуществлена. Изд.: 1956 (как приложение к журналу «*Új Zenei Szemle*», 1956, № 1). См. 146, 147 и 391; ср. также 141, 142 и 680.

#### БАЛЛАДЫ, КОНЦЕРТ-СОЛО, СОНАТА, ФАНТАЗИЯ И ФУГА

72. *Ballade*. [Первая] баллада. Соч.: начато 1845, закончено не позднее 1848. Изд.: 1849, Кистнер; в некоторых изд. (Мейсонье, Ледюк) под назв. «*Chant du Croisé*» («Песнь крестоносцев»). Посв.: Евгению Витгенштейну. Ср. 123.
73. *Deuxième Ballade*. Вторая баллада. Соч.: 1853. Изд.: 1854, Кистнер; вариант заключения см. изд. *Franz Liszt-Stiftung*, отд. II, т. VIII. Посв.: Карлу Лейнингену.
74. *Grosses Konzertsolo*. Большой концерт-соло. Соч.: 1849, под назв. «*Grand Solo écrit pour le concours de piano (Conservatoire de Paris, 1850)*». Изд.: 1851, Брейткопф и Гертель; позднее обработано (и изд.) для 2 ф.-п. как «*Concerto pathétique*» (см. 417); для ф.-п. и орк. обработано Раффом и Рейссом. Посв.: Адольфу Гензельту. См. 33а.
75. *Sonate*. Соната. Соч.: 1852—53. Исп.: 22 янв. 1857, Берлин, Бюлов (этим исполнением был освящен первый рояль, построенный Бехштейном). Изд.: 1854, Брейткопф и Гертель; варианты и указания к исполнению см. *Liszt-Pädagogium*, цит. изд., V; см. также комментарии к «Сочинениям для ф.-п», т. I (изд. Музгиза, 1960). Посв.: Роберту Шу-

маву (в знак благодарности за посвящение Шуманом Фантазии *C-dur* Листу).

76. *Fantasie und Fuge über das Thema B—A—C—H*. Фантазия и fuga на тему B—A—C—H. Соч.: 1871. переложение 2 ред. «Прелюдии и фуги» для орг. (см. 442). Изд.: 1871; Зигель; нов. изд. 1872.
77. «Weinen, Klagen, Sorgen, Zagen». *Präludium (nach J. S. Bach)*. «Плач, Жалобы, Заботы, Сожнения». Прелюдия (по И. С. Баху). Соч.: 1850-е годы. Изд.: 1863, Шлезингер (отд.). Посв.: Антону Рубинштейну.

#### ВАРИАЦИИ

78. *Variationen über das Motiv von Bach*. Вариации на тему Баха. Соч.: 1862, на «*Basso ostinato*» из первой части кантаты Баха («Weinen, Klagen, Sorgen, Zagen») и «Круцификса» мессы *b-moll*; обозначение «*Basso continuo*», содержащееся в заглавии, неправильно; должно быть «*Basso ostinato*». Исп.: 28 апр. 1875, Ганновер, Лист. Изд.: 1864, Шлезингер; указания Листа к исполнению пьесы см. Liszt-Pädagogium, цит. изд., I; см. также комментарии к «Сочинениям для ф.-п.», т. I (изд. Музгиза, 1960). Посв.: Антону Рубинштейну. Ср. 77 и 443 (для орг.).
79. *Sarabande und Chaconne aus dem Singspiel «Almira» von Händel*. Сарабанда и Чакона из оперы «Альмира» Генделя. Соч.: 1879; у Генделя взята только тема, на которую написаны вариации. Изд.: 1880, Кистнер. Посв.: Вальтеру Бахе.
80. *Variationen über einen Walzer von Diabelli*. Вариации на вальс Диабелли, Соч.: 1822, по предложению Диабелли. Изд.: 1823, Диабелли, как 24 вариация в сб. «*Vaterländischer Künstlerverein*». См. гл. 1 наст. изд.
81. *Huit variations*. Восемь вариаций. Соч.: ок. 1824. Изд.: 1824 или 1825, Эрар, как оп. 1. Посв.: Себастьяну Эрару.
82. *Variations brillantes sur un air de Rossini*. Блестящие вариации на арию Россини. Соч.: 1824 (?). Изд.: 1824 (?), Бусей (Boosey) как оп. 2. N. B. П. Раабе относит это сочинение к 1824. Однако, как сообщает З. Гардони (см. Gardoni Z., *Nationale Thematik in der Musik Liszts bis 1848*, в сб. «*Studia Musicologica*», цит. изд., т. V, стр. 77 и д.), единственный сохранившийся экземпляр нот (в Британском музее) датирован 1833.

#### ПЬЕСЫ В ТАНЦЕВАЛЬНОЙ ФОРМЕ (ВАЛЬСЫ, ПОЛЬКИ, ГАЛОПЫ, МАЗУРКИ, ПОЛОНЕЗЫ, ЧАРДАШИ)

83. *Grande valse di bravura*. Большой бравурный вальс. Соч.: 1 ред. ок. 1836; 2 ред. 1852. Изд.: 1 ред. 1836 (в «Музыкальном альбоме» у Брейткопфа и Гертеля), затем (с незначительными изменениями) у Гофмейстера, Шлезингера, Гаслингера (как оп. 6), Рикорди, Латта, Весселя; 2 ред.

- 1852, Гаслингер, Шлезингер; как № 1 из цикла «3 Caprices-valse» (вместе с «Меланхолическим вальсом» и «Вальсом-каприсом» на два мотива из «Лючин» и «Паризинь»). П о с в.: (1 ред.) Петеру (Пьеру) Вольфу. См. 381.
84. *Valse mélancolique. Меланхолический вальс.* С о ч.: 1 ред. 1839; 2 ред. 1852. И з д.: 1 ред. начало 1840-х годов. Гаслингер, Шлезингер; 2 ред. 1852, Гаслингер, Шлезингер; как №2 из цикла «3 Caprices-valse» (вместе с «Большим бравурным вальсом» и «Вальсом-каприсом» на два мотива из «Лючин» и «Паризинь»). Ср. 120<sub>1</sub>.
85. *Ländler As-dur. Лендлер Ля-бемоль мажор.* С о ч.: 1843, для Амалии Донауэшинген. И з д.: 1921, как приложение к Штутгартскому музыкальному журналу; 1958, Кэрвен, Ширмер.
86. *Petite valse favorite. Маленький любимый вальс.* С о ч.: 1842, согласно копии автографа, хранящейся в Центральном государственном историческом архиве в Москве. И з д.: 1843, Шуберт (как «Воспоминание о Петербурге»), затем Шуден; позднее переработано и изд. как «Valse-Improptu» (см. 87).
87. *Valse-Improptu. Вальс-экспромт.* С о ч.: ок. 1850; переработка 86. И з д.: 1852, Шуберт; позднее (Петерс) облегч. изд. (возможно, не принадлежит Листу); указания Листа к исполнению см. Liszt-Pädagogium, цит. изд., IV; см. также комментарии к «Сочинениям для ф.-п.», т. IV (изд. «Музыка», 1967).
88. *Trois valse oubliées. Три забытых вальса. 1. Fis-dur, 2. E-dur, 3. Fis-dur.* С о ч.: 1881, 1882, 1883. И з д.: 1 вальс 1881, Боте и Бок; 2 и 3 вальсы 1884, Боте и Бок. П о с в.: (2 и 3) Ольге фон Мейендорф (урожд. Горчаковой).
- 88а. *Quatrième valse oubliée. Четвертый забытый вальс.* С о ч.: 1885. И з д.: 1954, Прессер (несколько ранее — как приложение к журналу «Etude»).
89. *Dritter Mephisto-Walzer. Третий Мефисто-вальс.* С о ч.: 1883. И з д.: 1883, Фюрстнер. П о с в.: Марии Яёлль.
90. *Mephisto-Polka. Мефисто-полька.* С о ч.: 1883. И з д.: 1883, Фюрстнер. П о с в.: Лине Шмальгаузен.
91. *Galop a-moll. Галоп ля минор.* С о ч.: 1841. И з д.: 1928, Брейткопф и Гертель.
92. *Grand galop chromatique. Большой хроматический галоп.* С о ч.: 1838. И з д.: 1838; Гроссер; позднее Гофмейстер (также «Nouvelle édition» и «Troisième édition»), Латт, Ледюк, Мори и Лавеню, Рикорди; облегч. изд., вероятно, не принадлежит Листу. П о с в.: Рудольфу Аппони. См. 382.
93. *Galop de bal. Бальный галоп.* С о ч.: ок. 1840. И з д.: 1840-е годы (?), Бернард.
94. *Mazurka brillante. Блестящая мазурка.* С о ч.: 1850. И з д.: 1850, Зенф, Брандью, Юргенсон. П о с в.: Антону Кочуховскому. N. B. Новая кода к мазурке написана М. А. Балакиревым.
95. *2 Polonaises. Два полонеза: 1. c-moll, 2. E-dur.* С о ч.: 1851. И з д. 1852, Зенф, позднее Зимрок.

96. *2 Csárdás. Два чардаша. 1. Allegro. 2. Csárdás obstiné. Навязчивый чардаш.* С о ч.: 1884. И з д.: 1886, Таборски и Парш, Гофмейстер. См. 383.
97. *Csárdás macabre. Чардаш смерти.* С о ч.: 1881—1882. И з д.: 1951, Шотт (публикация Листовского общества в Лондоне). См. 384.

#### ТОРЖЕСТВЕННАЯ УВЕРТЮРА

98. *Festvorspiel-Prélude. Торжественная увертюра-прелюдия.* С о ч.: 1856, как «величественная прелюдия» («Preludio pomposo»). И з д.: 1857, Хальбергер, в сб. «Das Pianoforte». Ср. 20.

#### МАРШИ

99. *Festmarsch zur Saecularfeier von Goethes Geburtstag. Торжественный марш по случаю празднования столетия со дня рождения Гёте.* С о ч.: 1 ред. 1849; 2 ред. 1857. И з д.: 1 ред. 1849, Шуберт, в торжественном альбоме по случаю празднования столетия со дня рождения Гёте (вместе с хорами «На горных вершинах покой», «Света, больше света», «Rosen, ihr blendenden» и песней «Покойники Веймара»; см. 567, 576, 577 и 669); 2 ред. 1859, Шуберт, в «полном» («vollständigen») и «сокращенном» («gekürzten») изд. П о с в.: герцогу Саксен-Веймарскому Карлу Фридриху. Ср. 22 и 376.
100. *Huldigungsmarsch. Приветственный марш.* С о ч.: 1853, до оркестровой ред. И з д.: 1858, Боте и Бок. П о с в.: герцогу Саксен-Веймарскому Карлу Александру. Ср. 23.
101. *Vom Fels zum Meer. Deutscher Siegesmarsch. От скалы и до моря. Немецкий триумфальный марш.* С о ч.: между 1853 и 1856, скорее всего до оркестровой ред. И з д.: 1865, Шлезингер. П о с в.: Вильгельму I, королю Прусскому. Ср. 24.
102. *Festmarsch nach Motiven von E. H. z. S.-C.-G. Торжественный марш на мотивы Э[рнста], з[ерцога] С[аксен]-К[обург]-Г[отского].* С о ч.: ок. 1859; переложение 25. И з д.: 1860, Шуберт. Ср. 377.
103. *Bülw-Marsch. Бюлов-марш.* С о ч.: 1883. И з д.: 1884, Шлезингер. П о с в.: Мейнингенскому придворному оркестру (которым руководил Бюлов). Ср. 385.
104. *Heroischer Marsch im ungarischen Styl. Героический марш в венгерском стиле.* С о ч.: 1840. И з д.: 1840, Кранц, позднее Шлезингер. Ср. 9.
105. *Seconde marche hongroise. Ungarischer Sturm-marsch. Второй венгерский марш. Венгерский штурмовой марш.* С о ч.: 1 ред. 1844; 2 ред. 1875. И з д.: 1 ред. 1844; 2 ред. 1876, Шлезингер. П о с в.: Шандору Телеки. Ср. 26 и 378.
106. *Ungarischer Marsch zur Krönungsfeier in Ofen-Pest am 8. Juni 1867. Венгерский марш к коронационному празднику в Офен-Пеште 8 июня 1867.* С о ч.: 1870. И з д.: 1871, Шуберт. Ср. 27 и 379.

407. *Magyar gyors induló. Ungarischer Geschwindmarsch. Венгерский скорый марш.* Соч.: 1870. Изд.: 1871, Шиндлер.  
— *Rákóczi-induló. Ракоци-марш.* См. 153<sub>18</sub>.

#### РАЗНОЕ

108. *Scherzo und Marsch. Скерцо и марш.* Соч.: 1851. Изд.: 1854, Мейер, позднее Литольтф. Посв.: Теодору Куллаку.
109. *Scherzo. Скерцо.* Соч.: 1827. Изд.: 1896, как приложение к «Allgemeine Musikzeitung»; на обороте факсимиле — статья О. Лессмана «Scherzo von F. Liszt.»
110. *Impromptu pour le piano sur des thèmes de Rossini et Spontini. Экспромт для фортепиано на темы Россини и Спонтини.* Соч.: 1824, на темы из опер «La donna del Lago» и «Армида» Россини, «Олимпия» и «Фернанд Кортец» Спонтини. Изд.: ок. 1824, Мекетти, как ор. 3.
111. *Impromptu. Экспромт.* Соч.: 1872. Изд.: 1877, Брейткопф и Гертель. Посв.: Ольге фон Мейендорф (урожд. Горчаковой).
- 111a. *Nocturne. Ноктюрн.* Соч.: 1872, как вариант 111. Изд.: 1963 (в виде оттиска на гектографе). Посв.: Ольге фон Мейендорф (урожд. Горчаковой). Ср. 111.
112. *Allegro di bravura. Бравурное аллегро.* Соч.: 1825. Изд.: 1825, Эрар, Диабелли вместе с «Бравурным рондо» (см. 113), как «Deux Allegri di Bravura», ор. 4, Пробст (отд.); нов. изд. 1841, Кистнер. Посв.: графу Тадеушу Амаде.
113. *Rondo di bravura. Бравурное рондо.* Соч.: 1825. Изд.: 1825, Эрар, Диабелли, вместе с «Бравурным аллегро» (см. 112), как «Deux Allegri di Bravura», ор. 4, Латт (отд.). Посв.: графу Тадеушу Амаде.  
— *Rondeau fantastique sur un thème espagnol (El contrabandista). Фантастическое рондо на испанскую тему (Контрабандист).* См. 161.
114. *Berceuse. Колыбельная песня.* Соч.: 1 ред. 1854; 2 ред. 1862. Изд.: 1 ред. 1854, Гаслингер (в «Elisabeth-Fest-Album»); 2 ред. 1865, Г. Гейнце (Петерс); варианты и указания Листа к исполнению см. Liszt-Pädagogium, цит. изд., IV; см. также комментарии к «Сочинениям для ф.-п.» Ф. Листа, т. III (изд. «Музыка», 1966). Посв.: Марселине Чарторыской.
115. *Wiegenlied (Chant de berceau). Колыбельная песня.* Соч.: 1881. Изд.: 1958, Кэрвен, Ширмер. Посв.: Артуру Фридгейму.
116. *Vier kleine Klavierstücke. Четыре маленькие фортепианные пьесы. 1. E-dur. 2. A-dur. 3. Fis-dur. 4. Fis-dur.* Соч.: 1 пьеса 1865, на ту же тему, что и 2 пьеса из цикла «Liebesträume» (см. 207<sub>2</sub>); 2 пьеса 1865; 3 пьеса 1873; 4 пьеса 1876. Изд.: 1928, Брейткопф и Гертель.
- 116a. *Sospiri. Вдох.* Соч.: 1879. Изд.: 1963, в виде оттиска на гектографе с копии автографа из коллекции О. фон Мейендорф, хранящейся в библиотеке конгресса в Вашингтоне.

117. *Klavierstück Fis-dur. Фортенианная пьеса Фа-диез мажор.* Соч.: после 1861. Изд.: 1928, Брейткопф и Гертель.
118. *Feuille d'album. Листок из альбома.* Соч.: 1841. Изд.: ок. 1841, Шотт. Посв.: Густаву Дюбуске («à son ami Gustave Dubousquet»).
119. *Albumblatt in Walzerform. Листок из альбома в форме вальса.* Соч.: 1842. Изд.: 1908, как приложение к книге Гёллериша (см. G ö l l e r i c h A., Franz Liszt, цит. изд.).
120. *Deux feuilles d'album. Два листка из альбома. 1. E-dur. 2. a-moll.* Соч.: 1 ок. 1840, отрывок «Valse mélancolique» (см. 84); 2 ок. 1844, заключение переложения песни «Nonnenwerth» (см. 209). Изд.: 1841, Шуберт; 1 — Фризе, 2 — Майо.
121. *La marquise de Blocqueville. Portrait en musique. Маркиза де Блокевилль. Музыкальный портрет.* Соч.: 1869. Изд.: 1889.
122. *Romance. Романс.* Соч.: 1848, обработка 649. Изд.: 1908, Гофмейстер, Венде. Посв.: Жозефине Кошельской (Koscielska).
- 122a. *Romance oubliée. Забытый романс.* Соч.: 1880; переложение (возникшей из 649 и 122) ред. для альта и ф.-п. (см. 480). Изд.: 1881, Симон, позднее Кранц, Бахман. Ср. 649, 474, 480 и 483.
123. *Klavierstück As-dur. Фортенианная пьеса Ля-бемоль мажор.* Соч.: 1840-е годы. Изд.: 1966, «Музыка». Ср. 72 (эпизод *Andantino con sentimento*).
- 123a. *Klavierstück As-dur. Фортенианная пьеса Ля-бемоль мажор.* Соч.: 1866. Не изд.
124. *Ave Maria für die grosse Klavierschule von Lebert und Stark. Ave Maria для большой фортепианной школы Леберта и Штарка.* Соч.: 1862. Изд.: 1863, Котта, позднее Траутвейн, Рожавельдьи. Ср. 59.
125. *Alleluja et Ave Maria (d'Arcadelt). Аллилуйя и Ave Maria (Аркадельта). 1. Alleluja. Аллилуйя. 2. Ave Maria von Arcadelt. Ave Maria Аркадельта.* Соч.: 1862; 1 пьеса на темы из «Cantico del Sol di San Francesco d'Assisi» (см. 499); 2 пьеса переложение Ave Maria Якоба Аркадельта. Изд.: 1865, Петерс. Ср. 462.
126. *Urbi et orbi. Городу и миру.* Соч.: 1864. Не изд.
127. *Vexilla regis prodeunt.* Соч.: 1864. Не изд. Ср. 31.
128. *8 alte deutsche geistliche Weisen. Восемь старых немецких духовных песен. 1. Was Gott tut, das ist wohlgetan. 2. O, Traurigkeit. 3. Nun ruhen alle Wälder. 4. Meine Seel' erhebet den Herrn. 5. O, Haupt voll Blut und Wunden. 6. O, Lamm Gottes. 7. Wer nur den lieben Gott lässt walten. 8. Es segne uns Gott.* Соч.: вероятно, 1878—79; Лист планировал большой сборник хоральных обработок, который сам так и не издал; 4 и 8 первоначально задуманы для смеш. хора и орг. (ср. 529), остальные — вероятно для ф.-п. Не изд. См. 411 и 529a.
129. *Sancta Dorothea. Святая Доротея.* Соч.: 1877. Изд.: 1927, Брейткопф и Гертель.



130. *In festo transfigurationis Domini nostri Jesu Christi*. Соч.: 1880. Изд.: 1927, Брейткопф и Гертель.
131. *Élégie sur des motifs du Prince Louis Ferdinand*. Элегия на темы принца Луи Фердинанда. Соч.: 1842. Изд.: 1843 (?), Шлезингер. Брандю; нов. изд. 1852, Шлезингер.
132. [*Erste*] *Elegie*. [Первая] элегия. Соч.: 1874; переложение 477. Исп.: 17 июня 1875, Веймар, Лист. Изд.: 1875, Кант. Посв.: памяти Марии Мухановой (Калерджи).
133. *Zweite Élegie*. Вторая элегия. Соч.: 1877, после появления статьи Л. Раман о первой элегии (см. 132). Изд.: 1878, Кант. Посв.: Лине Раман. См. 478 и 486 (обр. для ф.-п. и скр. или виолонч.).
134. *Trübe Wolken*. Серые облака. Соч.: 1881. Изд.: 1927, Брейткопф и Гертель.
135. *Schlaflos! Frage und Antwort. Nocturne*. Бессонница! Вопрос и ответ. Ноктюрн. Соч.: 1883, по стихотворению Тони Рааб. Изд.: 1927, Брейткопф и Гертель.
136. *En rêve. Nocturne*. Во сне. Ноктюрн. Соч.: 1885. Изд.: 1886 (после смерти Листа), Ветцлер (Энгельман), позднее Доблингер: указания к исполнению см. *Liszt-Pädagogium*, цит. изд., IV. Посв.: Августу Страдалю.
137. *Unstern. Sinistre. Disastro*. Рок. Соч.: посл. годы жизни. Изд.: 1927, Брейткопф и Гертель.
138. *Die Trauergondel. La lugubre gondola*. Траурная гондола. Соч.: 1882; переложение 475. Изд.: 1 ред (6/8) 1916; 2 ред. (4/4) 1886, Фритч, позднее Зигель.
139. *R. W. — Venezia. P[uxarð] B[agner]* — Венеция. Соч.: по-видимому, 1883, после смерти Р. Вагнера; главная тема использована еще раз в «Траурной прелюдии и траурном марше» (см. 142). Изд.: 1927, Брейткопф и Гертель.
140. *Am Grabe Richard Wagners*. У могилы Рихарда Вагнера. Соч.: 1883. Изд.: 1952, Шотт (публикация Листовского общества в Лондоне. См. 448 (для орг.) и 489 (для стр. квартета и арфы).
141. *Preludio funèbre*. Траурная прелюдия. Соч.: 1885 (автограф с надписью: «может быть использована как начало Сечени»). Изд.: 1887, Брейткопф и Гертель, п/р Гёллериха, как «Trauervorspiel» (ср. 142); 1927, Брейткопф и Гертель. Ср. 71<sub>1</sub>.
142. *Trauervorspiel und Trauermarsch*. Траурная прелюдия и траурный марш. Соч.: 1885, на ту же тему, что и 139. Изд.: 1887, Брейткопф и Гертель, п.р. Гёллериха, с указаниями Листа к исполнению. Посв.: Августу Гёллериху. Ср. 74<sub>3</sub>.
143. *Recueillement*. Сосредоточенность. Соч.: посл. годы жизни. Изд.: в сб. «*Pei Monumento a V. Bellini*»; затем отдельно 1884, Рикорди.
144. *2 Sätze ungarischen Charakters*. Два пьесы венгерского характера. Соч.: 1828; с надписью «на память о Ф. Листе» («zum Andenken von F. Liszt»). Изд.:? *N. B.* Авторство Листа в отношении этих двух самых ранних по времени создания пьес венгерского характера подвергается некоторыми

исследователями сомнению, но пока без достаточных оснований.

145. *Marche hongroise es-moll. Венгерский марш ми-бемоль минор.* С о ч.: 1844. Не изд. (автограф хранится в отд. рук. Гос. библи. СССР им. В. И. Ленина).
146. *Mosonyi gyászmenete. Mosonyis Grabgeleit. Погребение Мошоньи.* С о ч.: 1870. Изд.: 1871, Таборски и Парш, Вейнбергер. См. 71.
147. *Petőfi Szellemének. Dem Andenken Petőfis. Памяти Петёфи.* С о ч.: вероятно, 1877; тема взята из мелодекламации «A holt költő szerelme» [«Любовь мертвого поэта»]. Изд.: 1877, Таборски и Парш, Вейнбергер. Ср. 71<sub>6</sub> и 680; см. также 391.
148. *A Puszta-Keserve. Puszta-Wehmut. Печальная степь.* С о ч.: посл. годы жизни, по стихотворению Н. Ленау. Изд.: 1885, Таборски и Парш.
149. *Trois morceaux en stile de danse ancien hongrois. Три пьесы в стиле старинного венгерского танца. 1. Maestoso. 2. Tempo di Werbung. 3. Andante ritmico.* С о ч.: ок. 1850 или раньше. Изд.: 1850, Рожавельды, в сб. «20 eredeti magyar zene-gab...»; нов. изд. 1909, *N. B.* Хотя эти пьесы и были изданы дважды под именем Листа, авторство последнего подвергается сомнению и не без оснований. По разысканиям венгерского музыковеда Э. Майора (см. *Ma j o r E., Három —tévésen Liszt Ferencnek tulajdonított-kompozícióról, «Zenei Szemle», Budapest, 1926, стр. 21—28*) 1 и 2 пьесы принадлежат Яношу Листу, врачу по профессии, музыканту-любителю, жившему в первой половине XIX столетия; 3 пьеса, по утверждению того же Майора, представляет собой марш Мартиновича. Ср. также *Ma j o r E., Nepdal és verbunkos, в сб. «Emlékkönyv Kodály Zoltán 70. születésnapjára», цит. изд., стр. 221—240.*

### Б. Сочинения на народные темы (фантазии, рапсодии, обработки песен)

#### ВЕНГЕРСКИЕ

150. *Magyar Dallok. Венгерские национальные мелодии. 1. Lento c-moll (без обознач. размера). 2. Andantino C-dur 2/4. 3. Sehr langsam Des-dur 2/4. 4. Animato Cis-dur 2/4. 5. Tempo giusto Des-dur 2/4. 6. Lento g-moll 4/4, Allegretto B-dur 2/4. 7. Andante cantabile (quasi Adagio) Es-dur 4/4, Andantino Es-dur 2/4, Più animato (quasi Allegro) Es-dur 2/4. 8. Lento f-moll 4/4. 9. Lento a-moll 2/4, Quasi Presto a-moll 2/4. 10. Adagio sostenuto a capriccio D-dur 2/4, Allegro vivace D-dur 2/4. 11. Andante sostenuto B-dur 4/4, Un poco animato g-moll 4/4, Allegretto B-dur 2/4.* С о ч.: 1840—1843, по темам, записанным самим Листом или заимствованным им из различных сборников венг. нар. песен и танцев (см. гл. 5 част. изд.); 10 по мелодии Ракоци-песни (из которой в начале

- XIX в. возник Ракоци-марш). Изд.: 1840 и позднее в 4 тетр. под назв. «Magyar Dallok», Гаслингер; 1—7 изд. тогда же в почти неизм. виде под назв. «Mélodies hongroises. Album d'un voyageur. 3-me Année», Латт; 4, 5 и 11 (3 тема) изд. под назв. «Ungarische National-Melodien» и «3 mélodies hongroises» (это изд. представляет собой ран. ред. 6 венг. рапсодии). П о с в.: 1—6 Лео Фештетичу, 7 Казимиру Эстергази; 4, 5 и 11 (в отд. изд.) А. Аппони. Ср. 153<sub>3,1,5,8,15</sub>.
151. *Magyar Rapszódia*k. Венгерские рапсодии [продолжение Венгерских национальных мелодий]. 12. *Héroïde élégiaque. Героическая элегия* (Mesto *c-moll* 4/4, *Adagio dolente e-moll* 4/4, *dolcissimo amoroso G-dur* 4/4, *Un poco meno Adagio E-dur* 4/4), 13. *Tempo di marcia. Animato a moll — A-dur* 4/4, 14. *Lento (a capriccio) a-moll* 2/4, *Andante sostenuto A-dur* 2/4, *Vivace assai a-moll* 2/4 (*Friska*), *giocososo A-dur* 2/4, 15. *Lento (tempo e stilo zingarese) d-moll* 2/4, *Vivace d-moll* 2/4, *Più animato d-moll* 2/4, *Un poco meno vivo G-dur* 2/4, *Vibrato H-dur* 2/4, 16. *Preludio E-dur* 2/4, *Andante deciso E-dur* 2/4, *Allegretto e-moll* 2/4, *Un poco meno vivo a-moll* 2/4, *Animato e-moll* 2/4, *Vivacissimo E-dur* 2/4, 17. *Andante sostenuto a-moll — A-dur* 2/4, *Vivace d-moll* 2/4 (*Friska*), *Tempo rallentando d-moll* 2/4 (*marcato caratteristico*), *Più mosso F-dur* 2/4, *espressivo a-moll* 2/4, *Vivacissimo A-dur* 2/4. С о ч.: ок. 1847, по темам, записанным самим Листом или заимствованным им из различных сборников венг. нар. песен и танцев (см. гл. 5 наст. изд.); 13 по мелодии Ракоци-марша, 16 — «по оригинальным мелодиям, сочиненным Бени Эгреппи для моего приветствия в Пеште» («Nach der von Egressy Beny zu meiner Begrüssung in Pesth componierten Original-Weise bearbeitet»). Изд.: 1847 в 6 тетр. под назв. «Magyar Rapszódiak», Гаслингер, Латт; 13 изд. в облегч. ред. под назв. «Ungarische National-Mélodie». П о с в.: 13 Лео Фештетичу, Анталу Аугусу, Палу Банфи, Домокошу Телеки, Палу Ннари; Рудольфу Экиштейну (в ответ на торжественное вручение Листу почетной венгерской сабли); 14 и 15 Фери Орци, 16 Бени Эгреппи. Ср. 153<sub>3,7,10,11,13,15</sub>.
152. *Magyar Rapszódia*k. Венгерские рапсодии [продолжение Венгерских национальных мелодий]. 18. *cis-moll (Adagio), E-dur — cis-moll. Des-dur*, 19. *fis-moll, Fis-dur. Fis-dur (Presto)*, 20. *g-moll (Lento a capriccio), G-dur (Allegro moderato), G-dur — g-moll (Allegretto vivace), Vivace spiritoso assai, E-dur (Vivace spiritoso assai)*, 21. *e-moll — E-dur, Cis-dur (Poco Allegro), a-moll (Allegretto), F-dur — d-moll (Allegro vivace), F-dur («Koltói Csárdás»), A-dur — a-moll*. С о ч.: ок. 1847, по темам, записанным самим Листом или заимствованным им из различных сборников венг. нар. песен и танцев; 18 — ран. ред. 12 венг. рапсодии, 19 — ран. ред. 8 венг. рапсодии, 20 — ран. ред. 6 и 12 венг. рапсодий (содержит венгерские, румынские и валахские темы), 21 — ран. ред. 14 венг. рапсодии. Не изд. (кроме 20). Ср. 153<sub>6, 8, 12, 14</sub>; ср. также 155.

153. *Ungarischer Rhapsodien. Magyar Rapszódíúk Венгерские рапсодии*. 1. *cis-moll — E-dur*. 2. *cis-moll — Fis-dur*. 3. *b-moll — B-dur*. 4. *Es-dur*. 5. *Héroïde élégiaque*. Героическая элегия (*e-moll — E-dur*). 6. *Des-dur — B-dur*. 7. *d-moll — D-dur*. 8. *fis-moll — Fis-dur*. 9. *Pesther Karneval*. Пештский карнавал (*Es-dur*). 10. *E-dur*. 11. *a-moll — Fis-dur*. 12. *cis-moll — Des-dur*. 13. *a-moll — A-dur*. 14. *f-moll — F-dur*. 15. *Rakóczi-induló. Ракоци-марш* (*a-moll — A-dur*). 16. *a-moll — A-dur*. 17. *d-moll — D-dur*. 18. *fis-moll — Fis-dur*. 19. *d-moll — D-dur*. С о ч .: 1 рапс. ок. 1851; 2 рапс. 1847; 3 рапс. ок. 1853, по венг. нац. мелодии № 11 (см. 150<sub>11</sub>); 4 рапс. ок. 1853, по венг. нац. мелодии № 7 (см. 150<sub>7</sub>); 5 рапс. ок. 1853, по венг. мелодии № 6 и № 12 (см. 150<sub>6</sub> и 151<sub>12</sub>); 6 рапс. ок. 1853, по венг. нац. мелодиям № 5, № 4, № 20 и № 11 (см. 150<sub>4,5,11</sub> и 152<sub>20</sub>); 7 рапс. ок. 1853, по венг. нац. мелодии-рапсодии № 15 (см. 151<sub>15</sub>); 8 рапс. ок. 1853, по венг. нац. мелодии-рапсодии № 19 (см. 152<sub>19</sub>); 9 рапс. («Пештский карнавал») — 1 ред. ок. 1848 (по темам, записанным самим Листом), 2 ред. ок. 1853; 10 рапс. ок. 1853, по венг. нац. мелодии-рапсодии № 16 (см. 151<sub>16</sub>); 11 рапс. ок. 1853, по венг. нац. мелодии-рапсодии № 14 (см. 151<sub>14</sub>); 12 рапс. ок. 1853, по венг. нац. мелодии-рапсодии № 18 и № 20 (см. 152<sub>18,20</sub>); 13 рапс. ок. 1853, по венг. нац. мелодии-рапсодии № 17 (см. 151<sub>17</sub>); 14 рапс. ок. 1853, по венг. нац. мелодии-рапсодии № 21 (см. 152<sub>21</sub>) и 1 ред. «Пештского карнавала»; 15 рапс. («Ракоци-марш») — ок. 1853, по венг. нац. мелодии-рапсодии № 13 (см. 151<sub>13</sub>), 2 версия (без наименования «рапсодия») ок. 1870; 16 рапс. 1882, по случаю чествования Мункачи в Будапеште; 17 рапс. ок. 1885; 18 рапс. 1885, по случаю венгерской выставки 1885; 19 рапс. 1885, по «Благородным чардашам» («Csárdás nobles») Абрани. И з д .: 1 и 2 рапс. 1851, Зенф; 3, 4, 5, 6, 7 и 8 рапс. 1853, Гаслингер, Шотт (8); 9 рапс. — 1 ред. 1848 (без обозначения «Рапсодия»), Гаслингер, 2 ред. 1853, Шотт; 10, 11, 12, 13 и 14 рапс. 1853, Шотт (10), Шлезингер (11, 12, 13, 14) 15 рапс. — 1 версия 1853, Шлезингер, Ришо, 2 версия 1871 (без обозначения «Рапсодия») в обычной и облегч. ред., Шуберт; 16 рапс. 1882, тогда же «второе дополненное издание», Таборски и Парш; 17 рапс. 1886, с надписью «Из альбома Фигаро» («tirée de l'Album de Figaro»), Таборски и Парш, Гофмейстер; 18 рапс. 1885, в «Выставочном альбоме венгерских музыкантов». Рожавельдн, затем Таборски и Парш, Вейнбергер, Гофмейстер; 19 рапс. 1886, Таборски и Парш, Гофмейстер; кденции, варианты и указания Листа к исполнению 2, 3 и 5 рапс. см. Liszt-Pädagogium, цит. изд., III, V. П о с в .: 1 Э. Зердахельн, 2 Ласло Телеки, 3 Лео Фештетичу, 4 Казимиру Эстергази, 5 Шидови Ревички, 6 А. Аппони, 7 Фери Орци, 8 Анталу Аугусу, 9 Генриху Эрнсту, 10 Бени Эгрешши, 11 Фери Орци, 12 Иозефу Иоахиму, 13 Лео Фештетичу, 14 Гансу Бюлову, 16 Михаю Мункачи. См. 28 (обр. «Ракоци-

марша» для орк.), 29 (обр. 2, 5, 6, 9, 12 и 14 рапс. для орк.), 380 (обр. «Ракоци-марша» для ф.-п. в 4 р.), 388 (обр. орк. ред. 2, 5, 6, 9, 12 и 14 рапс. для ф.-п. в 4 р.), 389 (обр. 16 рапс. для ф.-п. в 4 р.), 390 (обр. 18 рапс. для ф.-п. в 4 р.); см. также 487 (обр. 9 рапс. для скр., виолонч. и ф.-п.) и 45 (обр. 14 рапс. для ф.-п. и орк.).

154. *Fünf ungarische Volkslieder für das Pianoforte (in leichterer Spielart übertragen)*. Пять венгерских народных песен в легком переложении для фортепиано. Соч.: 1872, по «Пяти венгерским народным песням» («5 magyar népdal») К. Абрами. Изд.: 1873, Таборски и Парш; указания к исполнению см. Liszt-Pädagogium, цит. изд., III.

— См. также 71, 96, 97, 104, 105, 106, 107, 144, 145, 146, 147, 148, 149.

#### РУМЫНСКИЕ

155. *Rumänische Rhapsodie*. Румынская рапсодия. Соч.: ок. 1847, на румынские и венгерские темы (ср. 152<sub>20</sub>). Изд.: 1936.

#### РУССКИЕ

156. *Deux mélodies russes. Arabesques*. Две русские мелодии. Арабески. 1. *Le rossignol, air russe d'Alabieff*. Соловей, русская песня Алябьева. 2. *Chanson bohémien*. Цыганская песня. Соч.: 1842; 1 по известной одноименной песне А. Алябьева, 2 по популярной песне «Ты не поверишь, как ты мила» П. Булахова. Изд.: 1842, Бернард (как приложение к «Нувеллисту»), Кранц, Ришо, Рикорди, позднее «Nouvelle édition» (только 1), Кранц, Гутхейль.
157. *Souvenir de Russie. Feuillet d'album*. Воспоминание о России. Листок из альбома. Соч.: ок. 1843. Изд.: 1840-е годы (?), Бернард. Ср. 278<sub>22</sub>.
158. *Abschied. Russisches Volkslied*. На прощание. Русская народная песня. Соч.: 1885, по одному из вариантов русской нар. песни «Уж ты степь ли моя, степь Моздокская». Изд.: 1885, Фритч. Посв.: Александру Зилоти.

#### УКРАИНСКИЕ И ПОЛЬСКИЕ

159. *Glanes de Woronince*. Колосья Воронинц. 1. *Ballade d'Ukraine (Dumka)*. Украинская баллада (Думка). 2. *Mélodies polonaises*. Польские мелодии. 3. *Complaintes (Dumka)*. Жалоба (Думка). Соч.: 1847—48; 1 по украинской народной песне «Ой, не ходи, Грицю», 2 по польским песням (в том числе по песне Шопена «Желание девушки»), 3 по украинской народной песне «Віють вітри, віють буйні». Изд.: 1849, Кистнер; нов. изд. (только 2) 1885. Посв.: Марии Сайн-Витгенштейн.

## ЧЕШСКИЕ

160. *Hussitenlied aus dem XV. Jahrhundert. Гуситская песня XV столетия.* С о ч.: 1840, по гуситской песне Й. Т. Крова. И з д.: 1840, Гофман, с текстом на чешском и немецком языках («Těšme se blahou nadějí» — «Lasst die süsse Hoffnung walten»). П о с в.: графу фон Хотеку. См. 387 (обр. для ф.-п. в 4 р.).

## ИСПАНСКИЕ

161. *Rondeau fantastique sur un thème espagnol (El contrabandista). Фантастическое рондо на испанскую тему (Контрабандист).* С о ч.: 1836, по испанской песне М. Гарсна. И з д.: 1837. (у Гофмейстера как ор. 5 № 3, у Шлезингера как ор. 5 №2, вместе с «Романтической фантазией на две швейцарские темы» и «Большой фантазией на темы из «Ниобеи» как «3 morceaux de salon», затем у Гаслингера, Шуберта, Эдисона и Била, Латта); изд. Гофмейстера указывает еще на ред. для ф.-п. и орк., однако эта ред. до сих пор не найдена (см. 8\*). П о с в.: Жорж Савд.
162. *Grosse Konzertfantasie über spanische Weisen. Большая концертная фантазия на испанские темы.* С о ч.: 1845, по народным танцам — фанданго, хоте и качуче. И з д.: 1887, Лихт, позднее Кистнер. П о с в.: Лине Раман.
163. *Rhapsodie espagnole. Folies d'Espagne et Jota aragonesa. Испанская рапсодия. Испанская фолія и арагонская хота.* С о ч.: ок. 1863, на те же темы, что и «Большая концертная фантазия на испанские темы» (см. 162). И з д.: 1867, Зигель.

## ИТАЛЬЯНСКИЕ

164. *La Romanesca. Романеска.* С о ч.: не позже 1840, по мелодии старинного итальянского танца. И з д.: 1840, Кранц, Гаслингер, Ришо; нов. изд. 1852 Гаслингер, позднее Шлезингер; на титульном листе мелодия пьесы обозначена как мелодия XVI столетия.
165. *Canzone Napolitana. Неаполитанская песня.* С о ч.: 1842. Изд.: 1843, Мезер, позднее Фюрстнер, Шлезингер; нов. изд. («Édition nouvelle, arrangement élégant») 1848, Мезер (в нов. изд. пьеса изложена не в *dis-moll*, а в *d-moll*). П о с в.: Клер де Гродитцберг.
- См. также 63 и 64.

## ФРАНЦУЗСКИЕ

166. *Faribolo pastour. Глупый пастух.* С о ч.: 1844, по южно-французской популярной песне. И з д.: 1845, Шотт, вместе с «Беарнской песней» (см. 167).

167. *Chanson du Béarn. Беарнская песня.* С о ч.: 1844, по беарнской национальной песне «La haüt sus las mountagnes». И з д.: 1845, Шотт, вместе с песней «Глупый пастух» (см. 166).
168. *La Marseillaise. Марсельеза.* С о ч.: 1830, как эпизод «Революционной симфонии» (см. 683). И з д.: 1872, Шуберт.
169. *La cloche sonne. Колокол звонит.* С о ч.: ок. 1850, по старинной французской песне. И з д.: 1958, Кэрвен, Ширмер.
170. *Vive Henri IV. Да здравствует Генрих IV.* С о ч.: 1870-е или 1880-е годы, по французской народной песне (ранее Лист предполагал ее использовать в «Революционной симфонии»). Не и з д.

#### ШВЕЙЦАРСКИЕ

- *Fleurs mélodiques des Alpes. Цветы альпийских мелодий.* См. 61—II.
- *Paraphrases. Trois morceaux suisses. Парафразы. Три пьесы на швейцарские мелодии.* См. 61—III.
- *Fantaisie romantique sur deux mélodies suisses. Романтическая фантазия на две швейцарские темы.* См. 62.

#### РАЗНЫЕ

171. *God save the Queen. Боже, храни королеву.* С о ч.: 1841, по-видимому, как часть фантазии (неоконченной) на английские национальные темы (см. 12\* и 29\*). И з д.: 1841 (?), Шуберт, Майо, Жерар.
172. *«Gaudeamus igitur». Konzertparaphrase. «Итак, возрадуемся». Концертная парафраза.* С о ч.: 1843, по студенч. песне XVIII столетия (не смешивать с 195). И з д.: 1843, Шумановское книжное дело, позднее Гайнауэр, Брандю, Шлезингер; 2 изд. ок. 1853.

### В. Обработки и транскрипции собственных произведений

#### ОБРАБОТКИ ОРКЕСТРОВЫХ ПРОИЗВЕДЕНИЙ

173. *Von der Wiege bis zum Grabe. От колыбели до могилы.* С о ч.: 1881, ф.-п. ред. до партитуры. И з д.: 1883, Боте и Бок. Ср. 13; ср. также 368.
174. *Gretchen. 2. Satz aus der Faust-Symphonie. Гретхен. Вторая часть из симфонии «Фауст».* С о ч.: 1874. И з д.: 1876, Шуберт. Ср. 14<sub>2</sub>; ср. также 430<sub>2</sub>.
175. *Der Tanz in der Dorfschenke. 1. Mephisto-Valzer. Танец в деревенском кабаке. Первый Мефисто-вальс.* С о ч.: 1859—60. И з д.: 1862, Шуберт; ф.-п. ред. «Ночного шествия» («Der nächtliche Zug») сделана не Листом, а его учеником Р. Фрейндом. П о с в.: К а р л у Таузингу. Ср. 16 и 369.
176. *Zweiter Mephisto-Walzer. Второй Мефисто-вальс.* С о ч.: 1881. И з д.: 1881, Фюрстнер. П о с в.: Камиллю Сен-Сансу. Ср. 17 и 370.

177. *Les Morts. Мертвые.* С о ч.: 1860, до орк. ред. И з д.: 1908, как приложение к книге Гёллерпиха (см. G ö l l e r i c h A., Franz Liszt, цит. изд.). Ср. 18<sub>1</sub>; ср. также 371 и 451<sub>2</sub>.
178. *Le Triomphe funèbre du Tasse. Торжественное погребение Тассо.* С о ч.: 1866. И з д.: 1878, Брейткопф и Гертель. П о с в.: Леопольду Дамрошу. Ср. 18<sub>3</sub> и 373.
179. *Salve Polonia. Interludium aus dem Oratorium «Stanislaus».* Слава Польше. Интерлюдия из оратории «Станислав». С о ч.: 1860-е годы (?). И з д.: 1884, Кант. См. 701; ср. также 19 и 374.
180. *Deux polonaises de l'oratorio «Stanislaus».* Два полонеза из оратории «Станислав». С о ч.: 1870-е годы. Не изд. См. 701.
181. *Künstlerfestzug zur Schillerfeier 1859. Торжественное шествие артистов к юбилею Шиллера 1859.* С о ч.: ок. 1860. И з д.: 1860, Кюн (Кант); нов. просм. изд. 1883. См. 21; ср. также 375.

#### ОБРАБОТКИ ПРОИЗВЕДЕНИЙ ДЛЯ ФОРТЕПИАНО С ОРКЕСТРОМ

182. *Totentanz. Пляска смерти.* С о ч.: ок. 1865. И з д.: 1865, Зигель. П о с в.: Гансу Бюлову. Ср. 44 и 434.

#### ОБРАБОТКИ СКРИПИЧНЫХ ПРОИЗВЕДЕНИЙ

183. *Epithalam zu Eduard Reményis Vermählungsfeier. Эпиталама к празднованию бракосочетания Эдуарда Ремени.* С о ч.: 1872. И з д.: вероятно, 1872, Таборски и Парш. Ср. 473; ср. также 393.

#### ОБРАБОТКИ ХОРОВЫХ (ДУХОВНЫХ И СВЕТСКИХ) ПРОИЗВЕДЕНИЙ

184. *L'hymne du Pape. Папский гимн.* С о ч.: ок. 1865. И з д.: 1865, Боте и Бок. См. 498<sub>8</sub>; ср., также 32, 452, 397 и 524.
185. *Cantico del Sol di San Francesco. Солнечный гимн св. Франциска.* С о ч.: 1881, свободное переложение 499. Не изд. См. 499; ср. также 453 и 493.
186. *Aus der Ungarischen Krönungsmesse. Из венгерской коронационной мессы. 1. Benedictus. 2. Offertorium.* С о ч.: 1867. И з д.: 1871, Шуберт. См. 507; ср. также 33.
187. *Ave Maria aus den «9 (12) Kirchenchorgesängen».* С о ч.: 1 версия (для ф.-п. или гармонума, D-dur) 1871; 2 версия (для ф.-п., Des-dur) 1873. И з д.: 1 версия 1871, Кант; 2 версия 1873, Кант. Ср. 519; ср. также 672.
188. *Ave Maria.* С о ч.: 1881. И з д.: 1958, Кэрвен, Ширмер. Ср. 673.
189. *Ave maris stella.* С о ч.: ок. 1870. И з д.: 1871, Кант; указания Листа к исполнению см. Liszt-Pädagogium, цит. изд., I. Ср. 521; ср. также 455<sub>2</sub>.



190. *Zum Haus des Herrn ziehen wir.* С о ч.: посл. годы жизни  
Не изд. См. 531; ср. также 456.
191. *Slavimo slavno Slaveni!* [*Millénaire de l'apostolat de St. Cyrille et St. Methode*]. Славим славных славян. [Тысячелетие апостолов Кирилла и Мефодия]. С о ч.: вероятно, 1863, переложение 553. Изд.: 1901 (с постлюдией, отсутствующей в 553), как приложение к первой серии Liszt-Pädagogium; указания Листа к исполнению см. Liszt-Pädagogium, цит. изд., I. См. 553; ср. также 458.
192. *Weihnachtslied.* Рождественская песня. С о ч.: ок. 1865, обр. 558 (2 ред.). Изд.: 1865, Боте и Бок.
193. *70 Takte nach Motiven aus der 1. Beethoven-Kantate.* 70 тактов на мотивы из первой бетховенской кантаты. С о ч.: ок. 1846. Изд.: 1846 у Гальбергера, в «Бетховенском альбоме» под ред. Г. Шиллинга. См. 559.
194. *Pastorale. Schnitterchor aus dem «Entfesselten Prometheus».* Пастораль. Хор жнецов из «Освобожденного Прометея». С о ч.: 1861, переложение 562. Изд.: 1861, Кант. См. 562; ср. также 402.
195. «*Gaudeamus igitur*». *Humoreske.* «Итак, возрадуемся». Юмореска. С о ч.: ок. 1870, обр. 564 (не смешивать с 172). Изд.: 1871, Шуберт. П о с в.: Карлу Гилле.
196. *Marche héroïque.* Героический марш. С о ч.: ок. 1848, обр. «Хора рабочих» (см. 575). Не изд. Ср. 404.
197. *Geharnischte Lieder.* Воинственные песни. 1. *Vor der Schlacht.* Перед битвой. 2. *Nicht gezagt!* Не унывая! Не робей! 3. *Es ruft Gott uns mahrend.* Бог призывает нас, напоминая. С о ч.: ок. 1850 (?), обраб. трех песен для мужского хора (см. 582<sub>а, б, в</sub>). Изд.: ок. 1850 (?); 2 изд. 1861, Кант; облегч. изд. 1852.

#### ОБРАБОТКИ РОМАНСОВ, ПЕСЕН И МЕЛОДЕКЛАМАЦИЙ

198. *Tre Sonetti di Petrarka.* Три сонета Петрарки. 1. № 47 *Des-dur.* 2. № 104 *E-dur.* 3. № 123 *As-dur.* С о ч.: ок. 1840 (ср. 651); перераб. в 1850-х годах (см. 64—IIa). Изд.: 1846.
199. *Il m'aimait tant! Он так меня любил!* С о ч.: 1843, обр. 633. Изд.: 1843, Шотт.
200. *Comment disaient-ils.* Как говорили они... С о ч.: вероятно, 1847, обр. 626. Не изд.
201. *Enfant, si j'étais roi.* Дитя, если б я был королем. С о ч.: 1847 (?), обр. 627. Не изд.
202. *S'il est un charmant gazon.* Если есть прелестная лужайка... С о ч.: 1847 (?), обр. 628. Не изд.
203. *La tombe et la rose.* Могила и роза. С о ч.: 1847 (?), обр. 629. Не изд.
204. *Gastibelza. Bolero.* Болеро. С о ч.: 1847, обр. 630. Не изд.
205. *Buch der Lieder für Piano allein.* Книга песен для фортепиано. 1. *Loreley.* Лорелея. 2. *Am Rhein.* Над Рейном. 3. *Mignon.* Мильона. 4. *Es war ein König in Thule.* Король жил в Фуле когда-то [Баллада о фульском короле]. 5. *Der du von dem*

- Himmel bist (Invocation). Ты, посланец небес (Призыв). 6. Angiolin dal biondo crin. Ангел милый, златокудрый.* С о ч.: ок. 1844, обр. 608 (1 ред.), 606, 616, 617, 614, 602; 2 версия первой песни («Порелея») 1861 (обр. 608, 2 ред.). И з д.: 1844, Шлезингер, Рикорди; 2 версия первой песни 1862, Кант; нов. изд. 1877.
206. *Oh! quand je dors. Когда я сплю.* С о ч.: 1850-е годы, обр. 625. Не и з д.
- 206a. *Ich liebe dich. Люблю тебя...* С о ч.: 1850-е годы, обр. 657. Не и з д. Ср. 657.
207. *Liebesträume. 3. Nottornos. Грезы любви. Три ноктюрна. 1. Hohe Liebe («In Liebesarmen»). Высокая любовь («В объятиях любви»). 2. Seliger Tod («Gestorben war ich»). Блаженная смерть («Я умер от неги...»). 3. «O, lieb, solange du lieben kannst». «Люби, пока любить ты можешь».* С о ч.: 1850, обр. 660, 661 и 663. И з д.: 1850, Кистнер.
208. *Weimars Volkslied. Веймарская народная песня.* С о ч.: 1857, обр. 635. И з д.: 1857, Кюн, Зульцер (два издания, отличающиеся друг от друга количеством строф).
209. *Nonnenwerth. Нонненверт.* С о ч.: ок. 1844, обр. 641. И з д.: 1844. Шлезингер, Экк; нов. изд. 1872, Гофмейстер; облегч. изд. см. 120<sub>2</sub>; третье изд. 1877, Тонгер; очень измененное издание 1883, как приложение к «Neue Musikzeitung».
210. *A magyarok Istene. Ungarns Gott. Бог Венгрии.* С о ч.: 1881, обр. 650. И з д.: 1881, Таборски и Парш, тогда же для одной лев. р. (для однорукую пианиста Гезы Зичи).
211. *Magyar király-dal. Ungarisches Königslied. Венгерская королевская песня.* С о ч.: 1883, обр. 596. И з д.: 1884—85, Таборски и Парш.
212. *Слепой (Слепой певец). Der blinde Sänger.* С о ч.: 1878, обр. музыкального сопровождения к балладе А. Толстого «Слепой» (см. 681). И з д.: 1881, Бессель.

**Г. Обработки и транскрипции чужих произведений**  
(обработки, фантазии, реминисценции, иллюстрации, парафразы, фортепианные партитуры и транскрипции)

#### А л л е г р и

213. *A la chapelle Sixtine. «Miserere» d'Allegri et «Ave verum corpus» de Mozart. В Сикстинской капелле. «Miserere» Аллегри и «Ave verum corpus» Моцарта.* С о ч.: 1862. И з д.: 1865, Петерс, Лукка; «Ave verum corpus» Моцарта изд. также отдельно (в другой ред.) у Петерса. Ср. 34 (обр. для орк.), 407 (обр. для ф.-п. в 4 р.) и 461 (обр. для орг.).

#### А л я б ъ е в

- *Le rossignol. Air russe d'Alabieff. Соловей. Русская песня Алябьева.* См. 156,

— *Ave Maria von Arcadelt*. См. 125<sub>2</sub>.

Бах И. С.

214. *Sechs Präludien und Fugen für die Orgel. Шесть прелюдий и фуг для органа. 1. a-moll. 2. C-dur. 3. c-moll. 4. C-dur. 5. e-moll. 6. h-moll.* Соч.: не позже 1842; подготовлено к печати ок. 1850. Изд.: 1852, Петерс, с предисловием З. Дена.
215. *Fantasie und Fuge (g-moll) für Orgel. Фантазия и fuga (соль минор) для органа.* Соч.: 1860-е годы, для ф.-п. школы Леберта и Штарка. Изд.: 1868, Котта (в ф.-п. школе Леберта и Штарка); 1872, Траутвейн (отд.). Посв.: Зигмунду Леберту.
- *Variationen über das Motiv von Bach. Вариации на тему Баха.* См. 78.

Беллини

216. *Réminiscences des «Puritains». Воспоминания о «Пуританах».* Соч.: 1836. Изд.: 1837, Шотт (также «Nouvelle édition»), Трупенá, Рикорди; в изм. виде — Крамер, Эдисон и Бил. Посв.: Кристине Бельджойозо. Ср. 217; см. также 10\*.
217. *I Puritani. Introduction et Polonaise. Интродукция и полонез из оп. «Пуритане».* Соч.: 1841, с использованием заключ. части «Воспоминаний о «Пуританах»». Изд.: ок. 1842, Шотт, Трупенá, Пачини, Мильс, Рикорди. Ср. 216; см. также 10\*.
218. *Hexameron. Morceau de concert. Grandes variations de bravoure sur le marche des «Puritains». Гексамерон. Концертная пьеса. Большие бравурные вариации на марш из оп. «Пуритане».* Соч.: 1837, для благотворительного концерта кн. Бельджойозо, совместно с Тальбергом, Пиксисом, Герцем, Черни и Шопеном; Листу принадлежит вступление, изложение темы, вторая вариация, несколько переходов и финал. Изд.: 1837, Латт, Трупенá, Рикорди, Гаслингер, Мори. Посв.: Кристине Бельджойозо. Ср. 438; см. также 9\*.
219. *Fantaisie sur des motifs favoris de l'opéra «La Somnambula». Фантазия на любимые мотивы из оперы «Сомнамбула».* Соч.: 1840. Изд.: 1842, Шуберт; позднее 2 и 3 («существенно измененное») изд. Ср. 409 (для ф.-п. в 4 р.).
220. *Réminiscences de «Norma». Воспоминания о «Норме».* Соч.: 1841. Изд.: 1843, Шотт, Латт, Крамер, с предисловием Листа. Посв.: Марии Плейель. Ср. 439 (для 2 ф.-п.).

Берлиоз

221. *Episode de la vie d'un Artiste. Grande symphonie fantastique. Partition de piano. Эпизод из жизни артиста. Большая фантастическая симфония. Фортепианная партитура.* Соч.: 1833. Изд.: 1834, Шлезингер, Витцендорф; 2 («Un

- bal») п 4 («Marche du supplice») части пзд. также отдельно. Ср. 222 и 223.
222. *L'idée fixé. Andante amoroso. Навязчивая мысль. Andante amoroso.* С о ч.: 1833, в виде небольшой ф.-п. пьесы на главную тему «Фантастической симфонии» Берлиоза. И з д.: 1833, Брандю, Мекетти, Рикорди.
223. *Marche du supplice. Шествое на казнь.* С о ч.: ок. 1860, как новая обработка 4 части «Фантастической симфонии» Берлиоза. И з д.: 1866, Ритер-Бидерман.
224. *Ouverture des «Francs-Juges». Увертюра «Тайные судьи».* С о ч.: 1833. И з д.: 1845, Шотт, Ришо.
225. *Harold en Italie. Symphonie en quatre parties avec un Alto principal. Partition de piano (avec la partie d'Alto). Гарольд в Италии. Симфония в четырех частях. Фортепианная партитура (с партией альты).* С о ч.: 1836. И з д.: 1879, Брандю, Леукарт.
226. *Marche des Pèlerins de la sinfonie «Harold en Italie». Transcrite pour le piano. Марш пилигримов из симфонии «Гарольд в Италии». Переложение для фортепиано.* С о ч.: 1830-е годы. И з д.: 1866, Ритер-Бидерман.
227. *Ouverture du «Roi Lear». Увертюра «Король Лир».* С о ч.: 1836. Не и з д.
228. *Bénédiction et Serment. Deux motifs de «Benvenuto Cellini». Благословение и клятва. Два мотива из «Бенвенуто Челлини».* С о ч.: вероятно, 1852, Мейер (Литольф). И з д.: 1854. Ср. 410 (для ф.-п. в 4 р.).
229. *Danse des Silphes de «La Damnation de Faust». Танец сильфов из «Осуждения Фауста».* С о ч.: ок. 1860. И з д.: 1866, Ритер-Бидерман, Ришо.

### Б е р т е н

- 229а. *Esmeralda. Эсмеральда.* Опера в четырех действиях (по Гюго). Фортепианное сопровождение. С о ч.: 1837. И з д.: 1837.
- 229б. *Air de l'opéra «Esmeralda». Ария из оперы «Эсмеральда».* Транскрипция. С о ч.: 1837. И з д.: 1837.

### Б е т х о в е н

230. *Adelaide. Аделаида.* С о ч.: 1839. И з д.: 1840, Брейткопф и Гертель, Поцци, Гольц, Шлезингер; нов. изд. 1841; 2 (существенно измененное) изд. 1877, Брейткопф и Гертель. П о с в.: маркизе Мартеллини.
231. *Sechs geistliche Lieder. Шесть духовных песен. 1. Gottes Macht und Vorsehung. Могущество творца. 2. Bitten. Молитва. 3. Busslied. Песня покаяния. 4. Vom Tode. Смерть. 5. Die Liebe des Nächsten. Любовь к ближнему. 6. Die Ehre Gottes aus der Natur. Небеса вещают славу бога.* С о ч.: 1840. И з д.: 1840, Шуберт, Ришо, Рикорди; нов. изд. 1877, Шуберт.

232. *Beethovens Lieder von Goethe. Песни Бетховена на слова Гёте.* 1. *Mignon. Миньона.* 2. *Mit einem gemalten Bande. С разрисованной лентой.* 3. *Freudvoll und leidvoll. Радость и горе.* 4. *Es war einmal ein König. Жил-был король когда-то [Блоха].* 5. *Wonne der Wehmut. Блаженство страдания.* 6. *Die Trommel gerühret. Гремят барабаны.* Соч.: ок. 1849. Изд.: 1849, Брейткопф и Гертель, Жиро, позднее неск. измененное нов. изд. (Брейткопф и Гертель).
233. *An die ferne Geliebte. Liederkreis. К далекой возлюбленной. Цикл песен.* Соч.: 1849. Изд.: 1850, Брейткопф и Гертель.
234. *Capriccio alla turca sur des motifs de Beethoven (Ruinen d'Athènes). Каприччио в турецком стиле на мотивы Бетховена (Афинские развалины).* Соч.: 1846—47. Изд.: 1847, Мекетти (Шпина), отд. марш. Ср. 235.
235. *Fantasie über Beethovens «Ruinen von Athéne». Фантазия на «Афинские развалины» Бетховена.* Соч.: ок. 1865, обр. 47. Изд.: 1865, Зигель, Рикорди. Посв.: Николаю Рубинштейну. Ср. 47 и 435; ср. также 234.
236. *Grand Septuor (op. 20). Большой септет (соч. 20).* Соч.: 1840. Изд.: 1841 или 1842, Шуберт, Рикорди, Латт, позднее Жерар, Мейсонье. См. 408 (для ф.-п. в 4 р.).
237. *Symphonies de Beethoven. Partitions de piano. Симфонии Бетховена. Фортепианные партитуры.* Соч.: 5, 6 и 7 симф. 1837; остальные позднее. Изд.: 5, 6 и 7 симф. 1840 у Брейткопфа и Гертеля, Ришо, Гаслингера (7); 3 симф. (траурный марш) 1843, Мекетти; все вместе 1865, Брейткопф и Гертель. Посв.: 5 и 6 симф. (в 1 изд.) Жану Огюсту Доминику Энгру; все симф. (изд. 1865) Гансу Бюлову. Ср. 437 (обр. 9 симф. для 2 ф.-п.).

### Б у л г а к о в

238. *Russischer Galopp. Русский галоп.* Соч.: 1843. Изд.: 1843, Юргенсон, Шлезингер.

### Б ю л о в

239. *Dantes Sonett «Tanto gentile e tanto onesta». «Такая милая и такая честная!». Сонет Данте.* Соч.: 1874. Изд.: 1875, Шлезингер.

### В а г н е р

240. *Phantasiestück über Motive aus «Rienzi». Фантазия на мотивы из оп. «Риенци».* Соч.: 1859. Изд.: 1861, Брейткопф и Гертель.
241. *Spinnerlied aus dem «Fliegenden Holländer». Песня пряж из оп. «Летучий голландец».* Соч.: 1860. Изд.: 1861, Брейткопф и Гертель.

242. *Ballade aus dem «Fliegenden Holländer»*. Баллада из оп. «Летучий голландец». Соч.: 1860-е годы. Изд.: 1863, Мезер (Фюрстнер).
243. *Ouvertüre zu «Tannhäuser»*. Увертюра к оп. «Тангейзер». Соч.: 1848. Изд.: 1849, Мезер (Фюрстнер).
244. *Pilgerchor aus «Tannhäuser»*. Хор пилигримов из оп. «Тангейзер». Соч.: 1 ред. ок. 1860; 2 ред. ок. 1885, по 2 орг. ред. (ср. 465). Изд.: 1 ред. 1865, Зигель; 2 ред. ок. 1885, Фюрстнер.
245. *O, du mein holder Abendstern. Rezitativ und Romanze aus der Oper «Tannhäuser»*. О ты, вечерняя звезда. Речитатив и романс из оперы «Тангейзер». Соч.: 1849. Изд.: 1849, Кистнер. См. 482 (для ф.-п. и виолонч.).
246. *Zwei Stücke aus «Tannhäuser» und «Lohengrin»*. Две пьесы из оп. «Тангейзер» и «Лоэнгрин». 1. *Einzug der Gäste auf der Wartburg*. Въезд гостей в Вартбург. 2. *Elsas Brautzug zum Münster*. Свадебное шествие Эльзы в Мюнстер. Соч.: 1852. Изд.: 1853, Брейткопф и Гертель.
247. *Aus «Lohengrin»*. Из «Лоэнгрина». 1. *Festspiel und Brautlied*. Вступление к 3 акту и свадебный хор. 2. *Elsas Traum und Lohengrins Verweis*. Сон Эльзы и упрек Лоэнгрину Эльзе. Соч.: вероятно, 1854. Изд.: 1854, Брейткопф и Гертель; нов. изд. 1861.
248. *Isoldens Liebestod aus «Tristan und Isolde»*. Смерть Изольды из оп. «Тристан и Изольда». Соч.: 1867. Изд.: 1868, Брейткопф и Гертель.
249. *«Am stillen Herd» aus den «Meistersingern»*. «Когда дремал под снегом лес» [Песня Вальтера] из оп. «Нюрнбергские мастера-сингеры». Соч.: 1871. Изд.: 1871, Траутвейн. Посв.: Марии Шлейнитц.
250. *«Walhall» aus dem «Ring des Nibelungen»*. «Валгалла». Отрывок из трилогии «Кольцо нибелунга». Соч.: ок. 1876. Изд.: 1876, Шотт.
251. *Feierlicher Marsch zum heiligen Gral aus «Parsifal»*. Торжественное шествие к св. Граалю из «Парсифаля». Соч.: 1882. Изд.: 1883, Шотт.

## В е б е р

252. *Freischütz. Fantasie*. Фантазия «Волшебный стрелок». Соч.: не позже 1841. Не изд.
253. *Leyer und Schwert*. Лира и меч. Соч.: 1846 или 1847. Изд.: 1848, Шлезингер.
254. *«Einsam bin ich, nicht alleine»*. *Volkslied aus «Preciosa»*. «Я в одиночестве не одинок». Народная песня из «Прециозы». Соч.: 1848. Изд.: 1848, Шуберт; нов. изд. 1876.
255. *Schlummerlied von C. M. v. Weber mit Arabesken*. Колыбельная К. М. Вебера с арабесками. Соч.: 1848. Изд.: 1848, Кистнер, Ришо.
256. *Ouvertüre zu «Oberon»*. Увертюра к оп. «Оберон». Соч.: 1843. Изд.: 1847, Шлезингер.

257. *Ouverture zum «Freischütz»*. Увертюра к оп. «Волшебный стрелок». Соч.: 1846. Изд.: 1847, Шлезингер.  
 258. *Jubelouverture*. Юбилейная увертюра. Соч.: 1846. Изд.: 1847, Шлезингер.

## Б е р

259. *Konzertwalzer nach der 4-händigen Walzersuite*. Концертный вальс по сюите в форме вальса в 4 руки. Соч.: посл. годы жизни. Изд.: 1889, Кистнер.

## В е р д и

260. *Salve Maria de «Jerusalem» («I Lombardi»)*. Слава Марии из оп. «Иерусалим» («Ломбардцы»). Соч.: 1848. Изд.: 1848, Шотт, Рикорди; позднее (у Рикорди) нов. изд. (с длинной «ossia» в заключении для «Piano avec la pédale à vibrations prolongées», — особо тремолирующей педали, построенной фирмой Рикорди — Финци). Посв.: Марии Калерджи (Мухановой).  
 261. *Ernani. Paraphrase de Concert*. Эрнани. Концертная парافраза. Соч.: не позже 1849; переработано для Бюлова ок. 1859. Изд.: 1860, Шуберт, Рикорди, позднее Юргенсон.  
 262. *Miserere du «Trovatore»*. Miserere из оп. «Трубадур». Соч.: вероятно, 1859. Изд.: 1860, Шуберт, Рикорди.  
 263. *Rigoletto. Paraphrase de Concert*. Риголетто. Концертная парافраза. Соч.: 1859. Изд.: 1860, Шуберт, Рикорди.  
 264. *Don Carlos. Transcription*. Дон Карлос. Транскрипция, Соч.: 1867. Изд.: 1868, Рикорди, Шотт.  
 265. *Aida. Danza Sacra e Duetto Final*. Аида. Священный танец и заключительный дуэт. Соч.: 1870-е годы. Изд.: 1879, Рикорди. Посв.: Тони Рааб.  
 266. *Agnus Dei de la Messe de «Requiem»*. Agnus Dei из «Реквиема». Соч.: 1877, для орг., гармонiuма или ф.-п. Изд.: 1879, Боте и Бок, Рикорди, с добавленными изменениями для органа или гармонiuма, и вариантом заключения для «Piano avec la pédale à vibrations prolongées» (ср. 260).  
 267. *Réminiscences de «Vocanegra»*. Воспоминания о «Бокканегра». Соч.: 1882. Изд.: 1883, Рикорди.

## В и е л ь г о р с к и й   М и х а и л

268. *Любил я. Романс*. Соч.: 1 версия 1842 (согласно автографу, хранящемуся в отделе рукописей Гос. публ. библиотеки им. М. Е. Салтыкова-Щедрина в Ленинграде); 2 версия ок. 1843. Изд.: вероятно, 1843, Юргенсон, позднее «Nouvelle édition». В некоторых списках сочинений Листа, в частности в списке Раабе, транскрипция романса Виельгорского ошибочно значится под названием «Autrefois» («Бывало»).

## Г а л е в и

269. *Réminiscences de «La Juive»*. Воспоминания об опере «Жидовка» [«Дочь кардинала»]. С о ч.: 1835. И з д.: 1836, Шлезингер, Гофмейстер (как ор. 9), Рикорди. П о с в.: Клеменс Каутц.

## Г а р с и а

- *Rondeau fantastique sur une thême espagnol (El contrabandista)*. Фантастическое рондо на испанскую тему (Контрабандист). См. 161.

## Г е н д е л ь

- *Sarabande und Chaconne aus Singspiel «Almira»*. Сарабанда и Чакона из оперы «Альмира». См. 79.

## Г е р б е к

270. *Tanzmomente*. Танцевальные мгновения. 1. G-dur. 2. a-moll. 3. F-dur. 4. A-dur. 5. F-dur. 6. D-dur. 7. G-dur. 8. D-dur. С о ч.:? И з д.: Готхард (Доблингер). П о с в.: Марии Гогенлоэ (урожд. Витгенштейн).

## Г л и н к а

271. *Tscherkessenmarsch aus «Russlan und Ludmilla»*. Черкесский марш [Марш Черномора] из оп. «Руслан и Людмила». С о ч.: 1843. И з д.: 1843, Юргенсон, Шуберт, Рикорди, сперва вместе с фантазией-каприсом Фольвейлера на темы из «Руслана и Людмилы»; нов. изд. (перераб.) 1846 и 1875. П о с в.: А. Кутузову. Ср. 412 (для ф.-п. в 4 р.).

## Г о л ь д ш м и д т

272. *Liebesszene und Fortunas Kugel aus dem Oratorium «Die sieben Todsünden»*. Сцена любви и колесо фортуны из оратории «Семь смертных грехов». С о ч.: ок. 1880. И з д.: 1881, Симон.

## Г у м м е л ь

273. *Septett op. 74. Centmet* соч. 74. С о ч.: 1848. И з д.: 1849, Шуберт.

## Г у н о

274. *Valse de l'opéra «Faust»*. Вальс из оперы «Фауст». С о ч.: не позже 1861. И з д.: 1862, Боте и Бок. П о с в.: Алексису Михельсу.



275. *Les Sabéennes. Berceuse de l'opéra «La Reine de Saba».* Сабуньянки. Колыбельная из оперы «Царица Савская». Соч. ок. 1865. Изд.: 1865, Шотт.
276. *Hymne à Sainte Cécile.* Гимн св. Цецилии. Соч.: 1866. Не изд.
277. *Les Adieux. Réverie sur un motif de l'opéra «Roméo et Juliette».* Прощание. Мечты [фантазия] на мотив из оперы «Ромео и Джульетта». Соч.: 1867. Изд.: 1868, Боте и Бок.

#### Д а в и д   Ф е р д и н а н д

278. *Bunte Reihe.* Пестрая вереница. 1. *Scherzo.* Скерцо. 2. *Erinnerung.* Воспоминание. 3. *Mazurka.* Мазурка. 4. *Tanz.* Танец. 5. *Kinderlied.* Детская песня. 6. *Capriccio.* Каприччио. 7. *Bolero.* Болеро. 8. *Élégie.* Элегия. 9. *Marsch.* Марш. 10. *Toccata.* Токката. 11. *Gondellied.* Гондольера. 12. *Im Sturm.* В бурю. 13. *Romanze.* Романс. 14. *Allegro.* Аллегро. 15. *Menuett.* Менуэт. 16. *Etüde.* Этюд. 17. *Intermezzo.* Интермеццо. 18. *Serenade.* Серенада. 19. *Ungarisch. Allegro moderato.* В венгерском стиле. 19 bis. *Ungarisch. Allegro marziale.* В венгерском стиле (2 версия). 20. *Tarantelle.* Тарантелла. 21. *Impromptu.* Экспромт. 22. *In russischer Weise.* В русском стиле (ср. 157). 23. *Lied.* Песня. 24. *Capriccio.* Каприччио. Соч.: 1850. Изд.: 1851, Кистнер.

#### Д а р г о м ы ж с к и й

279. *Tarantelle, transcrite et aplifiée pour le piano à deux mains.* Тарантелла, переложенная для фортепиано в 2 руки. Соч.: 1879, по тарантелле, написанной для 3 р. (из которых одна играет только органный пункт на ля). Изд.: 1880, Юргенсон, Ратер. Посв.: Надия Гельбиг (урожд. Шаховской).

#### Д е с с а у э р

280. *Drei Lieder.* Три песни. 1. *Lockung.* Соблазн. 2. *Zwei Wege.* Две дороги. 3. *Spanisches Lied.* Испанская песня. Соч.: 1847. Изд.: 1847, Мюллер, позднее Вессель.

#### Д и а б е л л и

- *Variationen über einen Walzer.* Вариация на вальс. См. 80.

#### Д о н и ц е т т и   Г а э т а н о

281. *Réminiscences de «Lucia di Lammermoor».* Воспоминания о «Люции ди Ламмермур». Соч.: 1835—36. Изд.: 1840, как ор. 13, Гофмейстер, Латт, Рикорди; 2 изд. (у Гофмейстера) обозначено как «первая часть» («1-re partie») «Марша и каватинны из «Люции» (см. 282); позднее 3 изд.; у ното-

издателя Грю опубл. в неск. изм. виде как «Andante finale de Lucia di Lammermoor». П о с в.: г-же Ванотти.

282. *Marche et Cavatine de «Lucie de Lammermoor»*. Марш и каватина из «Люции ди Ламмермур». С о ч.: 1835—36, как часть «Воспоминаний о «Люции ди Ламмермур» (см. 281). И з д.: 1841, Шотт; обр. для ф.-п. в 4 р. (вероятно, не Листом).
283. *Nuits d'été à Pausilippe. Les soirées italiennes*. Летние ночи в Посилиппи. Итальянские вечера. 1. *Barcarolla (Il Barcaiulo)*. Баркарола (Гондольер). 2. *Notturmo (L'Alito di Vice)*. Ноктюрн (Вздох Беатрисы). 3. *Canzone napoletana (La Torre di Biazone)*. Неаполитанская песня (Биазонская башня). С о ч.: 1838. И з д.: 1839, Шотт (отдельно и вместе с «Итальянскими вечерами» Меркаданте как «Cah. II»), Рикорди, Латт. П о с в.: г-же Софи де Медичи.
284. *Réminiscences de «Lucrezia Borgia»*. Воспоминания о «Лукреции Борджиа». 1. *Trio des 2. Aktes*. Трио из 2-го акта. 2. *Trinklied (Orgie) — Duo — Finale*. Застольная песня — дуэт — финал. С о ч.: 1841 или 1842. И з д.: 1841 или 1842, прежде всего, вероятно, только 2 часть (без указаний на другую часть), Мекетти, позднее Кранц, Петерс, Латт; нов. изд. (обе части) 1848; 2 часть переработана 1853.
285. *Valse à capriccio sur deux motifs de «Lucia» et «Parisina»*. Вальс-каприз на два мотива из «Люции» и «Паризины». С о ч.: 1842. И з д.: 1842 (?), Гаслингер, позднее Шлезингер, Грю (в сокращ. виде); переработано и изд. 1852 у Гаслингера и Шлезингера (как третий вальс в цикле «3 Caprices-valses»). Ср. 83 и 84.
286. *Marche funèbre de «Dom Sébastien»*. Похоронный марш из оп. «Дон Себастиан». С о ч.: вероятно, 1844. И з д.: 1845, Мекетти, позднее Шрейбер (Кранц).

### Доницетти Джузеппе

287. *Grande paraphrase de la marche de Donizetti composée pour sa Majesté le Sultan Abdul Medjid-Khan*. Большая парафраза на марш Доницетти, сочиненный для его величества султана Абдула Меджид-хана. С о ч.: 1847. И з д.: 1848, Шлезингер, в норм. и облегч. ред.

### Дрезеке

- 287a. *Kantate «Der Schwur im Rütli»*. Кантата «Клятва у Рютли». Фортепианное переложение. С о ч.: 1870. Не изд.

### Зичи

288. *Valse d'Adèle. Composé pour la main gauche seule. Transcription brillante à deux mains*. Вальс «Адель», сочиненный для одной левой руки. Блестящая транскрипция для двух рук. С о ч.: 1870-е годы. И з д.: 1877, Фюрстнер, Хейгель.

## К о н р а д и

289. *La célèbre Zigeunerpolka. Знаменитая цыганская полька.* Соч.: ок. 1847, обр. польки Конради, изданной для оркестра. Изд.: 1849, Шлезингер.

## К р о в

- *Hussitenlied aus dem XV. Jahrhundert. Гуситская песня XV столетия.* См. 160.

## К ю и

290. *Tarantelle. Тарантелла.* Соч.: 1885 (последняя ф.-п. транскрипция Листа). Изд.: 1886, Дюран.

## Л а с с е н

291. *Zwei Lieder. Две песни. 1. Löse, Himmel, meine Seele. Небо, спаси мою душу. 2. Ich weil in tiefer Einsamkeit. Я нахожусь в глубоком одиночестве.* Соч.: 1 песня 1861; 2 песня 1860-е годы. Изд.: 1 песня 1866, Гейнце; 1 и 2 вместе 1872, Гейнце (Петерс). Посв.: 2 песня Ольге фон Мейендорф (урожд. Горчаковой).
292. *Symphonisches Zwischenspiel (Intermezzo) zu Calderons Schauspiel «Über allen Zauber Liebe». Симфоническое интермеццо к пьесе Кальдерона «Над всем любовь».* Соч.: 1882 или 1883. Изд.: 1883, Гайнауэр.
293. *Aus der Musik zu Hebbels «Nibelungen» und Goethes «Faust». Из музыки к «Нибелунгам» Геббеля и к «Фаусту» Гёте. I. Nibelungen. Нибелунги. 1. Hagen und Krimhild. Гаген и Кримхильда. 2. Bechlarn. II. Faust. Фауст. 1. Osterhymne. Пасхальный гимн. 2. Hoffest. March und Polonaise. Придворный праздник. Марш и полонез.* Соч.: 1878—79. Изд.: 1878—79, Гайнауэр. Посв.: Ингеборг Бронзарт (урожд. Старк).

## Л е с с м а н

294. *Drei Lieder aus Jul. Wolffs «Tannhäuser». Три песни из «Тангейзера» Ю. Вольфа.* Соч.: ок. 1882. Изд.: вероятно, 1882, Барт.

## П р и н ц   Л у и   Ф е р д и н а н д

- *Elégie sur des motifs du Prince Louis Ferdinand. Элегия на темы принца Луи Фердинанда.* См. 131.

## Л ю б и т е л ь   и з   П е т е р б у р г а

295. *Mazurka pour piano composée par un amateur de St. Pétersbourg, paraphrasée par F. Liszt. Мазурка для фортепиано, сочиненная любителем из Петербурга. Парафраза Ф. Листа.*

С о ч.: вероятно, 1842. И з д.: вероятно, 1870-е годы, Юргенсон. *Н. В.* Тема этой мазурки, по-видимому, сочинена братом В. фон Ленца. Об этом свидетельствует надпись, сделанная В. фон Ленцем в январе 1874 г. при отправке рукописи мазурки нотоиздателю Бернарду и предоставлении ему права собственности на ее издание (Центральный государственный архив литературы и искусства СССР, ф. № 931, оп. № 1, ед. хр. № 68, л. № 1).

### Мейербер

296. *Grande Fantaisie dramatique sur des thèmes de l'opéra «Les Huguenots»*. Большая драматическая фантазия на темы из оперы «Гугеноты». С о ч.: 1836, под названием «*Réminiscences des Huguenots*», с посвящением Мари д'Агу. И з д.: 1837 (у Шлезингера), 1837 (у Гофмейстера, как оп. 11, под названием «*Réminiscences des Huguenots*»); изд. Гофмейстера указывает еще на ред. для ф.-п. в 4 р.; нов. изд. («2-te von Komponisten neu umgearbeitete, einzig rechtmässige Ausgabe») 1842, Шлезингер.
297. *Réminiscences de «Robert le Diable»*. Воспоминания о «Роберте-Дьяволе». С о ч.: 1841. И з д.: 1841, Шлезингер, Поцци, с подзаголовком «Адский вальс» («*Valse infernale*»). П о с в.: кн. Сутцо. Ср. 413.
298. *Illustrations du «Prophète»*. Иллюстрации к «Пророку». 1. *Prière. Hymne triomphale. Marche du Sacre*. Молитва. Триумфальный гимн. Коронационный марш. 2. *Les Patineurs. Scherzo*. Конькобежцы. Скерцо. 3. *Choeur pastoral. Appel aux armes. Orgie. Pastoral*. Призыв к оружию. Оргия. [4. См. 441]. С о ч.: 1849—50. И з д.: 1849—50, Брандю, Брейткопф и Гертель.
299. *Illustrations de «l'Africaine»*. Иллюстрации к «Африканке». 1. *Prière des matelot*. Молитва матросов. 2. *Marche Indienne*. Индийский марш. С о ч.: 1865. И з д.: 1866, Боте и Бок. П о с в.: Альфреду Яёлль.
300. *Le Moine. Monach*. С о ч.: 1842, Шлезингер, обр. песни для баса и ф.-п. И з д.: 1842. П о с в.: барону Цигезару.
301. *Festmarsch zu Schillers 100 jähriger Geburtsfeier*. Торжественный марш к столетию со дня рождения Шиллера. С о ч.: 1860. И з д.: 1860, Брандю, Шлезингер.

### Мендельсон

302. *Lieder. Песни*. 1. *Auf Flügeln des Gesanges*. На крыльях песни. 2. *Sonntagslied*. Воскресная песня. 3. *Reiselied*. Путевая песня. 4. *Neue Liebe*. Новая любовь. 5. *Frühlingslied*. Весенняя песня. 6. *Winterlied*. Зимняя песня. 7. *Suleika*. Зулейка. С о ч.: 1840, обр. песен Мендельсона из оп. 19, 34 и 47. И з д.: 1841, Брейткопф и Гертель; нов. изд. 1876. П о с в.: Цецилии Мендельсон.

303. «Wasserfahrt» und «Der Jäger Abschied». «Поездка по воде» («В лодке») и «Прощание охотника». С о ч.: 1848, обр. мужских хоров из ор. 50. И з д.: вероятно, 1849, Кистнер.
304. Hochzeitsmarsch und Elfenreigen aus der Musik zu Shakespeares «Sommernachtstraum». Свадебный марш и хоровод эльфов из музыки к «Сну в летнюю ночь» Шекспира. С о ч.: 1849 или 1850. И з д.: 1851, Брейткопф и Гертель. П о с в.: Софи Борер.

### М е р к а д а н т е

305. Soirées italiennes. Six amusements pour le piano sur des motifs de Mercadante. Шесть развлечений для фортепиано на мотивы Меркаданте. 1. La Primavera. Весна. 2. Il galop. Галоп. 3. Il pastore svizzero. Швейцарский пастух. 4. La Serenata del Marinaro. Серенада моряка. 5. Il Brindisi. Тост. 6. La Zingarella spagnola. Испанская цыганка. С о ч.: 1838. И з д.: 1839, Шотт (отдельно и вместе с «Летними ночами в Посилиции» Доницетти, как «Cah. I»), Шоненбергер, Рикорди. Ср. 283.

### М о ш о н и

306. Fantaisie sur l'opéra hongroise «Szép Ilonka». Фантазия на венгерскую оперу «Прекрасная Илонка». С о ч.: 1867, обр. вступления (начальная тема) к опере и вступления к номеру 11 (II акт). И з д.: 1868, Рожавельдьи. П о с в.: Михая Мошони.

### М о ц а р т

307. Réminiscences de «Don Juan». Воспоминания о «Дон-Жуане». С о ч.: 1841. И з д.: ок. 1843, Шлезингер, Ритер-Бидерман; нов. изд. 1877, Шлезингер. П о с в.: Христиану VIII, королю Дании. См. 440 (для 2 ф.-п.).
308. «Confutatis» und «Lacrimosa» aus dem «Requiem». «Confutatis» и «Lacrimosa» из «Рекуиема». С о ч.: ок. 1865. И з д.: 1865, Зигель.
- Ave verum corpus. См. 213.
- Fantasie über Motive aus «Figaro». Фантазия на темы из оп. «Свадьба Фигаро». См. 685.

### О б е р

309. Grande Fantaisie sur la «Tyrolienne» de l'opéra «La Fiancée». Большая фантазия на тирольскую песню из оперы «Невеста». С о ч.: 1829. И з д.: 1829, Труппен, как ор. 1 в двух версиях (вторая короче первой); позднее (вторая версия) Мекетти, Вессель, Кранц, Брандю, Шуберт (с незначительными изменениями).

310. *Tarantelle di bravura d'après la Tarantelle de «La Muette de Portici»*. Бравурная тарантелла по тарантелле из оп. «Немая из Портучи». Соч.: 1846. Изд.: 1847, Мекетти, Дябелли; позднее измененное изд. (более короткое), Трупенá, Брандю, Кранц. Посв.: Марии Плейель.
311. *Zwei Klavierstücke über Melodien aus der «Stimmen von Portici»*. Две фортепианные пьесы на темы из оп. «Немая из Портучи». Соч.: 1840-е годы (?). Не изд.

### Паганини

312. *Grande Fantaisie de bravoure sur la Clochette de Paganini*. Большая бравурная фантазия на «Колокольчик» Паганини. Соч.: 1831—32, под непосредственным впечатлением игры Паганини, с использованием темы из второго скрипичного концерта Паганини *h-moll* (ор. 7). Изд.: 1834, Мекетти (как ор. 2), Шрейбер, Гофмейстер (перепечатка). *N. B.* З. Гардони (см. *G á r d o n y i Z., Nationale Thematik in der Musik Liszts bis 1848*, в сб. «*Studia Musicologica*», цит. изд., т. V, стр. 77 и д.) сообщает о неопубликованной версии фантазии, в которой 1-я тема заимствована у Паганини, 2-я же тема представляет собой популярную итальянскую мелодию «*O cara mamma mia*».
- *Bravourstudien nach Paganinis Capricen*. Бравурные этюды по каприсам Паганини. См. 54.
- *Grandes Etudes de Paganini*. Большие этюды по [каприсам] Паганини. См. 55.

### Пачини

313. *Grande Fantaisie sur des motifs de «Niobe»*. Большая фантазия на мотивы из «Ниобеи». Соч.: 1835—36. Изд.: 1837, как *Divertissement sur la cavatine de Pacini «I tuoi frequenti palpiti»*, Латт, Крамер, Эдисон и Бил, Канти, как ор. 5 № 1, Гофмейстер; затем Гаслингер, Шлезингер, Рикорди; изд. также с незначительными изменениями вместе с «Фантастическим рондо на испанскую тему» (см. 161) и «Романтической фантазией на две швейцарские темы» (см. 62) под названием «*3 morceaux de salon*». Посв.: графине Мирамон.

### Пеццини

314. *Una stella amica. Mazurka*. Мазурка. Соч.:? Изд.:? Манганелли, Рикорди.

### Рафф

315. *Andante finale und Marsch aus der Oper «König Alfred»*. Финальное анданте и марш из оперы «Король Альфред». Соч.: 1853. Изд.: 1853, Гейнрихсгофен; позднее 2 изд.,

Шуберт. П о с в.: Карлу Клиндворту. См. 413а (для ф.-п. в 4 р.).

## Р о с с и н и

316. *La Serenata et l'Orgia. Grande Fantaisie sur des motifs des «Soirées musicales».* Серенада и оргия. Большая фантазия на мотивы из «Музыкальных вечеров». С о ч.: 1835—36. И з д.: 1837, как ор. 8 № 1, Рикорди, Шотт, Трупенá, Брандю; позднее Гертель, Трентсенски и Вивег. П о с в.: Женни Монгольфе.
317. *La Pastorella dell'Alpi e li Marinari. Deuxième Fantaisie sur des motifs des «Soirées musicales».* «Альпийская пастушка и Моряки. Вторая фантазия на мотивы из «Музыкальных вечеров». С о ч.: 1835—36. И з д.: 1837, как ор. 8 № 2, Рикорди, Шотт, Трупенá, Брандю. П о с в.: Герминни де Мюссе.
318. *Soirées musicales. Музыкальные вечера. 1. La Promessa. Canzonetta. Обещание. Канцонетта. 2. La Regata veneziana. Notturmo. Венецианская регата. Ноктюрн. 3. L'invito. Bolero. Приглашение. Болеро. 4. La gita in gondola. Barcarola. Прогулка в гондоле. Баркарола. 5. Il Rimprovero. Canzonetta. Упрек. Канцонетта. 6. La Pastorella dell'Alpi. Tirolese. Альпийская пастушка. Тирольская песня. 7. La Partenza. Canzonetta. Отъезд. Канцонетта. 8. La Pesca. Notturmo. Рыбная ловля. Ноктюрн. 9. La Danza. Tarantella napoletana. Танец. Неаполитанская тарантелла. 10. La Serenata. Notturmo. Серенада. Ноктюрн. 11. L'orgia. Arietta. Оргия. Ариетта. 12. Li Marinari. Duetto. Моряки. Дуэт.* С о ч.: 1837; 6, 10, 11 и 12 пьесы в ранних обр. см. 316 и 317. И з д.: 1838, Рикорди, Шотт; позднее также «Nouvelle édition». П о с в.: Юлии Самойловой.
319. *Ouverture de l'opéra «Guillaume Tell».* Увертюра к опере «Вильгельм Телль». С о ч.: 1838. И з д.: 1842, Шотт, Трупенá, Рикорди.
320. *Deux Transcriptions. Две транскрипции. 1. Air du «Stabat mater» («Cujus animat»). Ария из «Stabat mater». 2. La charité. Милосердие.* С о ч.: 1847. И з д.: 1848, Шотт, Брандю. Ср. 492 обр. 1 для тромбона и орг.)
- *Variations brillantes sur un air de Rossini. Блестящие вариации на арию Россини.* См. 82.
- *Impromptu pour le piano sur des thèmes de Rossini et Spontini. Экспромт для фортепиано на темы Россини и Спонтини.* См. 110.

## Р у б и н ш т е й н

321. *Zwei Lieder. Две песни. 1. O! wenn es doch immer so bliebe. О, если б навеки так было. 2. Der Asre. Азра.* С о ч.: 1880-е годы. И з д.: 1 песня 1881; 2 песня 1884, Кистнер. П о с в.: жене Антона Рубинштейна.

## Р у ж е д е Л и л ь

— *La Marseillaise*. Марсельеза. См. 168.

## С а б а д и

322. *Revive Szegedin. Marche hongroise de Szabady transcritte d'après l'orchestration de J. Massenet par Franz Liszt.* Венгерский марш Сабоди, переложенный по оркестровой редакции Ж. Массне Францем Листом. Соч.: 1879. Изд.: 1879, Хейгель, в пользу пострадавших от наводнения в Сегеде. Посв.: А. Гуциену.

## С е н - С а н с

323. *Danse macabre. Пляска смерти.* Соч.: ок. 1876. Изд.: вероятно, 1876, Дюран, Фюрстнер, Леукарт. Посв.: Софьи Ментер.

## С е ч е н и

324. *Bevezetés és magyar induló. Einleitung und Ungarischer Marsch.* Вступление и венгерский марш. Соч.: 1878. Изд.: 1878, Рожавельдьи. Посв.: графу Эмерику (Имре) Сечени.

## С о р и а н о

325. *Feuille morte. Élégie d'après Soriano.* Мертвый лист. Элегия по Сорiano. Соч.: ок. 1845. Изд.: вероятно, 1845, Трупенá.

## С п о н т и н и

- *Impromptu pour le piano sur des thèmes de Rossini et Spontini.* Экспромт для фортепиано на темы Россини и Спонтини. См. 110.

## Ф е ш т е т и ч

326. *Spanisches Ständchen.* Испанская серенада. Соч.: 1846. Не изд.

## Ф р а н ц

327. *Er ist gekommen in Sturm und Regen.* Он пришел в бурю и дождь. Соч.: 1848. Изд.: 1849, Кистнер, Мейсонье, Ледюк. Посв.: мадмуазель Жосселен.
328. *Schilflieder.* Песни тростника. 1. *Auf geheimen Waldespfa-den.* На лесной тропинке. 2. *Drüben geht die Sonne scheiden.* Смеркается. 3. *Trübe wird's, die Wolken jagen.* Темнеет, облака несутся. 4. *Sonnenuntergang; schwarze Wolken ziehen.* Закат солнца; черные тучи заволакивают небо. 5. *Auf dem*



*Teich. У пруда.* С о ч.: ок. 1849, обр. песен Франца ор. 2. И з д.: 1849, Брейткопф и Гертель; позднее нов. исправл. изд.

329. *Drei Lieder. Три песни. 1. Der Schalk. Шалун. 2. Der Bote. Вестник. 3. Meeresstille. Морская тишь.* С о ч.: ок. 1849, обр. песен Франца из ор. 3 и 8. И з д.: 1849, Брейткопф и Гертель; указания Листа к исполнению 2 песни см. Liszt-Pädagogium, цит. изд., IV.

330. *Vier Lieder. Четыре песни. 1. Treibt der Sommer seinen Rosen. Летние розы. 2. Gewitternacht. Бурная ночь. 3. Das ist ein Brausen und Heulen. Слышится шум и стenanье. 4. Frühling und Liebe. Весна и любовь.* С о ч.: ок. 1849, обр. песен Франца из ор. 3 и 8. И з д.: 1849, Брейткопф и Гертель.

### Ч а й к о в с к и й

331. *Polonaise aus der Oper «Jewgeny Onegin». Полонез из оперы «Евгений Онегин».* С о ч.: 1880. И з д.: 1880, Юргенсон. П о с в.: Карлу Клиндворту.

### Ш о п е н

332. *Six chants polonais. Шесть польских песен. 1. Mädchens Wunsch. Życzenie. Желание девушки. 2. Frühling. Wiosna. Весна. 3. Das Ringlein. Pierścień. Перстенец. 4. Bacchanal. Hulanka. Вакханалия (Пирושка). 5. Meine Freuden. Moja pieszczotka. Моя баловница. 6. Heimkehr. Narzeczonu. Возвращение на родину. Жених.* С о ч.: 1850-е годы, обр. песен Шопена ор. 74. И з д.: 1860, Шлезингер; позднее нов. изд. П о с в.: Марии Гогенлоэ (урожд. Витгенштейн).

### Ш п о р

333. *Die Rose. Роза. Романс.* С о ч.: ок. 1876. И з д.: 1876, Бауэр.

### Ш у б е р т

334. *Die Rose. Роза.* Соч.: 1835; позднее переработано. И з д.: 1835 отдельно (у Гофмейстера); 1838 вместе с 335, 338, и 339<sub>4</sub> (у Гаслингера), как «Hommage aux Dames de Vienne».

335. *Lob der Tränen. Хвала слезам.* С о ч.: 1838. И з д.: 1838, Гаслингер (см. 334); нов. изд. 1840.

336. *Zwölf Lieder. Двенадцать песен. 1. Sei mir gegrüsst! Привет тебе! 2. Auf dem Wasser zu singen. Баркарола. 3. Du bist die Ruh. Ты мой покой. 4. Erbkönig. Лесной царь. 5. Meeresstille. Морская тишь. 6. Die junge Nonne. Молодая монахиня. 7. Frühlingsglaube. Весенние упования. 8. Gretchen am Spinnrade. Маргарита за прялкой. 9. Ständchen («Horch, horch»). Утренняя серенада («Слушай, слушай, ласточка»). 10. Rastlose Liebe. Тревоги любви. 11. Der Wanderer. Скита-*

- леу. 12. *Ave Maria*. Соч.: 1838. Изд.: 1838, Днабелли, Шпина, Петерс; у Кранца в иной последовательности, частью измененные, частью другие песни; также у Ришо и Рикорди, причем у Рикорди как «Мелодические этюды» («Études mélodiques»). Посв.: 12 песня («Ave Maria») Мари д'Агу.
337. *Der Gondelfahrer*. Гондольер. Соч.: вероятно, 1838, обр. песни Шуберта оп. 28. Изд.: 1838, Шпина, позднее Кранц; нов. изд. 1883, Кранц.
338. *Schwanengesang*. Лебединая песня. 1. *Die Stadt*. Город. 2. *Das Fischermädchen*. Рыбачка. 3. *Aufenthalt*. Приют. 4. *Am Meer*. У моря. 5. *Abschied*. Прощание. 6. *In der Ferne*. Вдали. 7. *Ständchen* («*Leise flehen*»). Серенада [2 версии]. 8. *Ihr Bild*. Ее портрет. 9. *Frühlingssehnsucht*. Желание весны. 10. *Liebesbotschaft*. Послание любви. 11. *Der Atlas*. Атлант. 12. *Der Doppelgänger*. Двойник. 13. *Die Taubenpost*. Голубиная почта. 14. *Kriegers Ahnung*. Предчувствие воина. Соч.: 1838—39. Изд.: 1840, Гаслингер, позднее Шлезингер; 7 в двух версиях; по списку Фривитцера (см. F r i w i t z e r L., цит. изд., 51) 3 имела еще одно (более раннее) издание; каденцию к 7 см. Liszt-Pädagogium, цит. изд., V. Посв.: эрцгерцогине Софье.
339. *Winterreise*. Зимний путь. 1. *Gute Nacht*. Покойной ночи. 2. *Die Nebensonnen*. Побочные солнца. 3. *Mut*. Отвага. 4. *Die Post*. Почта. 5. *Erstarrung*. Окоченение. 6. *Wasserflut*. Поток. 7. *Der Lindenbaum*. Под липой. 8. *Der Leyermann*. Шарманщик. 9. *Täuschung*. Обман. 10. *Das Wirtshaus*. Гостиница. 11. *Der stürmische Morgen*. Бурное утро. 12. *Im Dorfe*. В селе. Соч.: вероятно, 1839. Изд.: 1840, Гаслингер, Ришо. Посв.: Лори Шварценберг.
340. *Franz Schuberts Geistliche Lieder*. Духовные песни Франца Шуберта. 1. *Litaneu*. Литания. 2. *Himmelsfunken*. Небесная искра. 3. *Die Gestirne*. Созвездие. 4. *Hymne*. Гимн. Соч.: 1840. Изд.: 1841, Шуберт, позднее Рикорди, Ришо, Крамер, Эдисон и Бил; нов. изд. 1877, Шуберт, вместе с «Шестью духовными песнями» Бетховена (см. 231).
341. *Sechs Melodien von Franz Schubert*. Шесть мелодий Франца Шуберта. 1. *Lebewohl*. Прощай. 2. *Mädchens Klage*. Жалоба девушки. 3. *Das Sterbeglöcklein*. Погребальный звон. 4. *Trockene Blumen*. Засохший цветок. 5. *Ungeduld*. Нетерпение. (1 ред.). 6. *Die Forelle*. Форель (1 ред.) Соч.: 1846, несколько поспешная обр., которую Лист сам называл «перегруженной». Изд.: 1846, Шлезингер; 2 ред. 5 песни см. 342; 2 ред. 6 песни изд. отдельно 1846 (Днабелли, Шрейбер, Шпина, Кранц).
342. *Müllerlieder*. Прекрасная мельничиха. 1. *Das Wandern*. В путь. 2. *Der Müller und der Bach*. Мельник и ручей. 3. *Der Jäger*. Охотник. 4. *Die böse Farbe*. Злой цвет. 5. *Wohin? Куда?* 6. *Ungeduld*. Нетерпение. (2 ред.). Соч.: 1846. Изд.: 1847, Днабелли, позднее Шпина, Кранц, с обозначением — «переложено в легком стиле». Посв.: Розалин Шпина.

343. *Mélo dies hongroises (d'après Schubert). Венгерские мелодии (по Шуберту). 1. Andante. 2. Marcia. 3. Allegretto.* С о ч.: 1838, обр. «Divertissement à la hongroise» Шуберта для ф.-п. в 4 р. ор. 54. И з д.: 1840, Диабелли, позднее Гаслингер, Шпина, Шрейбер, Кранц, Ришо; 2 пьеса изд. также отдельно (Кранц, Латт); неск. изм. изд. 1846 (Диабелли, Кранц), как «Венгерская мелодия Шуберта... в легком переложении»; 2 пьеса позднее существ. изм. (3 изд.), Кранц. Ср. 39.
344. *Schuberts Märsche für das Pianoforte solo. Марши Шуберта для фортепиано соло. 1. Trauermarsch es-moll. Траурный марш ми-бемоль минор. 2. Marsch h-moll. Марш си минор. 3. Reitermarsch C-dur. Кавалерийский марш До мажор.* С о ч.: 1846, по маршам Шуберта из ор. 40 и 121 (для ф.-п. в 4 р.). И з д.: 1847, Диабелли, Шпина, Рикорди, Ришо. П о с в.: Флоре Фрейн фон Куделька; в некоторых изд. — Мортье де Фонтену. Ср. 39 и 414.
345. *Soirées de Vienne. Valses caprices d'après Schubert. Венские вечера. Вальсы-капризы по Шуберту. 1. Allegretto malinconico As-dur. 2. Poco Allegro As-dur. 3. Allegro vivace E-dur. 4. Andante a capriccio Des-dur. 5. Moderato Ges-dur. 6. Allegro a-moll. 7. Allegro spiritoso A-dur. 8. Allegro con brio D-dur. 9. Preludio a capriccio As-dur.* С о ч.: 1852, по вальсам Шуберта из ор. 9, 33, 77 и др. И з д.: 1852—53, Шпина, позднее Кранц, Петерс, Эскюдье; нов. изд. 1873, 1874, 1883, 1885; каденции к 6 и 9 вальсам написаны и опубликованы 1883, Кранц. П о с в.: Симону Леви.

### Ш у м а н

346. *Liebeslied (Widmung). Песня любви (Посвящение).* С о ч.: 1 версия 1848, 2 версия ок. 1870. И з д.: 1 версия 1848, Кистнер, Ришо; 2 версия не изд.
347. *Provençalisches Minnelied. Провансальская песня.* С о ч.: 1881. И з д.: 1882, Фюрстнер.
348. «An den Sonnenschein» und «Rotes Röslein». «К солнечному сиянию» и «Красная розочка». С о ч.:? И з д.: 1872, Шуберт.
349. *Frühlingsnacht. Весенняя ночь.* С о ч.:? И з д.: 1872, Гейнце, позднее Петерс.
350. *Lieder von Robert und Clara Schumann. Песни Роберта и Клары Шуман. а. [Р о б е р т Ш у м а н]. 1. Weihnachtslied. Рождественская песня. 2. Die wandelnde Glocke. Странствующий колокол. 3. Frühlings Ankunft. Приход весны. 4. Des Sennen Abschied. Прощание альпийского пастуха. 5. Er ist's. Это он. 6. Nur wer die Sehnsucht kennt. Тот лишь, кто сам страдал... 7. An die Türen will ich schleichen. У дверей, как скромный нищий. б. [К л а р а Ш у м а н]. 1. Warum willst du andere fragen? Почему ты хочешь спрашивать других? 2. Ich hab' in deinem Auge. Я в твоём взоре... 3. Geheimtes Flüstern. Тайное шептание.* С о ч.: ок. 1870. И з д.: 1872 (?), Брейткопф и Гертель.

## Э гр е ш ш и и Э р к е л ь

351. *Szózat und Ungarischer Hymnus. Призыв и венгерский гимн.* С о ч.: 1873. И з д.: 1873, Рожавельдьи. П о с в.: [графу] Юлиусу Андрашши.

## Э р к е л ь

352. *Schwanengesang und Marsch aus «Hunyadi László. Лебединая песня и марш из оп. «Хуняди Ласло».* С о ч.: 1846. Н е и з д. П о с в.: Софи Борер.

## Э р н с т герцог Саксен-Кобург-Готский

353. *Halloh! Jagdchor und Steyrer aus der Oper «Toni». «Алло!». Песня охотников и штейер из оперы «Тони».* С о ч.: 1849. И з д.: 1849, Кистнер.  
— *Festmarsch nach Motiven von E. H. z. S.-C-G. Торжественный марш на мотивы Эрнста [герцога] Саксен-Кобург-Готского].* См. 102.

## Н е и з в е с т н ы е а в т о р ы

354. *Konzertparaphrase über eine Oper. Концертная парафраза на одну оперу.* С о ч.: 1847. Н е и з д.  
355. *Klavierstück über italienische Opernmelodien. Фортепианная пьеса на итальянские оперные мелодии.* С о ч.: 1840-е годы (?). Н е и з д.  
356. *Kavallerie-Geschwindmarsch. Кавалерийский скорый марш.* С о ч.: ? И з д.: 1883, Вейсман.  
356а. *Три маленькие пьесы на темы других композиторов.* Н е и з д.

## IV. ПРОИЗВЕДЕНИЯ ДЛЯ ФОРТЕПИАНО В 4 РУКИ

### СОЧИНЕНИЯ, СПЕЦИАЛЬНО НАПИСАННЫЕ ДЛЯ ФОРТЕПИАНО В 4 РУКИ

357. *Festpolonaise. Праздничный полонез.* С о ч.: 1876. И з д.: 1908, как приложение к книге А. Гёллериша (см. G ö l l e r i c h A., Franz Liszt, цит. изд.).  
358. *Variation über das Thema: Вариация на тему:*

373



С о ч.: 1880, как вариация для нового (второго) издания парафраз Бородина, Кюи, Лядова и Римского-Корсакова. И з д.: 1880-е годы, Ратер, в виде копии автографа (как приложение ко второму изданию «Парафраз»).

359. *Ce qu'on entend sur la montagne. Что слышно на горе.* С о ч.: 1874, переложение 1. И з д.: 1875, Брейткопф и Гертель. См. 1; ср. также 418.
360. *Tasso. Tasso.* С о ч.: 1857—59, переложение 2. И з д.: 1859, Брейткопф и Гертель. См. 2; ср. также 419.
361. *Les Préludes. Прелюды.* С о ч.: 1857—59, переложение 3. И з д.: 1859, Брейткопф и Гертель. См. 3; ср. также 420.
362. *Orpheus. Орфей.* С о ч.: 1857—59, переложение 4. И з д.: 1859, Брейткопф и Гертель. См. 4; ср. также 421.
363. *Prometheus. Прометей.* С о ч.: 1857—59, переложение 5. И з д.: 1862, Брейткопф и Гертель. См. 5; ср. также 422.
364. *Mazepa. Мазепа.* С о ч.: 1874, переложение 6. И з д.: 1875, Брейткопф и Гертель. См. 6; ср. также 423.
365. *Festklänge. Праздничные звуки.* С о ч.: ок. 1860, переложение 7. И з д.: 1861, Брейткопф и Гертель. См. 7; ср. также 424.
366. *Hungaria. Венгрия.* С о ч.: вероятно, 1874, переложение 9. И з д.: 1875, Брейткопф и Гертель. См. 9; ср. также 426.
367. *Hamlet. Гамлет.* С о ч.: 1874, переложение 10. И з д.: 1875, Брейткопф и Гертель. См. 10; ср. также 427.
368. *Von der Wiege bis zum Grabe. От колыбели до могилы.* С о ч.: 1881, под заглавием «Борьба за жизнь (от колыбели до могилы)». И з д.: 1883, Боте и Бок. См. 13; ср. также 173.
369. *Zwei Episoden aus Lenaus «Faust». Два эпизода из «Фауста» Ленау. 1. Der nächtliche Zug. Ночное шествие. 2. Der Tanz in der Dorfschenke (1. Mephisto-Walzer). Танец в деревенском кабачке (Первый Мефисто-вальс).* С о ч.: 1 эпизод 1861, 2 эпизод 1861—62; переложение 16. И з д.: 1862, Шуберт. См. 16; ср. также 175.
370. *Zweiter Mephisto-Walzer. Второй Мефисто-вальс.* С о ч.: 1881, переложение 17. И з д.: 1881, Фюрстнер. См. 17; ср. также 176.
371. *Les Morts. Мертвые.* С о ч.: 1860, переложение 18<sub>1</sub>. Не и з д. См. 18<sub>1</sub>; ср. также 177 и 451<sub>2</sub>.
372. *La Notte. Ночь.* С о ч.: 1866, переложение 18<sub>2</sub>. Не и з д. См. 18<sub>2</sub>; ср. также 64—II<sub>2</sub> и 692.
373. *Le Triomphe funèbre du Tasse. Торжественное погребение Тассо.* С о ч.: 1866 и 1869, переложение 18<sub>3</sub>. Не и з д. См. 18<sub>3</sub>; ср. также 2 и 178.
374. *Salve Polonia. Interludium aus dem Oratorium «Stanislaus». Слава Польше. Интерлюдия из оратории «Станислав».* С о ч.: 1863, переложение одного из эпизодов 701. И з д.: 1884, Кант. См. 701; ср. также 19 и 179.
375. *Künstlerfestzug zur Schillerfeier 1859. Торжественное шествие артистов к юбилею Шиллера 1859.* С о ч.: 1859, переложение 21. И з д.: вероятно, не позднее 1860, Кант. См. 21; ср. также 181.
376. *Goethe-Festmarsch. Торжественный марш [к юбилейному чествованию] Гёте.* С о ч.: вероятно, 1857, переложение 22. И з д.: 1859, Шуберт; нов. изд. 1870. См. 22; ср. также 99.

377. *Festmarsch nach Motiven von E.H.z.S.-C.-G. Торжественный марш на мотивы Э[рнста] э[ерцога] С[аксен]-К[обург]-Г[отского]*. С о ч.: ок. 1859, переложение 25. И з д.: 1860, Шуберт. См. 25; ср. также 102.
378. *Seconde marche hongroise. Ungarischer Sturm marsch. Второй венгерский марш. Венгерский штурмовой марш*. С о ч.: 1876, переложение 2 ред. 26. И з д.: 1876, Шлезингер. См. 26; ср. также 105.
379. *Ungarischer Marsch zur Krönungsfeier in Ofen-Pest am 8. Juni 1867. Венгерский марш к коронационному празднику в Офен-Пеште 8 июня 1867*. С о ч.: ок. 1871, переложение 27. И з д.: 1871, Шуберт. См. 27; ср. также 106.
380. *Rákóczi-induló. Rákóczi-Marsch, symphonisch bearbeitet. Ракоци-марш*. С о ч.: 1870, переложение 28. И з д.: 1871, Шуберт. См. 28; ср. также 153<sub>15</sub>.

### ПЕРЕЛОЖЕНИЯ ФОРТЕПИАННЫХ СОЧИНЕНИЙ

381. *Grande valse di bravura. Большой бравурный вальс*. С о ч.: ок. 1836, переложение 1 ред. 83. И з д.: 1836, Латт, Гаслингер, Шуберт. П о с в.: Петеру (Пьеру) Вольфу. *N. V.* По предположению некоторых исследователей творчества Листа, переложение этого вальса сделано не самим Листом.
382. *Grand galop chromatique. Большой хроматический галоп*. С о ч.: 1838, переложение 92. И з д.: 1838, Гофмейстер, Латт.
383. *Csárdás obstiné. Навязчивый чардаш*. С о ч.: 1884, переложение 96<sub>2</sub>. И з д.: 1884, Таборски и Парш.
384. *Csárdás macabre. Чардаш смерти*. С о ч.: ок. 1882, переложение 97. Не и з д.
385. *Bülow-Marsch. Бюлов-марш*. С о ч.: ок. 1884, переложение 103. И з д.: 1884, Шлезингер.
386. *Weihnachtsbaum. Arbre de Noël. Рождественская елка*. С о ч.: ок. 1880, переложение 70. И з д.: 1882, Фюрстнер.
387. *Hussitenlied. Гуситская песня*. С о ч.: ок. 1840, переложение 160. И з д.: ок. 1840, Гофман.
388. *Ungarische Rhapsodien. Венгерские рапсодии*. С о ч.: 1874, переложение орк. ред. Листа и Доплера (см. 29). И з д.: 1875, Шуберт. Ср. также 153<sub>14, 12, 6, 2, 5, 9</sub>.
389. [XVI]. *Ungarische Rhapsodie zu den Budapester Munkácsy-Feierlichkeiten. Венгерская рапсодия к Будапештскому чествованию Мункачи*. С о ч.: 1882, переложение 153<sub>16</sub>. И з д.: 1882, Таборски и Парш.
390. [XVIII.] *Ungarische Rhapsodie f.d. Festalbum der Budapester Ausstellung. Венгерская рапсодия для праздничного альбома Будапештской выставки*. С о ч.: вероятно, 1885, переложение 153<sub>18</sub>. И з д.: 1885, Таборски и Парш.
391. *Petőfi Szellemének. Dem Andenken Petőfis. Melodie. Памяти Петефи. Мелодия*. С о ч.: 1877, переложение 147. И з д.: 1877, Таборски и Парш. Ср. также 71<sub>6</sub>.

## ПЕРЕЛОЖЕНИЯ ОРГАННЫХ СОЧИНЕНИЙ

392. *Fantasie und Fuge über den Choral «Ad nos, ad solutarem undam».* Фантазия и fuga на хорал «Ad nos, ad solutarem undam». Соч.: 1850. Изд.: 1852, Брейткопф и Гертель. Ср. 441.

## ПЕРЕЛОЖЕНИЯ СКРИПИЧНЫХ СОЧИНЕНИЙ

393. *Epithalam zu Eduard Reményis Vermählungsfeier.* Эпиталама к празднованию бракосочетания Эдуарда Режени. Соч.: 1870-е годы. Изд.: 1870-е годы, Таборски и Парш. Ср. 473; см. также 183.
394. [*Erste*] *Élégie.* Первая элегия. Соч.: 1874. Изд.: 1875, Кант. Посв.: памяти Марии Мухановой (Калерджи). См. 477; ср. также 132.

## ПЕРЕЛОЖЕНИЯ ХОРОВЫХ СОЧИНЕНИЙ (духовных и светских)

395. *Vier Stücke aus der Legende «Die heilige Elisabeth».* Четыре пьесы из легенды «Святая Елизавета». 1. *Vorspiel.* Вступление. 2. *Marsch der Kreuzritter.* Марш крестоносцев. 3. *Sturm.* Буря. 4. *Interludium.* Интерлюдия. Соч.: ок. 1868, переложение одноименных эпизодов из оратории (см. 497). Изд.: 1868, Кант.
396. *Zwei Orchestersätze aus dem Oratorium «Christus».* Две оркестровые части из оратории «Христос». 1. *Hirtengesang.* Пение пастухов. 2. *Die heiligen drei Könige.* Три святых короля (Поклонение волхвов). Соч.: ок. 1873, переложение одноименных эпизодов из оратории (см. 498). Изд.: 1873, Шуберт. Возможно, что это переложение сделано не самим Листом (см. *Thematisches Verzeichnis der Werke, Bearbeitungen und Transcriptionen von F. Liszt*, цит. изд., стр. 101).
397. *Der Papsthyrnus.* Папский гимн. Соч.: ок. 1865, переложение 8 из оратории «Христос» (см. 498). Изд.: 1865, Боте и Бок. Ср. 32, 184 и 452; ср. также 524.
398. «*Excelsior!*» *Preludio zu den Glocken des Strassburger Münsters.* «Excelsior!» Прелюдия к «Колоколам страсбургского собора.» Соч.: ок. 1875, переложение 1 из хора «Колокола страсбургского собора» (см. 502). Изд.: 1876, Шуберт. Ср. также 454. N. B. Согласно «Тематическому списку» (см. *Thematisches Verzeichnis der Werke, Bearbeitungen und Transcriptionen von F. Liszt*, цит. изд., стр. 108) это переложение издано также для ф.-п. в 2 р.
399. *Aus der Ungarischen Krönungsmesse.* Из Венгерской коронационной мессы. 1. *Benedictus.* 2. *Offertorium.* Соч.: 1869, переложение одноименных частей мессы (см. 507). Изд.: 1871, Шуберт. Ср. 33.
400. *Via Crucis.* Соч.: 1878, переложение 556. Не изд.
401. *Festkantate zur Enthüllung des Beethoven-Denkmal in Bonn.* Торжественная кантата к открытию памятника Бетхо-

вену в Бонне. С о ч.: 1845, переложение 559. И з д.: 1846, Шотт.

402. *Pastorale. Schnitterchor aus dem «Entfesselten Prometheus»*. Пастораль. Хор жнецов из «Освобожденного Прометея». С о ч.: 1861, переложение одноименного хора из 562. И з д.: 1861, Кант. Ср. 194.
403. «*Gaudeamus igitur*». Humoreske. «Итак, возрадуемся». Юмореска. С о ч.: ок. 1872, переложение 564. И з д.: 1872, Шуберт. Ср. 195.
404. *Marche héroïque (Arbeiterchor)*. Героический марш (хор рабочих). С о ч.: 1840-е годы, переложение 575. Не и з д. Ср. 196.

#### ПЕРЕЛОЖЕНИЯ ПЕСЕН

405. *Weimars Volkslied*. Веймарская народная песня. С о ч.: 1857, переложение 635. И з д.: 1857, Кюн. Ср. 208.
406. *Magyar király-dal (Ungarisches Königslied)*. Венгерская королевская песня. С о ч.: ок. 1884, переложение 596. И з д.: 1880-е годы, Таборски и Парш. Ср. также 211 и 585.

#### ПЕРЕЛОЖЕНИЯ ЧУЖИХ ПРОИЗВЕДЕНИЙ, ОБРАБОТОК И ТРАНСКРИПЦИЙ

407. *A la chapelle Sixtine. «Miserere» d'Allegri et «Ave verum corpus» de Mozart*. В Сикстинской капелле. «Miserere» Аллегри и «Ave verum corpus» Моцарта. С о ч.: ок. 1866, переложение 213. И з д.: 1866, Петерс. Ср. также 34 и 461.
408. *Grand septuor de Beethoven*. Большой септет Бетховена. С о ч.: 1860-е годы, переложение 236. И з д.:?, Шуберт. Возможно, что это переложение септета сделано не самим Листом (ср. Franz Liszts Briefe, цит. изд., т. II, стр. 65 и д.)
409. *Fantaisie sur des motifs favoris de l'opéra «La Somnambula» de Bellini*. Фантазия на любимые мотивы из оперы «Сомнамбула» Беллини. С о ч.: ок. 1852, по последнему изданию 219. И з д.: 1836, Шуберт.
410. *Bénédiction et Serment. Deux motifs de Benvenuto Cellini de H. Berlioz*. Благословение и клятва. Два мотива из «Бенвенуто Челлини» Г. Берлиоза. С о ч.: не позже 1853, переложение 228. И з д.: 1854, Мейер, Литольф.
411. *O, Lamm Gottes, unschuldig*. О, божий агнец. С о ч.: 1880, переложение 128<sub>8</sub>. Не и з д.
412. *Tscherkessenmarsch aus Glinkas Oper «Russlan und Ludmilla»*. Черкесский марш [Марш Черномора] из оперы Глинки «Руслан и Людмила». С о ч.: вероятно, 1870-е годы, переложение нов. изд. 271. И з д.: 1875.
413. *Réminiscences de «Robert le Diable» (Meyerbeer)*. Воспоминания о «Роберте-Дьяволе» (Мейербер). С о ч.: ок. 1843, переложение 297. И з д.: 1843, Шлезингер. N.B. Возможно, что переложение сделано не самим Листом.



- 413a. *Andante finale und Marsch aus der Oper «König Alfred» von J. Raff.* Финальное анданте и марш из оперы «Король Альфред» И. Раффа. С о ч.: вероятно, 1853, переложение 315. И з д.: 1853, Шуберт.
414. *Vier Märsche von Franz Schubert.* Четыре марша Франца Шуберта. С о ч.: 1860—70-е годы, по оркестровой ред. (см. 39). И з д.: 1870-е годы (?), Фюрстнер. П о с в.: братьям Вилли и Луи Терн. Ср. 39 и 344.
415. *«Der, welcher wandelt diese Strasse» aus die «Zauberflöte».* «Тот, кто следует этим путем» из «Волшебной флейты» [Моцарта]. С о ч.: ок. 1865. И з д.: 1963, в виде оттиска на гектографе (с копии автографа из коллекции О. фон Мейендорф, хранящейся в библиотеке конгресса в Вашингтоне).

## V. ПРОИЗВЕДЕНИЯ ДЛЯ ДВУХ ФОРТЕПИАНО

### СОЧИНЕНИЯ, СПЕЦИАЛЬНО НАПИСАННЫЕ ДЛЯ ДВУХ ФОРТЕПИАНО

416. *Grosses Konzertstück über Mendelssohns Lieder ohne Worte.* Большая концертная пьеса на «Песни без слов» Мендельсона. С о ч.: 1834. И с п.: 9 апр. 1835, Париж, Лист и г-жа Вияль. Не и з д.
417. *Concerto pathétique. Патетический концерт.* С о ч.: не позже 1856, по «Большому концерту-соло» (см. 74). И з д.: 1866, Брейткопф и Гертель; позднее нов. изд. с добавл. Г. Бюлова. П о с в.: Ингеборг Бронзарт (урожд. Старк).

### ПЕРЕЛОЖЕНИЯ СИМФОНИЧЕСКИХ ПРОИЗВЕДЕНИЙ

418. *Ce qu'on entend sur la montagne.* Что слышно на горе. С о ч.: ок. 1857, переложение 1. И з д.: 1857, Брейткопф и Гертель. См. 1; ср. также 359.
419. *Tasso. Tasso.* С о ч.: ок. 1856, переложение 2. И з д.: 1856, Брейткопф и Гертель. См. 2; ср. также 360.
420. *Les Préludes.* Прелюды. С о ч.: ок. 1856, переложение 3. И з д.: 1856, Брейткопф и Гертель. См. 3; ср. также 361.
421. *Orpheus. Орфей.* С о ч.: ок. 1856, переложение 4. И з д.: 1856, Брейткопф и Гертель. См. 4; ср. также 362.
422. *Prometheus. Прометей.* С о ч.: ок. 1856, переложение 5. И з д.: 1856, Брейткопф и Гертель. См. 5; ср. также 363.
423. *Mazepa. Мазепа.* С о ч.: 1885, переложение 6. И з д. 1856, Брейткопф и Гертель. См. 6; ср. также 364.
424. *Festklänge. Праздничные звуки.* С о ч.: ок. 1856, переложение 7, по перв. изд., без «вариантов». И з д.: 1856, Брейткопф и Гертель. См. 7; ср. также 365.
425. *Héroïde funèbre.* С о ч.: ок. 1856, переложение 8. И з д.: 1856, Брейткопф и Гертель. См. 8; ср. также 683.

426. *Hungaria. Венгрия.* С о ч.: ок. 1860, переложение 9. И з д.: 1861, Брейткопф и Гертель. См. 9; ср. также 366.
427. *Hamlet. Гамлет.* С о ч.: ок. 1860, переложение 10. И з д.: 1861, Брейткопф и Гертель. См. 10; ср. также 367.
428. *Hunnenschlacht. Битва гуннов.* С о ч.: 1857, переложение 11. И з д.: 1861, Брейткопф и Гертель. П о с в.: (в рукописи) Вильгельму Каульбаху. См. 11.
429. *Die Ideale. Идеалы.* С о ч.: 1857, переложение 12. И з д.: 1858, Брейткопф и Гертель. См. 12.
430. *Eine Faust-Symphonie. Симфония «Фауст».* С о ч.: 1856, переложение 14; исправления и изменения 1860 и 1863. И з д.: 1863, Шуберт; нов. изд. 1870. См. 14; ср. также 174.
431. *Eine Symphonie zu Dantes «Divina Commedia». Симфония к «Божественной комедии» Данте.* С о ч.: ок. 1859, переложение 15. И з д.: 1859, Брейткопф и Гертель. См. 15.

#### ПЕРЕЛОЖЕНИЯ СОЧИНЕНИЙ ДЛЯ ФОРТЕПИАНО С ОРКЕСТРОМ

432. *Erstes Klavierkonzert Es-dur. Первый фортепианный концерт Es-dur.* С о ч.: 1853, переложение 42. И з д.: 1857, Гаслингер.
433. *Zweites Klavierkonzert A-dur. Второй фортепианный концерт A-dur.* С о ч.: ок. 1862, переложение 43. И з д.: 1862, Шотт.
434. *Totentanz. Пляска смерти.* С о ч.: ок. 1865, переложение 44. И з д.: 1865, Зигель. См. 44; ср. также 182.
435. *Fantasie über Motive aus Beethovens «Ruinen von Athen». Фантазия на мотивы из «Афинских развалин» Бетховена.* С о ч.: ок. 1865, переложение 47. И з д.: 1865, Зигель. См. 47; ср. также 235.
436. *Grosse Fantasie op. 15 (Wandererfantasia) von Schubert. Большая фантазия соч. 15 (Скиталец) Шуберта.* С о ч.: ок. 1862, переложение 49. И з д.: 1862, Шпина.

#### ПЕРЕЛОЖЕНИЯ ФОРТЕПИАННЫХ И ВОКАЛЬНЫХ ПРОИЗВЕДЕНИЙ

- 436а. *Nocturno. Ноктюрн.* С о ч.:?, переложение Сонета Петрарки № 104. См. 64 — II<sub>5</sub>; ср. также 198 и 651.

#### ПЕРЕЛОЖЕНИЯ ЧУЖИХ ПРОИЗВЕДЕНИЙ И ОБРАБОТОК

437. *9. Symphonie von Beethoven. Девятая симфония Бетховена.* С о ч.: не позже 1851. И з д.: ок. 1851, Шотт. Ср. 237.
438. *Grandes variations de concert (Hexameron) sur un thème des «Puritains» (Bellini). Большие концертные вариации (Гексамерон) на тему из «Пуритан» (Беллини).* С о ч.: ок. 1870 (?), значительно короче, чем 218. И з д.: 1870, Шуберт. Ср. 218.

439. *Réminiscences de l'opéra «Norma» de Bellini.* Воспоминания об опере «Норма» Беллини. Соч.: 1870-е годы (?), переложение 220. Изд.: 1874, Шотт.
440. *Réminiscences de «Don Juan» de Mozart.* Воспоминания о «Дон-Жуане» Моцарта. Соч.: 1870-е годы (?), переложение 307. Изд.: 1877, Шлезингер.
- *«Der welcher wandelt diese Strasse» aus die «Zauberflöte».* Тот, кто следует этим путем из «Волшебной флейты» [Моцарта]. Ср. 415.
- *Festpolonaise.* Праздничный полонез. Ср. 357.

## VI. ПРОИЗВЕДЕНИЯ ДЛЯ ОРГАНА

### ОРИГИНАЛЬНЫЕ СОЧИНЕНИЯ И ОБРАБОТКИ СОБСТВЕННЫХ ПРОИЗВЕДЕНИЙ

441. *Fantasie und Fuge über den Choral «Ad nos, ad solutarem undam».* Фантазия и fuga на хорал «Ad nos, ad solutarem undam». Соч.: 1850; тема взята из «Пророка» Мейербера. И с п.: 1855, Мерзбург, Александр Винтербергер. Изд.: 1852, Брейткопф и Гертель, как № 4 «Illustrations du Propriétaire» (см. 298); нов. изд. («zum Konzert-Gebrauch eingerichtet von A. Eckart»), 1885. Посв.: Джакомо Мейерберу; первоначально предполагалось посв. Фердинанду Брейунгу. Ср. 392.
442. *Präludium und Fuge über den Namen B-A-C-H.* Прелюдия и fuga на тему B-A-C-H. Соч.: 1 ред. 1855; 2 ред. 1870. И с п.: 1856, Мерзбург, Александр Винтербергер. Изд.: 1 ред. 1855, Флеттер, позднее (1859) Шуберт; 2 ред. 1870, Шуберт. Посв.: Александру Винтербергеру. Ср. 76 (обр. для ф.-п.).
443. *Variationen über den Basso continuo des ersten Satzes der Kantate «Weinen, Klagen...» und des Crucifixus aus der h-moll Messe von J. S. Bach.* Вариации на Basso continuo первой части кантаты «Плач, Жалобы, Заботы...» и Крестификса из мессы h-moll И. С. Баха. Соч.: 1863. Изд.: 1865, Кёрнер. Посв.: Александру Вильгельму Готшалгу. Ср. 78.
444. *Ora pro nobis. Litanei.* Молись за нас. Литания. Соч.: 1864. Изд.: 1865, Кёрнер.
445. *Missa pro organo lectarum celebrationi missarum adjumento inserviens.* Месса для органа. Соч.: 1879, как дополнение к «Мессе для четырехголосного мужского хора и органа» (см. 505); Offertorium на тему Ave Maria (см. 518). Изд.: 1880, Манганелли, Кант. Посв.: Каролине Витгенштейн. Н. В. Обработка мессы для смеш. хора и орг. сделана Л. Яначеком.
446. *Requiem für die Orgel.* Реквием для органа. Соч.: 1883, как дополнение к «Реквиему» (см. 508); Изд.: 1885, Кант.
447. *Gebet.* Молитва. Соч.: 1879. Изд.: ок. 1880 (?), Кёрнер.
448. *Am Grabe Richard Wagners.* У могилы Рихарда Вагнера. Соч.: 1883. Изд.: 2, Брейткопф и Гертель. Ср. 140 (для ф.-п.) и 489 (для стр. квартета и арфы).

449. *Resignazione. Отречение.* Соч.: 1877. Изд.: 1908, как приложение к книге Гёллериha (см. G ö l l e r i c h A., Franz Liszt, цит. изд.).
  450. *Angelus. Ангелус.* Соч.: 1877, для ф.-п. или гармонiuма. Изд.: 1883, Шотт. Ср. 64—III<sub>1</sub>.
  451. *Zwei Vortragsstücke für Orgel. Две пьесы для исполнения на органе. 1. Introitus. Вступление. 2. Trauerode. Траурная ода.* Соч.: 1 пьеса 1884; 2 пьеса 1860, обработка 18<sub>1</sub>. Изд.: 1887 (только 1 пьеса), Кёрнер, 1890 (1 и 2 пьесы), Зигель. См. 18<sub>1</sub>; ср. также 177 и 371.
  452. *Pio IX. Der Papsthyrnus. Папский гимн.* Соч.: 1863 (?); ред. для хора возникла лишь 1865 и позднее включена в ораторию «Христос» (см. 498<sub>8</sub>). Изд.: 1865, Кёрнер, Петерс. Ср. 498<sub>8</sub>; ср. также 32, 184, 397 и 524.
  453. *San Francesco. Preludio per il cantico del Sol di San Francesco. Св. Франциск. Прелюдия к солнечному гимну св. Франциска.* Соч.: 1880, для орг. или ф.-п. Изд.: после 1880, Брейткопф и Гертель. См. 499; ср. также 185 и 493.
  454. *«Excelsior!». Preludio zu den Glocken des Strassburger Münsters. Прелюдия к «Колоколам страсбургского собора».* Соч.: ок. 1875, обработка 502<sub>1</sub>. Изд.: после 1875 (?), Шуберт. Ср. 398.
  455. *Zwei Kirchenhymnen. Два церковных гимна. 1. Salve Regina. 2. Ave maris stella.* Соч.: ок. 1880, для орг. или гармонiuма; 1 гимн по грегорианскому песнопению (не имеет ничего общего с 550); 2 гимн по 521 (свободная обработка). Изд.: 1880, Кант.
  456. *Zum Haus des Herren ziehen wir. Präludium. Прелюдия.* Соч.: 1880-е годы для орг. и ф.-п., как вступление к 531. Изд.: 1908, как приложение к книге Гёллериha (см. G ö l l e r i c h A., Franz Liszt, цит. изд.). Ср. 190.
  457. *Rosario. 1. Mysteria gaudiosa. Радостная мистерия. 2. Mysteria dolorosa. Печальная мистерия. 3. Mysteria gloriosa. Торжественная мистерия.* Соч.: 1879, обработка 549<sub>1,2,3</sub> Не изд.
  458. *Slavimo slavno Slaveni! Славим славных славян!* Соч.: 1863, обработка гимна для мужского хора с орг. (см. 553). Изд.: 1910—11, в ежегоднике певческого союза (Вена), как «Andante maestoso». Ср. 191.
  459. *Weimars Volkslied. Веймарская народная песня.* Соч.: 1865, для орг. или гармонiuма; переложение 579. Изд.: 1873, Кюн (Бёлау, Зульцер). Ср. 635, 208 и 405.
  460. *A magyarok Istene. Ungarns Gott. Бог Венгрии.* Соч.: ок. 1882, обр. 650. Изд.: 1882, Таборски и Парш. Ср. 210.
- *Consolations. Утешения.* См. 66.

#### ОБРАБОТКИ ЧУЖИХ ПРОИЗВЕДЕНИЙ

461. *Evocation à la chapelle Sixtine. «Miserere» d'Allegri et «Ave verum corpus» de Mozart. Воспоминание о Сикстинской капелле. «Miserere» Аллегри и «Ave verum corpus» Моцарта.* Соч.: ок. 1865, по 213. Изд.: 1865, Кёрнер (Петерс);

- «Ave verum corpus» изд. также отдельно (в другой ред.).  
 По с в.: Александру Вильгельму Готшальгу.
462. *Ave Maria von Arcadelt. Ave Maria Аркадельта.* С о ч.: 1862, переложение 125<sub>2</sub>. И з д.: 1865, Кёрнер (Петерс). По с в.: Александру Вильгельму Готшальгу.
463. *Einleitung und Fuge aus der Motette «Ich hatte viel Bekümmernis» und Andante «Aus tiefer Not» (von J. S. Bach).* Вступление и fuga из мотета «У меня было много страданий» и анданте «Из глубокой нужды». С о ч.: 1860. И з д.: 1862 (?), Клинкхардт (в юбилейном альбоме), позднее Шуберт. По с в.: Иоганну Готлобу Тепферу. Слово «мотет» употреблено Листом в заглавии неправильно. Вступление и fuga, как и анданте, взяты Листом из культовых кантат Баха.
464. *Adagio aus einer Violinsonate von Bach.* Адажио из скрипичной сонаты Баха. С о ч.: 1860-е годы (?), совместно с Готшальгом. И з д.: ок. 1870 (?), Шуберт.
465. *Chor der jüngeren Pilger aus «Tannhäuser» von Wagner.* Хор юных пилигримов из оп. «Тангейзер» Вагнера. С о ч.: 1 ред. 1860; 2 ред. 1862. И з д.: 1 ред. 1863, Мезер (Фюрстнер); 2 ред. 1864, Мезер (Фюрстнер). С р. 244.
466. *Regina coeli laetare von Orlando di Lasso. Regina coeli laetare Орландо Лассо.* С о ч.: 1865. И з д.:?
467. *Kirchliche Festouvertüre über den Choral «Ein feste Burg ist unser Gott» von Otto Nicolai.* Церковная торжественная увертюра на хорал «Господь—могучий наш оплот» Отто Николаи. С о ч.: 1852. И з д.: 1852, Гофмейстер.
468. *Fr. Chopins Präludien (op. 28. № 4 und № 9). Прелюдии Ф. Шопена (op. 28, № 4 и № 9).* С о ч.: вероятно, 1860-е годы. И з д.: ок. 1870 (?), Шуберт.
- *Salve Maria de «Jerusalem» de Verdi.* Слава Марии из оп. «Иерусалим» [Ломбардцы] Верди. См. 260.
- *Agnus Dei de la Messe de «Requiem» de G. Verdi.* Agnus Dei из «Реквиема» Верди. См. 266.

## VII. ПРОИЗВЕДЕНИЯ ДЛЯ РАЗНЫХ ИНСТРУМЕНТОВ

### ДЛЯ СКРИПКИ И ФОРТЕПИАНО

469. *Duo (Sonate). Дуэт (Соната).* С о ч.: 1830-е годы, на мотив мазурки *cis-moll* op. 6 № 2 Шопена. Исп.: 1966 (?), Сейнт-Панкрас (Англия), на фестивале искусств. Изд.: 1957, 1964, Южное музыкальное издательство (Нью-Йорк). N. B. Подготовлено к печати и опубликовано Т. Серли.
470. *Grand Duo concertant sur la romance de M. Lafont «Le marin».* Большой концертный дуэт на романс Лафона «Моряк». С о ч.: 1830-е годы; переработано, вероятно, 1849. И з д.: 1852, Шотт.
471. *Nonnenwerth. Нонненверт.* С о ч.: ?, обработка 641 (возможно, что сделано не самим Листом). Не и з д. С р. 481.
472. *Aus der Ungarischen Krönungsmesse. Из Венгерской коронационной мессы. 1. Benedictus. 2. Offertorium.* С о ч.: 1869,

- переложение одноименных частей 507. И з д.: вероятно, 1871, Шуберт. Ср. 479 и 186; ср. также 495.
473. *Epithalam zu E. Reményis Vermählungsfeier*. Эпиталама к празднованию бракосочетания Э. Ременьи. С о ч.: вероятно, 1872. Таборски и Парш. Ср. 183 и 393.
474. *Romance oubliée*. Забытый романс. С о ч.: 1880, обработка 649 и 122. И з д.: 1881, Симон. Ср. 122а; см. также 480 и 483.
475. *Die Trauergondel (La lugubre gondola)*. Траурная гондола (Мрачная гондола). С о ч.: 1882. Не и з д. Ср. 138; см. также 484.
476. *Die drei Zigeuner*. Три цыгана. С о ч.: 1864, обработка 639. И з д.: 1896, Кант; в расшир. виде изд. Йенё Губай — 1931, Универсальное издательство, под назв. «Венгерская рапсодия». Ср. 592 и 639.
477. [*Erste*] *Elégie*. [Первая] элегия. С о ч.: 1874. И з д.: 1876, Кант. П о с в.: памяти Марии Мухановой-Калерджи. Ср. 132, 394, 485 и 490.
478. *Zweite Elégie*. Вторая элегия. С о ч.: 1877. И з д.: 1878, Кант. П о с в.: Лине Раман. Ср. 133 и 486.
- 478а. *La Notte*. Ночь. С о ч.: 1860-е годы, обр. 18<sub>2</sub>. И з д.: 1963, в виде оттиска на гектографе (с копии автографа из коллекции О. фон Мейендорф, хранящейся в библиотеке конгресса в Вашингтоне).

#### ДЛЯ СКРИПКИ И ОРГАНА

479. *Aus der Ungarischen Krönungsmesse*. Из Венгерской коронационной мессы. 1. *Benedictus*. 2. *Offertorium*. С о ч.: 1871, переложение одноименных частей 507. И з д.: 1870-е годы, Шуберт. Ср. также 186, 472 и 495.

#### ДЛЯ СКРИПКИ С ОРКЕСТРОМ

- «*Benedictus*» *aus der Ungarischen Krönungsmesse*. «*Benedictus*» из Венгерской коронационной мессы. Ср. 33.

#### ДЛЯ АЛЬТА И ФОРТЕПИАНО

480. *Romance oubliée*. Забытый романс. С о ч.: 1880, обработка 649 и 122. И з д.: 1881, Симон. П о с в.: Герману Риттеру. Ср. 122а; см. также 474 и 483.
- *Harold en Italie* von H. Berlioz. «Гарольд в Италии» Г. Берлиоза. См. 225.

#### ДЛЯ ВИОЛОНЧЕЛИ И ФОРТЕПИАНО

481. *Nonnenwerth*. Нонненверт. С о ч.: ?, обработка 641 (возможно, что сделано не самим Листом). Не и з д. Ср. 471.

482. «*O, du mein holder Abendstern*» aus «*Tannhäuser*». «*О ты, вечерняя звезда*» из оп. «*Тангейзер*». Соч.: 1852. Не изд. (?). Ср. 245.
483. *Romance oubliée*. Забытый романс. Соч.: 1880, обработка 649 и 122. Изд.: 1881, Симон. Ср. 122а; см. также 474 и 480.
484. *Die Trauergondel (La lugubre gondola)*. Траурная гондола. (Мрачная гондола). Соч.: 1882. Не изд. Ср. 138; см. также 475.
485. [*Erste*] *Elégie*. [Первая] элегия. Соч.: 1874. Изд.: 1875, Кант. Посв.: памяти Марии Мухановой-Калерджи. Ср. 132, 394, 477 и 490.
486. *Zweite Elégie*. Вторая элегия. Соч.: 1877. Изд.: 1878, Кант. Посв.: Лине Раман. Ср. 133 и 478.

#### ДЛЯ СКРИПКИ, ВИОЛОНЧЕЛИ И ФОРТЕПИАНО

487. *Pester Karneval*. Пештский карнавал. Соч.: вероятно, 1860—70-е годы. Изд.:? Шуберт, под ред. Ф. Фольбаха. Ср. 153<sub>9</sub>; см. также 29<sub>6</sub> и 388.

#### ДЛЯ СТРУННОГО КВАРТЕТА

488. *Angelus*. Ангелюс. Соч.: 1880, по ф.-п. ред. (см. 64—I II<sub>1</sub>). Изд.: 1883, Шотт; для стр. квинтета (с контрабасом) 1887, Шотт. Ср. также 450.

#### ДЛЯ СТРУННОГО КВАРТЕТА И АРФЫ (по желанию)

489. *Am Grabe Richard Wagners*. У могилы Рихарда Вагнера. Соч.: 1883. Изд.: 1950-е годы, Шотт (публикация Листовского общества в Лондоне). Ср. 140 и 448.

#### ДЛЯ ВИОЛОНЧЕЛИ, ФОРТЕПИАНО, АРФЫ И ГАРМОНИУМА

490. [*Erste*] *Elégie*. [Первая] элегия. Соч.: 1874. Исп.: 17 июня 1875, Веймар. Изд.: 1875, Кант. Посв.: Марии Мухановой-Калерджи. Ср. 132, 394, 477 и 485.

#### ДЛЯ ЧЕТЫРЕХ СКРИПОК

491. *Die Wiege*. Колыбель. Соч.: 1881 (?). Не изд. (?). Ср. 115.

#### ДЛЯ ТРОМБОНА И ОРГАНА

492. *Aria «Cujus animat» aus dem «Stabat mater» von Rossini*. Ария «*Cujus animat*» из «*Stabat mater*» Россини. Соч.: вероятно, 1860-е годы. Изд.: 1874 (?), Шотт. Ср. 320 и 676а.

493. *Hosannah. Осанна.* С о ч.: 1862, по «Солнечному гимну» (см. 499). И з д.: 1867, Кюн (в альбоме), позднее Зульцер. Ср. также 69<sub>1</sub>, 125<sub>1</sub>, 185, и 453. Обработка «Солнечного гимна» для орг., сделанная в 1881 (см. *Franz Liszt's Briefe*, цит. изд., VII, стр. 327), по-видимому, утрачена. См. 58\*.

ДЛЯ ОРГАНА, МУЖСКОГО (ИЛИ СМЕШАННОГО) ХОРА,  
ДВУХ ТРУБ, ТРЕХ ТРОМБОНОВ, ТРУБЫ И ЛИТАВР  
(по желанию)

494. *Nun danket alle Gott.* С о ч.: 1883, по случаю освящения большого органа в Риге. И з д.: 1884, Брейткопф и Гертель. П о с в.: Карлу Хазе.

ДЛЯ ОРГАНА, ГАРМОНИУМА ИЛИ РОЯЛЯ  
С ОРГАННЫМИ ПЕДАЛЯМИ (PEDALFLÜGEL)

495. *Aus der Ungarischen Krönungsmesse.* Из Венгерской коронационной мессы. С о ч.: 1870-е годы, переложение Offertorium'a мессы (см. 507). И з д.: 1870-е годы, Шуберт. Ср. 186<sub>2</sub>, 399<sub>2</sub>, 472<sub>2</sub> и 479<sub>2</sub>.

## Второй отдел

### ВОКАЛЬНЫЕ СОЧИНЕНИЯ

#### VIII. ОПЕРЫ

496. *Don Sanche, ou le Château d'Amour.* Дон Санчо или Замок любви. С о ч.: 1824—25; либретто Теолона и Рансе (по рассказу французского баснописца и новеллиста Клариса де Флориана); по признанию самого Листа при инструментровке оперы ему «существенно помог» Фердинандо Паэр. И с п.: 17 окт. 1825, Париж, п/у Родольфа Крейцера; партию Дон Санчо пел Адольф Нурри. И з д.: отрывками у Ж. Шантавуана, в кн.: «Музыканты и поэты» (см. *Chantavoine J., Musiciens et poètes*, Paris, 1912).  
— *Sardanapal.* Сарданопал. См. 700.

IX. ДУХОВНЫЕ ПРОИЗВЕДЕНИЯ ДЛЯ ХОРА  
(с инструментальным сопровождением и a capella)

#### ОРАТОРИИ И ЛЕГЕНДЫ

497. *Die Legende von der heiligen Elisabeth.* Легенда о святой Елизавете. 1. Einleitung. Вступление. 1. *Ankunft der Elisabeth auf Wartburg.* Прибытие Елизаветы в Вартбург.



2. *Landgraf Ludwig*. Ландграф Людвиг. 3. *Die Kreuzritter*. Крестоносцы. II. 4. *Landgräfin Sophie*. Ландграфиня Софья. 5. *Elisabeth*. Елизавета. 6. *Feierliche Bestattung der Elisabeth*. Торжественное признание Елизаветы. С о ч.: 1857—1862, на слова Отто Рокетта; замысел возник еще в 1855 под впечатлением от фресок Морица Швинда (в Вартбурге); отд. изменения и дополнения 1864. И с п.: 15 августа 1865, Будапешт, п/у Листа (на первом венгерском музыкальном фестивале; оратория исп. на венгерском языке); последующие исполнения оратории — 24 февр. 1866, Мюнхен, п/у Бюлова; 1866, Прага, п/у Сметаны; 28 авг. 1867, Вартбург, п/у Листа; первое сценич. исп. оратории (вопреки желанию Листа) 1881, Веймар, п/у Лассена. И з д.: 1867 (клавир-аусцуг), 1869 (партитура), Кант; второе изд. 1871. См. 395.

498. *Christus*. Христос. I. *Weihnachtsoratorium*. Рождественская оратория. 1. *Einleitung*. Вступление. 2. *Pastorale*. Пастораль. 3. *Stabat mater speziosa* (Гимн). Гимн. 4. *Hirtengesang an der Krippe*. Пение пастухов у яслей. 5. *Die heiligen drei Könige (Marsch)*. Поклонение волхвов (марш). II. *Nach Epiphania*. По Епифанию. 6. *Die Seligpreisungen*. Таинства. 7. *Pater noster*. Отче наш. 8. *Die Gründung der Kirche*. Основание церкви. 9. *Das Wunder*. Чудо. 10. *Der Einzug in Jerusalem*. Въезд в Иерусалим. III. *Passion und Auferstehung*. Страсти и воскресение. 11. *Tristis est anima mea*. 12. *Stabat mater dolorosa* (Гимн). 13. *O, filii et filiae* (Osterhymne). 14. *Resurrexit*. С о ч.: 1862—66, на тексты библии, католич. литургии и некоторых латинских гимнов; отд. изменения и добавления 1867; замысел возник еще в 1853 (текст должен был написать Георг Гервер), но тогда не получил осуществления; в 1857 Лист поручил написать текст оратории Каролине Витгенштейн и Петеру Корнелиусу, но и это не было осуществлено. И с п.: 1 часть («Рождественская оратория») — 6 июля 1867, Рим, п/у Сгамбати; вся оратория — 29 мая 1873, Веймар, п/у Листа (среди слушателей — Рихард Вагнер, Козима Вагнер, Мария Муханова-Калерджи, Эдён Михалович, Корнель Абрани, Иоахим Рафф и др.). И з д.: 1872, Шуберт, позднее Кант; 6 и 7 эпизоды, написанные раньше других частей оратории (см. 551 и 541), изд. в первонач. виде 1861 и 1864; указания Листа к исполнению оратории см. *Thematisches Verzeichnis der Werke, Bearbeitungen und Transkriptionen von F. Liszt*, цит. изд., стр. 100. Ср. 32, 184, 396, 397, 452 и 424; ср. также 523.

499. *Cantico del Sol di San Francesco d'Assisi*. Солнечный гимн св. Франциска Ассизского. С о ч.: 1862, с использованием хора «*In dulci jubilo*»; переработано 1880 и 1881. И с п.: 1 ред. — 1862, Рим, солист Каппони; 2 ред. — 1877, Иена, солист Франц Мильде. И з д.: 1884, Кант. П о с в.: Арнольду Зенфту фон Пильзаху. См. 185 (сбр. для ф.-п.); ср. также 69, 125, 453 и 493.

500. *Die heilige Cäcilia. Legende. Св. Цецилия. Легенда.* С о ч.: 1874, на слова «мадам Эмиль де Жиранден»; главная тема заимствована из грегорианских мелодий; замысел легенды возник еще в 1839 и, по-видимому, тогда же получил осуществление, но эта первонач. версия до сих пор не обнаружена. И с п.: 17 июня 1875, Веймар. И з д.: 1876, Кант.
501. *Cantantibus organis. Antifonia per la festa di Sta. Cecilia.* С о ч.: 1879, для празднества в честь Палестрины в Риме (1880). И з д.: 1880, Манганелли, позднее Кант.
502. *Die Glocken des Strassburger Münsters. Колокола страсбургского собора. 1. Vorspiel: Excelsior. Прелюдия. 2. Die Glocken. Колокола.* С о ч.: 1874, по стихотворению Лонгфелло; замысел возник в 1869. И с п.: 1880, Вена, п/у Листа. И з д.: 1875, Шуберт. П о с в.: Генри Лонгфелло. См. 398 (обр. 1 для ф.-п. в 4 р.) и 454 (обр. 1 для орг.); обр. 1 для орг. и голоса не изд. Подробно о работе Листа над «Колоколами страсбургского собора» и о взаимоотношениях Листа и Лонгфелло см. Waters E. N., Liszt and Longfellow, «The Musical Quarterly», 1955, № 1, стр. 1—25.
503. *Sankt Christoph. Legende. Св. Христофор. Легенда.* С о ч.: 1880-е годы. Не и з д.

#### МЕССЫ И РЕКВИЕМ

504. *Missa solennis zur Einweihung der Basilika in Gran. Торжественная месса для освящения базилики в Гране.* С о ч.: 1855, с конца февраля до июня (согласно надписи на последней странице автографа партитуры); отдельные изменения 1857—59. И с п.: 31 авг. 1856, при освящении базилики в Эстергоме (Гране). И з д.: 1859, Государственная типография (в Вене), позднее Шуберт; обработка мессы для ф.-п. в 4 р., сделанная Мошони и просмотренная Листом, изд. 1865, Рожавельдьи, позднее (2 изд.) Шуберт.
505. *Messe für vierstimmigen Männerchor und Orgel. Missa quatuor vocum ad aequales concinente organo. Месса для четырехголосного мужского хора и органа.* С о ч.: 1 ред. 1848; 2 ред. 1869; иногда наз. «Сексардской мессой». И с п.: 1 ред. — 15 авг. 1852, Веймар; 2 ред. — июнь 1872, Иена, И з д.: 1 ред. 1853, Брейткопф и Гертель; 2 ред. 1869, Репо, позднее Брейткопф и Гертель. П о с в.: патеру Альбаху (1 ред.). Ср. 445.
506. *Missa choralis. Organo concinente. Хоральная месса.* С о ч.: 1865. И з д.: 1869, Кант.
507. *Magyar koronazi mise. Ungarische Krönungsmesse. Венгерская коронационная месса.* С о ч.: 1866—67; Offertorium и Graduale написаны позднее (после первого исполнения мессы). И с п.: 8 июня 1867, Будапешт, п/у Г. Преьера. И з д.: 1869, Шуберт. Ср. 33, 186, 399, 472, 479 и 495.
508. *Requiem. Реквием.* С о ч.: 1868; «Libera» только 1871. И з д.: 1869, Репо, позднее Кант; «Libera» 1871. Ср. 446; ср. также 533.

509. *Der 2. Psalm. 2 псалом* («Quare fremuerunt gentes et populi»). С о ч.: ок. 1850. Не и з д. См. 683.
510. *Der 13. Psalm. 13 псалом* («Herr, wie lange willst du meiner so gar vergessen»). С о ч.: 1855; между перв. исп. и изд. еще раз переработано. И с п.: 6 дек. 1855, Берлин, п/у Листа. И з д.: 1864, Кант. П о с в.: Петеру Корнелиусу.
511. *Der 18. Psalm. 18 псалом* («Coeli enarrant gloriam Dei»). С о ч.: 1860, для мужск. хора. И з д.: 1871, Шуберт.
512. *Der 23. Psalm. 23 псалом* («Mein Gott, der ist mein Hirt»). С о ч.: 1859; переработано 1862. И з д.: 1864.
- 51 псалом. См. 552. 67 псалом. См. 529. 73 псалом. См. 535. 97 псалом. См. 525. 104 псалом. См. 552.
513. *Der 116. Psalm. 116 псалом* («Laudate Dominum omnes gentes») С о ч.: 1869. И з д.: 1869, для муж. и смеш. хора. См. 507 (Graduale).
- *Der 125. Psalm. 125 псалом*. См. 547.
514. *Der 129. Psalm. 129 псалом* («De profundis»). С о ч.: 1881; позднее Лист намеревался включить этот псалом в ораторию «Св. Станислав» (см. 701). И з д.: ? (для бар. соло, мужск. хора и органа) как приложение к «Neue Zeitschrift für Musik»; 1883 (для баса соло и ф.-п. или орг.), Кант.
515. *Der 137. Psalm. 137 псалом* («An den Wassern zu Babylon»). С о ч.: 1859, по картине Эдуарда Бендемана; переработано 1862. И з д.: 1864, Кант.

РАЗНОЕ

516. *An den heiligen Franziskus von Paula. Gebet. К св. Франциску из Паолы. Молитва*. С о ч.: не позже 1860; переработано 1874. И з д.: 1875, Таборски и Парш. Ср. 69<sub>2</sub>.
517. *Anima Christi sanctifica me*. С о ч.: 1 ред. 1874; 2 ред. ок. 1875. И з д.: 2 ред. 1882, Кант; 1 ред. 1936, Брейткопф и Гертель.
518. *Ave Maria*. С о ч.: 1 ред. (для смеш. хора с сопровожд. орг.) 1846; 2 ред. (для четырехголосного смеш. хора) ок. 1853. И з д.: 1 ред. 1846, Гаслингер, позднее Шлезингер; 2 ред. 1853, Брейткопф и Гертель. Ср. 68<sub>2</sub>.
519. *Ave Maria*. С о ч.: 1869. И з д.: 1870, Пуштет, позднее (1871) Кант. П о с в.: Джесси Лоссо (Jessie Laussot). Ср. 187 (обр. для ф.-п. или гармоннума) и 672 (обр. для голоса и орг.).
520. *Zur Trauung. К венчанию*. С о ч.: 1883, по ф.-п. пьесе «Sposalizio» (см. 64—II<sub>1</sub>). И з д.: 1890, Брейткопф и Гертель.
521. *Ave maris stella*. С о ч.: 1 ред. (для смеш. хора и орг.) 1865 или 1866; 2 ред. (для мужск. хора и орг.) 1868. И з д.: 1 ред. 1870, Кант (с подзаголовком «Hymnus ad quattuor voces inaequales et organum»); 2 ред. 1868, Репо, позднее Кант. Ср. 189 (обр. для ф.-п.) и 455 (обр. для орг.); см. также 674.

522. *Ave verum corpus*. Соч.: 1871. Изд.: 1871, Кант.
523. *Cruz. Hymne des marins avec Antienne approbative de N.T.S.P. Pie IX*. Соч.: 1865. Изд.: 1865.
524. *Dall'alma Roma*. Соч.: 1870-е годы, по 8 эпизоду оратории «Христос» (см. 498<sub>8</sub>) Не изд.
525. *Der Herr bewahret die Seelen seiner Heiligen*. Соч.: 1875, по 97 псалму. Изд.: 1887, Лихт, Кистнер.
526. *Domine salvum fac regem*. Соч.: 1853. Изд.: 1936, Брейткопф и Гертель.
527. *Festgesang zur Eröffnung der zehnten allgemeinen deutschen Lehrerversammlung*. Торжественное песнопение для открытия десятого всеобщего немецкого съезда учителей. Соч.: 1858, на слова Г. Гофмана фон Фаллерслебена. Изд.: 1859, Кюн (Зульцер). Посв.: учащимся немецких народных школ.
528. *Fünf Gesänge mit französischen Texten*. Пять песнопений на французские тексты. 1. *Qui m'a donné*. 2. *L'Eternel est son nom*. 3. *Chantons, chantons l'auteur*. 4. *A-dur* (без текста). 5. *Combien j'ai douce souvenance*. Соч.: вероятно, в 1840-е годы. Не изд.
529. *Gott sei uns gnädig und barmherzig. Kirchengesang*. Соч.: 1878, по 67 псалму. Не изд.: Посв.: Рихарду Полю.
- 529а. *Chorales*. Хоралы. 1. *Es segne uns Gott*. 2. *Gott sei uns gnädig*. 3. *Nun ruhen alle Wälder*. 4. *O, Haupt voll Blut und Wunden*. 5. *O, Lamm Gottes*. 6. *Was Gott tut*. 7. *Wer nur den lieben Gott*. 8. *Vexilla regis*. 9. *Cruz benedicta*. 10. *O, Traurigkeit*. 11. *Nun danket alle Gott*. 12. *Jesu Christe*. Соч.: вероятно, 1878—79. Изд.: только 1—7 1936, Брейткопф и Гертель; 8—12 не изд. Ср. 128 и 529.
530. *Hymne de l'enfant à son réveil*. Гимн ребенка при пробуждении. Соч.: 1840-е годы, по стихотворению Ламартина; переработано 1862 и 1874. Изд.: 1875, Таборски и Парш. Посв.: Певческому союзу им. Листа в Будапеште. Ср. 68<sub>8</sub>.
531. *In domum Domini ibimus*. Соч.: вероятно, 1880-е годы. Изд.: 1936, Брейткопф и Гертель. См. 190 (прелюдия к хору для ф.-п.) и 456 (прелюдия к хору для орг.).
532. *Inno a Maria Vergine*. Соч.: 1869. Изд.: 1936, Брейткопф и Гертель.
533. *Libera me*. Соч.: 1871. Изд.: 1871 и 1882, Кант; включено в «Реквием» (см. 508).
534. *Mariengarten* («*Quasi cedrus*»). Соч.: не позже 1884. Изд.: 1936, Брейткопф и Гертель.
535. *Mihi autem adhaerere*. Соч.: 1868, по 73 псалму, как *Offertorium*. Изд.: 1871 и 1882, Кант.
536. *O, Roma nobilis*. Соч.: вероятно, 1879. Изд.: 1936, Брейткопф и Гертель.
537. *O, sacrum convivium*. Соч.: 1880-е годы. Изд.: 1936, Брейткопф и Гертель.
538. *O, salutaris hostia*. Соч.: 1 ред. (для жен. хора и орг.) 1869; 2 ред. (для смеш. хора и орг.) ок. 1870. Изд.: 1 ред. 1871, Пушкет, Кэрвен, Кант, позднее Ширмер; 2 ред. 1881 и 1882, Кант.

539. *Ossa arida*. С о ч.: 1879 (для муж. хора и орг. в 4 р.). И з д.: 1936, Брейткопф и Гертель.
540. *Pater noster*. С о ч.: 1 ред. (для муж. хора и орг.) 1846; 2 ред. (под назв. «*Pater noster quattuor vocum ad aequales concinente organo secundum rituale... ecclesiae Romanae*») ок. 1853. И з д.: 1 ред. 1846, Гаслингер; 2 ред. 1853, Брейткопф и Гертель. Ср. 68<sub>5</sub> (обр. 2 ред. для ф.-п.).
541. *Pater noster*. С о ч.: не позже 1860. И з д.: 1864, Кант; позднее включено в ораторию «Христос» (ср. 498<sub>7</sub>).
542. *Pater noster (C-dur)*. С о ч.: ок. 1850. И з д.: 1936, Брейткопф и Гертель.
543. *Pater noster*. С о ч.: 1 ред. *F-dur* (для смеш. хора и орг.) 1869; 2 ред. *B-dur* (для муж. хора и орг.) 1869. И з д.: 1 ред. 1870, Пуштет, позднее (1875) Кант; 2 ред. 1936, Брейткопф и Гертель. П о с в.: 1 ред. Джесси Лоссо — *Pater noster*. См. 549<sub>4</sub>.
544. *Pax vobiscum!* С о ч.: 1885. И з д.: после 1885, Хуг, позднее Кистнер. П о с в.: Певческому союзу в Страсбурге.
545. *Pro Papa*. 1. *Dominus conservet eum*. 2. *Tu es Petrus*. С о ч.: вероятно, 1880. И з д.: 1881, Манганелли, позднее (1882) Кант.
546. *Qui Mariam absolvisti*. С о ч.: 1885. И з д.: 1886, Лихт, Кистнер.
547. *Qui seminant in lacrimis*. С о ч.: 1884, по 125 псалму. И з д.: 1936, Брейткопф и Гертель.
548. *Responsorien*. С о ч.: 1860. И з д.: 1936, Брейткопф и Гертель.
549. *Rosario*. 1. *Mysteria gaudiosa*. 2. *Mysteria dolorosa*. 3. *Mysteria gloriosa*. 4. *Pater noster*. С о ч.: 1879. И з д.: 1936, Брейткопф и Гертель. Ср. 457 (обр. для орг.).
550. *Salve Regina*. С о ч.: 1885. И з д.: 1936, Брейткопф и Гертель.
551. *Die Seligkeiten*. С о ч.: 1855—59. И з д.: 1861, Кант; позднее включено в ораторию «Христос» (см. 498<sub>6</sub>).
552. *Septem Sacramenta. Responsorium cum organo vel harmonio concinendo*. 1. *Baptisma*. 2. *Confirmatio*. 3. *Eucharistia*. 4. *Poenitentia*. 5. *Extrema unctio*. 6. *Ordo*. 7. *Matrimonium*. С о ч.: 1878. И з д.: 1936, Брейткопф и Гертель.
553. *Slavimo slavno Slaveni! Славим славных славян!* С о ч.: 1863, к празднованию тысячелетия Кирилла и Мефодия. И с п.: 3 июля 1863, Рим. И з д.: 1936, Брейткопф и Гертель. Ср. 191 (обр. для ф.-п.) и 458 (обр. для орг.).
554. *Tantum ergo*. С о ч.: 1869; 1 ред. для жен. хора и орг., 2 ред. для муж. хора и орг. И з д.: 1871, Пуштет, Кэрвен, Кант. П о с в.: Ф. Витту.
555. *Te Deum I*. С о ч.: вероятно, 1859. И з д.: 1936, Брейткопф и Гертель.
- 555а. *Te Deum II*. С о ч.: вероятно, 1853. И з д.: 1936, Брейткопф и Гертель.
556. *Via Crucis. Les 14 Stations de la Croix pour Choeur Soli, avec accompagnement d'orgue (ou Pianoforte)*. С о ч.: 1873—79. И з д.: 1936, Брейткопф и Гертель. Ср. 400 (обр. для орг.).

557. *Weihnachtslied* (*O, heilige Nacht*). Рождественская песня (Святая ночь). С о ч.: 1875 или 1876, сперва как ф.-п. пьеса (см. 70<sub>2</sub>), затем для тенора, сопрано и альты в сопровождении орг. или гармониама. И з д.: 1882, Фюрстнер. Ср. 70<sub>2</sub>. См. также 386.
558. *Weihnachtslied von Theophil Landmesser*. Рождественская песня Теофила Ландмессера. С о ч.: 1863; 1 ред. для смеш. хора и орг.; 2 ред. (представляющая собой другое муз. сочинение на тот же текст) для семейного круга; 3 ред. для муж. хора (в двух версиях, следующих за 1 и 2 ред.); 4 ред. для трех жен. голосов. И з д.: 1865, Боте и Бок.

#### Х. СВЕТСКИЕ ПРОИЗВЕДЕНИЯ ДЛЯ ХОРА (с инструментальным сопровождением и а capella)

##### КАНТАТЫ

559. *Festkantate zur Enthüllung des Beethoven-Denkmal in Bonn*. Торжественная кантата к открытию памятника Бетховену в Бонне. С о ч.: 1845, по поручению комитета по сооружению памятника Бетховену, на слова О. Вольфа; во второй части использовано *Andante cantabile* из трио *B-dur* ор. 97 Бетховена (ср. 560). И с п.: 13 авг. 1845, Бонн, п/у Листа. Не и з д. (партитура). См. 401 (обр. для ф.-п. в 4 р.); ср. также 193.
560. *Zur Säkularfeier Beethovens (2. Beethoven-Kantate)*. К празднованию столетия [со дня рождения] Бетховена (2-я бетховенская кантата). С о ч.: 1869—70, на слова А. Штерна и Ф. Грегоровиуса, с использованием *Andante cantabile* из трио *B-dur* ор. 97 Бетховена (ср. 559). И с п.: 29 мая 1870, Веймар, п/у Листа. И з д.: 1870, Кант.
561. *Ungaria-Kantate*. Кантата «Венгрия». С о ч.: 1848, на слова Ф. Шобера, в ответ на стихотворение Вёрёшмарти «Ференцу Листу». И с п.: 21 мая 1912, Веймар, п/у Петера Раабе. И з д.: 1961, Музыкальное издательство в Будапеште (Селеви).

##### РАЗНОЕ

562. *Chöre zu Herders «Entfesseltem Prometheus»*. Хоры к «Освобожденному Прометею» Гердера. С о ч.: 1850, вместе с симф. поэмой «Прометей» (см. 5); полностью переработано 1855. И с п.: 1 ред. — 24 авг. 1850, Веймар, п/у Листа (по случаю открытия памятника Гердеру); оконч. ред. — 1857, Веймар. И з д.: вероятно, 1855, Кант; нов. изд. 1876, Кант. Ср. 194 и 402.
563. *An die Künstler. К художникам*. С о ч.: 1 ред. не позже 1853, на слова Шиллера; 2 ред. 1853—54; 3 ред. — 1856. И с п.: 1 ред. — июнь 1853, Карлсруэ, п/у Листа; 2 ред. — 23 февр. 1854, Веймар, п/у Листа, 3 ред. — 5 сент. 1857, Веймар,

- п/у Листа. Изд.: 2 ред. 1854, Шлезингер. П о с в.: (в рукописи) Рихарду Вагнеру; в издании посвящение опущено. Ср. 12 и 21; см. также 181 и 375.
564. *«Gaudeamus igitur». Humoreske. Zur Feier des hundertjährigen Jubiläums der Akademischen Konzerte zu Jena 1870. «Итак, возрадуемся». Юмореска. К празднованию столетнего юбилея академических концертов в Иене 1870.* С о ч.: 1869. И с п.: 1870, Иена, п/у Карла Наумана. Изд.: 1871, Шуберт. П о с в.: Карлу Гилле. Ср. 195 и 403.
565. *Vierstimmige Männergesänge. Песни для четырехголосного мужского хора. 1. Rheinweinielied von Herwegh. Рейнская песня Гервега. 2. Studentenlied aus Goethes «Faust». Студенческая песня из «Фауста» Гёте. 3. Reiterlied von Herwegh. Песня всадника Гервега. 4. Reiterlied. Песня всадника (2 версия).* С о ч.: 1841 на слова Гёте и Гервега. Изд.: 1843, Шотт. П о с в.: 1 — Ж. Лефевру; 2 — В. Шпейеру; 3 — Шандору Телеки.
566. *Es war einmal ein König (aus Goethes «Faust»). Жил-был король когда-то (из «Фауста» Гёте).* С о ч.: 1850-е годы (?). Не изд. Ср. 232<sub>4</sub>.
567. *Über allen Gipfeln ist Ruh. На горных вершинах покой (Всюду тишина и покой).* С о ч.: 1 ред. 1842; 2 ред. 1849. Изд.: 1 ред. 1844, Эрк; 2 ред. 1849, Шуберт (в альбоме Гёте); нов. изд. 1856, Шуберт.
568. *Das deutsche Vaterland. Немецкая родина.* С о ч.: по песне Эрнста Арндта «Was ist des Deutschen Vaterland?»; 1 ред. 1841; 2 ред. ? Изд.: 1 ред. 1842, Шлезингер; 2 ред., вероятно, не изд.
569. *Das düstre Meer umrauscht mich. Мрачное море шумит вокруг меня.* С о ч.: 1842. Изд. 1844, Эрк.
570. *Les quatre Élém[en]ts. Четыре стихии. 1. La Terre. Земля. 2. Les Aquilons. Ветры. 3. Les Flots. Волны. 4. Les Astres. Звезды.* С о ч.: на слова Ж. Отрана; 2 — 1844; 1, 3 и 4 — 1845. Не изд. Ср. 3.
571. *Le forgeron. Кузнец.* С о ч.: 1845, на слова Ламенне. Изд.: 1961, Музыкальное издательство в Будапеште.
572. *Titan. Титан.* С о ч.: 1842—47, на слова Ф. Шобера. Не изд.
573. *Trinkspruch. Тост.* С о ч.: не позже 1848. Изд.: 1929 («Zeitschrift für Musik»).
574. *Die lustige Legion. Веселый легион.* С о ч.: 1848, на слова А. Бухгейма. Изд.: 1848, Диабелли.
575. *Arbeiterchor. Хор рабочих.* С о ч.: 1848; начальный мотив имеет сходство с маршем из симф. поэмы «Мазепа». Изд.: 1848 (или 1849) награвировано у Гаслингера, но не опубликовано из-за цензурных соображений; 1939 изд. под названием «Гимн труду» Государственным музыкальным издательством в Москве; 1954 изд. Музыкальным издательством в Будапеште. Ср. 196 (обр. для ф.-п. под названием «Геронический марш») и 404 (обр. для ф.-п. в 4 р.).
576. *Licht, mehr Licht. Света, больше света.* С о ч.: 1849, на слова

- Ф. Шобера. Изд.: 1849, Шуберт (в альбоме Гёте): нов. измененное изд. 1856, Шуберт.
577. *Chor der Engel. Хор ангелов* (из «Фауста» Гёте). Соч.: 1849. Изд.: 1849, Шуберт (в альбоме Гёте).
578. *Festchor zur Enthüllung des Herder-Denkmal's im Weimar. Торжественный хор к открытию памятника Гердеру в Веймаре*. Соч.: 1850, на слова А. Шёлля. Изд.: 1850, «Leipziger Illustrierte Zeitung», 2.XI).
579. *Weimars Volkslied. Веймарская народная песня*. Соч.: 1857, на слова П. Корнелиуса. Изд.: 1857, Кюн (Зульцер). Ср. 635, 208, 405 и 459.
580. *Morgenlied. Утренняя песня*. Соч.: 1859, на слова Г. Гофмана фон Фаллерслебена. Изд.: 1861, Бёлау (в сб. «Vaterländisches Liederbuch»).
581. *Mit klingendem Spiel. Со звонкой игрой...* Соч.: вероятно, 1850-е годы. Изд.: 1860, Бёлау.
582. *Für Männergesang. Для мужского хора. 1. Vereinslied. Песня единения. 2. Ständchen. Серенада. 3. Wir sind nicht Mumien. Мы не мумии. 4. Vor der Schlacht. Перед битвой. 5. Nicht gezagt! Не унывая! Не робей! 6. Es ruft Gott uns mahnd. Бог призывает нас, напоминая... 7. Soldatenlied aus Goethes «Faust». Солдатская песня из «Фауста» Гёте. 8. Die alten Sagen künden. Старые сказания возвещают. 9. Saatengrün. Зеленая пашня. 10. Der Gang um Mitternacht. Шествие в полночь. 11. Festlied zu Schillers Jubelfeier 10. November 1859. Торжественная песня к празднованию юбилея Шиллера 10 ноября 1859. 12. Gottes ist der Orient. Соч.: 1 песня — 1856, на слова Г. Гофмана фон Фаллерслебена; 2 песня — не позже 1857, на слова Ф. Рюккерта; 3 песня — 1842, на слова Г. Гофмана фон Фаллерслебена; 4, 5 и 6 песни — 1840-е годы, под названием «Воинственные песни» («Geharnischte Lieder»), на слова Т. Мейера; 7 песня — 1844, на слова В. Гёте; 8 песня — вероятно, 1840—50-е годы; 9 песня — вероятно, 1840—50-е годы, на слова Л. Уланда; 10 песня — вероятно, 1840—50-е годы, на слова Г. Гервега; 11 песня — 1859, на слова Ф. Дингельштедта; 12 песня — 1842, на слова В. Гёте. Изд.: 1 и 2 песни 1861, Кант; 3 песня 1844, Эрк; 4, 5 и 6 песни 1845, Кюн; 7, 8, 9 и 10 песни 1861, Кант; 11 песня 1859 («Leipziger Illustrierte Zeitung», 12.XI); 12 песня 1844, Эрк; все вместе 1861, Кант. Ср. 197.*
583. *A lelkesedés dala. Das Lied der Begeisterung. Песня воодушевления*. Соч.: 1871, для Венгерского крестьянского певческого союза. Изд.: 1871, Таборски и Парш, с венгерским и немецкими текстами. Посв.: Венгерскому крестьянскому певческому союзу.
584. *Carl August weilt mit uns. Festgesang zur Enthüllung des Carl-August-Denkmal's in Weimar am 3. September 1875. Карл Август с нами. Торжественная песня к открытию памятника Карлу Августу в Веймаре 3 сентября 1875*. Соч.: 1875. Изд.: 1887, Лихт, вместе с 525.



585. *Magyar király-dal. Ungarisches Königslied. Венгерская королевская песня.* С о ч.: 1883—84, на слова К. Абрани, с использованием мотива старинной революционной куруцкой песни. И з д.: 1884, Таборски и Парш. Ср. 596; см. также 211 и 406.
586. *Gruss. Привет.* С о ч.: ок. 1885. И з д.: 1885, Лихт, Кистнер. — *An Frau Minne.* См. 667<sub>1</sub>.

## ХІ. ПЕСНИ И БАЛЛАДЫ ДЛЯ ГОЛОСА С ОРКЕСТРОМ

### ОБРАБОТКИ СОБСТВЕННЫХ ПЕСЕН

587. *Drei Lieder aus Schillers «Wilhelm Tell».* Три песни из «Вильгельма Телля» Шиллера. 1. *Der Fischerknabe.* Мальчик-рыбак. 2. *Der Hirt.* Пастух. 3. *Der Alpenjäger.* Альпийский охотник. С о ч.: 1850-е годы, инструментовка 668. И з д.: 1872, Кант.
588. *Jeanne d'Arc au bûcher.* Жанна д'Арк на костре. С о ч.: 1840-е годы, на слова А. Дюма; инструментовано Листом 1858 и 1874. И з д.: 1877, Шотт. См. 632.
589. *Die Loreley.* Лорелея. С о ч.: 1840—50-е годы, на слова Г. Гейне; инструментовано 1860. И з д.: 1863, Кант. См. 608.
590. *Mignons Lied.* Песнь Миньоны. С о ч.: 1840—50-ые годы, на слова В. Гёте; инструментовано 1860. И з д.: 1863, Кант. См. 616.
591. *Die Vätergruft.* Могила отцов. С о ч.: 1844, на слова Л. Уланда; инструментовано в посл. год жизни. И з д.: после 1886, Кант, Новелло. См. 662.
592. *Die drei Zigeuner.* Три цыгана. С о ч.: 1860, на слова Н. Ленау; инструментовано 1860. И з д.: 1872, Кант. См. 639.

### ОБРАБОТКИ ЧУЖИХ ПЕСЕН

593. *Sechs Lieder von Schubert.* Шесть песен Шуберта. 1. *Die junge Nonne.* Молодая монахиня. 2. *Gretchen am Spinnrade.* Маргарита за прялкой. 3. *Lied der Mignon.* Песнь Миньоны. 4. *Erlkönig.* Лесной царь. 5. *Der Doppelgänger.* Двойник. 6. *Abschied.* Прощание. С о ч.: инструментовано 1860. И з д.: 1—4 песни 1863, Форберг; 5 и 6 песни не изд. П о с в.: Эмплин Мернан-Генаст.
594. *Die Allmacht. Von Schubert.* Всемогущество. Песня Шуберта. С о ч.: обработано 1871. И з д.: 1872, Шуберт.
595. *Zwei Lieder von Francis Korbay.* Две песни Франциса [Ференца] Корбаи. С о ч.: инструментовано 1883. Не и з д. (?). — *Der Zaubersee.* Волшебное озеро. См. 37.

На слова К. А б р а н и

596. *Magyar király-dal. Ungarisches Königslied. Венгерская королевская песня.* С о ч.: 1883, для баритона, с использованием мотива старинной революционной куруцкой песни. И с п.: 1884, Братислава (первоначально предполагалось исполнить песню при открытии Венгерского театра в Будапеште; однако исполнение было запрещено, из-за революционной куруцкой мелодии, использованной Листом). И з д.: 1884, Таборски и Парш. Ср. 211 и 406; ср. также 585.

На слова П. Ж. Б е р а н ж е

597. *Le vieux vagabond. Старый бродяга.* С о ч.: не позже 1848, для баса; содержит вступительную тему симфонии «Данте» (ср. 15). И з д.: 1918, Брейткопф и Гертель.  
598. *Le juif errant. Вечный жид.* С о ч.: 1847; для баритона; инструментовано Ковради. Не и з д.

На слова Р. Бигелебева

599. *Und sprich. «Sieh auf dem Meer». Говори. «Смотри на море...»* С о ч.: 1874, для меццо-сопрано. И з д.: 1879, Кант. П о с в.: Кароллине Витгенштейн.

На слова Ф. Боденштедта

600. *Einst wollt' ich einen Kranz... Хотел тебе венок сплести я...* С о ч.: вероятно, 1870-е годы, для меццо-сопрано. И з д.: 1879, Кант.  
601. *An Edlitam. К Эдлитам (К Матильде).* С о ч.: вероятно, 1870-е годы, для тенора или баритона. И з д.: 1879, Кант.

На слова Ч. Бочелла

602. *Angiolin dal biondo crin. Златокудрый ангел мой (Ангел милый, златокудрый).* С о ч.: 1 ред. 1839, для тенора, как колыбельная песня для старшей дочери Бландины; 2 ред. ок. 1855, для тенора и баритона. И з д.: 1 ред. 1843, Шлезингер; 2 ред. 1856, Шлезингер, позднее Кант. См. 205<sub>а</sub> (обр. для ф.-п.).

На слова А. Вильбрандта

603. *Der Glückliche. Счастливый.* С о ч.: вероятно, 1870-е годы, для тенора. И з д.: 1879, Кант.

## На слова Ф. Геббеля

604. *Blume und Duft. Цветок и запах.* Соч.: ок. 1860, для баритона или меццо-сопрано. Изд.: 1860, Кант.

## На слова Э. Гейбеля

605. *Die stille Wasserrose. В реке цветок лилеи...* Соч.: вероятно, 1860, для тенора или меццо-сопрано. Изд.: 1860, Кант.

## На слова Г. Гейне

606. *Im Rhein, im schönen Strome. В волнах прекрасных Рейна...* Соч.: 1 ред. ок. 1842, для меццо-сопрано и тенора; 2 ред. — ок. 1855, для тенора. Изд.: 1 ред. 1843, Шлезингер, под заглавием «На Рейне» («Am Rhein»); 2 ред. 1856, Шлезингер; «новое переработанное издание» 1860, Кант. См. 205<sub>2</sub> (обр. для ф.-п.).
607. *Morgens steh' ich auf und frage. Утром я встаю и спрашиваю.* Соч.: 1 ред. ок. 1844, для тенора (A-dur); 2 ред. ок. 1859, для тенора или баритона (G-dur). Изд.: 1 ред. 1844, Эрк; 2 ред. 1859, Шлезингер, позднее Кант.
608. *Die Loreley. Лорелея.* 1 ред. 1841, для меццо-сопрано или тенора; 2 ред. ок. 1855, для меццо-сопрано или тенора. Изд.: 1 ред. 1843, Шлезингер; 2 ред. 1856, Шлезингер, позднее Кант. См. 205<sub>1</sub> (обр. для ф.-п.) и 589 (обр. для голоса с орк.).
609. *Ein Fichtenbaum steht einsam. На севере кедр одиноко... (Сосна).* Соч.: 1 версия ок. 1855, для баритона или меццо-сопрано (c-moll); 2 версия ок. 1860, для баритона или меццо-сопрано. Изд.: 1860, Кант.
610. *Anfangs wollt' ich fast verzagen. Долго в муках я томился...* Соч.: 1856, для меццо-сопрано или баритона; новое заключение (для франц. изд.) ок. 1880. Изд.: 1860, Кант.
611. *Du bist wie eine Blume. Ты как цветок прекрасна... (Как утро, ты прекрасна...).* Соч.: 1840-е годы, для тенора (A-dur) и баритона (Fis-dur). Изд.: 1844, Эрк; несколько измененное изд. 1859, Шлезингер, позднее Кант, Тонгер.
612. *Vergiftet sind meine Lieder. Мои отравлены песни... (Смертельной полны отравы...).* Соч.: 1842, для тенора (cis-moll) и баритона (gis-moll). Изд.: 1844, Эрк; несколько измененное изд. 1859, Шлезингер, позднее Кант; во франц. изд. песни с коротким введением.

## На слова Г. Гервега

613. *Ich möchte hingehn. Хотел бы я умереть...* Соч.: 1840-е годы, для тенора или сопрано; на рукописи рукою Листа сделана пометка: «Эта песня — мое юношеское завещание; не лучше, но и не хуже» (см. Раабе Р., Franz Liszt, цит. изд., т. II, стр. 349). Изд.: 1859, Шлезингер, затем Кант.

## На слова В. Гёте

614. *Der du von dem Himmel bist. Ты посланец небес...* (*Приди, о, приди ко мне...*). Соч.: 1 ред. ок. 1843, для меццо-сопрано или тенора; 2 ред. ок. 1855, для меццо-сопрано или тенора; 3 ред. 1860, для меццо-сопрано или баритона; 4 ред. ок. 1870. Изд.: 1 ред. 1843, Шлезингер; 2 ред. 1856, Шлезингер, как «Invocation» («Призыв»); 3 ред. 1860, Кант; 4 ред. 1918, Брейткопф и Гертель. Посв.: принцессе Августе Прусской. См. 205<sub>5</sub> (обр. для ф.-п.).
615. *Freudvoll und leidvoll. Радость и горе.* Соч.: 1 версия (*A-dur* 6/8) 1844, для меццо-сопрано; 2 версия (*E-dur* 2/4) ок. 1850, для меццо-сопрано; 1 версия (во второй ред.) ок. 1860, для сопрано. Изд.: 1 версия 1848, Гаслингер; 2 версия после 1860; 1 версия (во второй ред.) 1860, Кант. Посв.: 1 версия Ари Шефферу.
616. *Mignons Lied. Песнь Миньоны.* Соч.: 1 ред. 1842, для меццо-сопрано (*Fis-dur*) и альты (*Es-dur*); 2 ред. ок. 1856, для меццо-сопрано; 3 ред. 1860, для меццо-сопрано. Изд.: 1 ред. 1843, Шлезингер; 2 ред. 1856, Шлезингер, позднее Кант; 3 ред. после 1860, Кант. См. 205<sub>3</sub> (обр. для ф.-п.) и 590 (обр. для голоса с орк.).
617. *Es war ein König in Thule. Король жил в Фуле когда-то.* Соч.: 1 ред. ок. 1843, для меццо-сопрано, тенора и баритона; 2 ред. ок. 1856, для меццо-сопрано или тенора. Изд.: 1 ред. 1843, Шлезингер; 2 ред. 1856, Шлезингер, позднее Кант. См. 205<sub>4</sub> (обр. для ф.-п.). *N. B.* Обработка романса для гол. с орк. сделана П. И. Чайковским.
618. *Wer nie sein Brot mit Tränen ass. Тот, кто свой хлеб в слезах не ел.* Соч.: 1 версия (*e-moll* 3/4) 1840-е годы, для меццо-сопрано; 2 версия (*a-moll* 4/4), вероятно, ок. 1860, для баритона или альты. Изд.: 1 версия 1848, Гаслингер; в изм. форме 1859, Шлезингер, затем Кант; 2 версия 1860, Кант.
619. *Über allen Gipfeln ist Ruh. На горных вершинах покой (Всюду тишина и покой).* (*На вершинах гор тишина*). Соч.: 1 ред. 1840-е годы, для тенора или меццо-сопрано; 2 ред. ок. 1859, для тенора или меццо-сопрано. Изд.: 1 ред. 1847, Гаслингер; 2 ред. 1859, Шлезингер, затем Кант.

## На слова Терезы Гогенлоэ

620. *La Perla. Жемчужина.* Соч.: 1872, для меццо-сопрано. Изд.: 1870-е годы, Бланки.

## На слова Г. Гоффмана фон Фаллерслебена

621. *Wie singt die Lerche schön. Как прекрасно поет жаворонок (Как птичек звонок хор).* Соч.: 1850-е годы, для тенора или сопрано. Изд.: 1856, как приложение к «Deutsche Musen-Almanach», затем Шлезингер, Кант (несколько изм. изд.).



Титульный лист  
первого издания романа  
„Жанна д' Арк на костре“

622. *Lasst mich ruhen. Вы мне дайте сном забыться.* С о ч.: 1850-е годы, для баритона или меццо-сопрано. И з д.: 1859, Шлезингер, затем Кант.
623. *In Liebeslust. Среди радостей, среди мук любви (В мучительно блаженный час).* С о ч.: 1850-е годы, для тенора (*As-dur*) и баритона (*E-dur*). И з д.: 1859, Шлезингер, затем Кант.
624. *Ich scheide. Я расстаюсь.* С о ч.: 1860, для тенора или сопрано. И з д.: 1860, Кант.

#### На слова В. Гюго

625. *Oh! quand je dors. Когда я сплю [Как дух Лауры].* С о ч.: 1 ред. 1842, для сопрано или тенора; 2 ред. ок. 1859, для тенора. И з д.: 1 ред. 1844, Шлезингер; 2 ред. 1859, Шлезингер, позднее Кант. См. 206 (обр. для ф.-п.).
626. *Comment disaient-ils. Как говорили они (Как жизнь нам спасти).* С о ч.: 1 ред. 1843, для сопрано или тенора; 2 ред. ок. 1859, для сопрано или тенора. И з д.: 1 ред. 1844, Шлезингер; 2 ред. 1859, Шлезингер, позднее Кант. См. 200 (обр. 1 ред. для ф.-п.).
627. *Enfant, si j'étais roi. Дитя, если б я был королем (Дитя, будь я царем).* С о ч.: 1 ред. ок. 1844, для сопрано или те-

Титульный лист  
первого издания романа  
„Он так меня любил“



- нора; 2 ред. ок. 1859, для тенора. И з д.: 1 ред. 1844, Шлезингер; 2 ред. 1859, Шлезингер, позднее Кант. См. 201 (обр. 1 ред. для ф.-п.).
628. *S'il est un charmant gazon. Если есть прелестная лужайка...* (Коль вижу я пышный луг...). С о ч.: 1 ред. ок. 1844, для сопрано или тенора; 2 ред. ок. 1859, для тенора. И з д.: 1 ред. 1844, Шлезингер; 2 ред. 1859, Шлезингер, позднее Кант. См. 202 (обр. 1 ред. для ф.-п.).
629. *La tombe et la rose. Могила и роза.* С о ч.: ок. 1844 для сопрано или тенора. И з д.: 1844, Шлезингер. См. 203 (обр. для ф.-п.).
630. *Castibelza. Bolero. Болеро.* С о ч.: ок. 1844, для баса. И з д.: 1844, Шлезингер. См. 204 (обр. для ф.-п.).
- *Le Crucifix.* См. 675.

На слова Ф. Дингельштедта

631. *Schwebel, schwebel, blaues Auge. Лейся, лейся взор лазурный.* С о ч.: 1 ред. 1845, для тенора; 2 ред. ок. 1860, для тенора. И з д.: 1 ред. 1918, Брейтконф и Гертель; 2 ред. 1860, Кант.

## На слова А. Дюма

632. *Jeanne d'Arc au bûcher. Жанна д'Арк на костре.* Соч.: 1 ред. 1845, для меццо-сопрано; 2 ред. 1874, для меццо-сопрано. Изд.: 1 ред. 1846, Шотт; 2 ред. 1876, Шотт. См. 588 (обр. для голоса с орк.).

## На слова Дельфины де Жирарден

633. *Il m'aimait tant! Он так меня любил!* Соч.: ок. 1843 для сопрано или меццо-сопрано. Изд.: 1843, Шотт. См. 199 (обр. для ф.-п.).

## На слова Ф. Кауфмана

634. *Die tote Nachtigall. Мертвый соловей* («О бедный птенчик соловей...»). Соч.: 1 ред. ок. 1844, для сопрано или меццо-сопрано; 2 ред. 1878, для сопрано или меццо-сопрано. Изд.: 1 ред. 1844, Эрк; 2 ред. 1879, Кант.

## На слова П. Корнелиуса

635. *Weimars Volkslied. Веймарская народная песня.* Соч.: 1857. Изд.: 1857, Кюн (Зульцер). Ср. 579, 208, 405 и 459.  
636. *Wieder möcht' ich dir begegnen. Снова встретиться с тобой* (Вновь хочу я нашей встречи). Соч.: 1860, для тенора или сопрано. Изд.: 1860, Кант.

## На слова К. Коронии

637. *Die Fischerstochter. Дочь рыбака.* Соч.: 1871, для баритона или меццо-сопрано. Изд.: 1879, Кант.

## На слова Э. Ку

638. *Ihr Glocken von Marling. Вы, колокола Марлинга* («Как в воздухе гулок...»). Соч.: 1874, для меццо-сопрано. Изд.: 1879, Кант.

## На слова Н. Ленау

639. *Die drei Zigeuner. Три цыгана.* Соч.: 1860, для тенора или меццо-сопрано. Изд.: 1860, Кант. Посв.: (в рукописи) Эмилии Мериан-Генаст. См. 592 (обр. для голоса с орк.) и 476 (обр. для скр. и ф.-п.).

## На слова М. Лермонтова

640. *Gebet. Молитва* («В минуту жизни трудную...»). Соч.: вероятно, 1870-е годы, по переводу Ф. Боденштедта. Изд.: 1879, Кант.

## На слова Ф. Лихновского

641. *Nonnenwerth. Нонненверт.* Соч.: 1 ред. не позже 1841; 2 ред. ок. 1860, для баритона. Изд.: 1 ред. 1843, Эрк; 2 ред. 1860, Кант. Посв.: (1 ред.) Мари д'Агу. См. 209 (обр. для ф.-п.), 471 (обр. для скр. и ф.-п.) и 481 (обр. для виолонч. и ф.-п.); ср. также 120<sub>2</sub>.

## На слова А. Мейснера

642. *O, Meer im Abendstrahl. О, море в вечерних лучах.* Соч.: 1880-е годы, для сопрано и альты (дуэт в сопровождении ф.-п. или гармонiuма). Изд.: 1883, Кант. Посв.: Марии Брейденштейн.

## На слова Е. Мещерского

643. *Bist du. Ты...* Соч.: 1840-е годы, для тенора; переработано в конце 1870-х годов. Изд.: 1844, Эрк; нов. изд. 1879, Кант.

## На слова Г. Михеля

644. *Verlassen. Покинута* («Весь мир холодный стал кругом»). Соч.: 1880, для меццо-сопрано. Изд.: 1880, Кант.

## На слова И. Мюллера

645. *Muttergottes-Sträusslein zum Mai-Monate. Майский букет. 1. Das Veilchen. Фиалка. 2. Die Schlüsselblumen. Первоцвет.* Соч.: вероятно, 1857, для сопрано. Изд.: 1859, Шлезингер, затем Кант; позднее нов. изд., также для меццо-сопрано или баритона. В рукописном списке сочинений Листа, составленном Каролиной Витгенштейн (см. Раабе Р., Franz Liszt, цит. изд. т. II, стр. 349), упоминается еще о третьей песне на слова И. Мюллера (под назв. «Glöckchen»); однако до сего времени никаких следов этой песни не обнаружено. Ср. 77\*.

## На слова А. де Мюссе

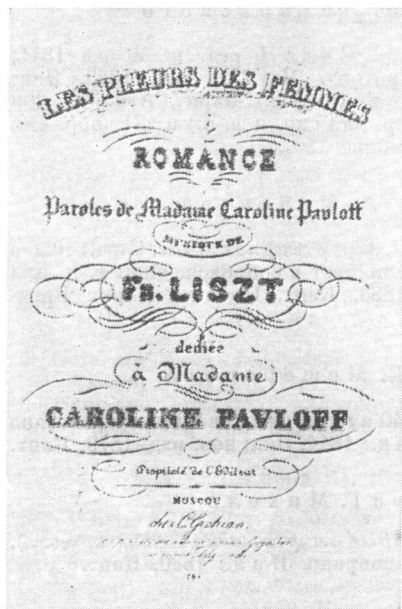
646. *J'ai perdu ma force et ma vie. Я лишился и сил и жизни.* Соч.: 1872, для баритона или альты. Изд.: 1879, Кант.

## На слова И. Нордмана

647. *Kling leise mein Lied. Ständchen. Лейся тихо, моя песня. Серенада.* Соч.: 1 ред. 1848, для тенора; 2 ред. ок. 1860, для тенора. Изд.: 1 ред. 1918, Брейткопф и Гертель; 2 ред. 1860, Кант.



Титульный лист  
первого издания романа  
„Женские слезы“



На слова герцогини Елены Орлеанской

648. *Die Macht der Musik. Могущество музыки.* Соч.: 1848 или 1849 для тенора, сопрано или меццо-сопрано. Изд.: 1849, Кистнер.

На слова Каролины Павловой

649. *Les pleurs des femmes. Romance. Женские слезы. Романс.* Соч.: 1843, для меццо-сопрано. Изд.: 1844, Гротриан. Посв.: Каролине Павловой. Н. В. Обработано для ф.-п. под назв. «Романс» (см. 122), с пометкой «написано для Жозефины Кошельской»; послужило основой для опубликованного в 1881 (одновременно в четырех версиях — для ф.-п., скр. и ф.-п., альты и ф.-п., виолонч. и ф.-п.) «Забытого романа» («Romance oubliée»). См. 122а, 474, 480 и 483. Подробно о романсе на слова К. Павловой и «Забытом романсе» см. комментарии к «Сочинениям для ф.-п.» Ф. Листа, т. III (изд. «Музыка», 1966); ср. также примечание 154 к главе 6. См. еще Sch n a r p F., A forgotten romance, «Music and Letters», 1953, № 3.

### На слова Ш. Петефи

650. *A magyarok Istene. Ungarns Gott. Бог Венгрии.* Соч.: 1881, для баритона (и мужского хора *ad lib.*). Изд.: 1881, Таборски и Парш. Ср. 210 (обр. для ф.-п.) и 460 (обр. для орг. или гармоннума); см. также 73 \*.

### На слова Ф. Петрарки

651. *Tre Sonetti di Petrarca. Три сонета Петрарки. 1. Benedetto sia'l giorno (№ 47). Благословен день... (№ 47). 2. Pace non trovo (№ 104). Мне мира нет... (№ 104). 3. I vidi in terra angelici costumi (№ 123). Я лицезрел небесную печаль... (№ 123).* Соч.: 1 ред. ок. 1839, для высокого тенора; 2 ред. ок. 1865, для баритона или меццо-сопрано. Изд.: 1 ред. 1847, Гаслингер; 2 ред. 1883, Шотт, с титульными рисунками К. Витгенштейн. Ср. 64—II<sub>4</sub>, 5, 6; см. также 198.

### На слова Р. Поля

652. *Jugendglück. Юношеское счастье.* Соч.: ок. 1860, для тенора или сопрано. Изд.: 1860, Кант.

### На слова О. Редвица

653. *Es muss ein Wunderbares sein. В любви всё чудных чар полно...* Соч.: 1857, для меццо-сопрано или баритона. Изд.: 1859, Кант.

### На слова Л. Рельштаба

654. *Es rauschen die Winde. Шумит ветер.* Соч.: 1 ред., вероятно, ок. 1845, для тенора или сопрано; переработано до 1856; 2 ред. 1850-е годы. Изд.: 1 ред. 1921, Брейткопф и Гертель; 2 ред. 1860, Кант.
655. *Wo weilt er. О, где он?* Соч.: вероятно, 1840-е годы, для сопрано. Изд.: 1860, Кант.
656. *Nimm einen Strahl der Sonne (Ihr Auge). Ты луч возьми у солнца...* Соч.: 1850-е годы, для меццо-сопрано или баритона. Изд.: 1860, Кант.

### На слова Ф. Рюккerta

657. *Ich liebe dich. Люблю тебя...* Соч.: 1857, для тенора или сопрано. Изд.: 1860, Кант (с двумя различными заключениями). Ср. 206а (обр. для ф.-п.).

### На слова Ф. фон Саара

658. *Des Tages laute Stimmen schweigen. Смолкли громкие звуки дня.* Соч.: 1880, для альты или баритона. Изд.: 1922, Брейткопф и Гертель.

## На слова А. Теннисона

659. *Go not, happy day. Не уходи, счастливый день...* Соч.: 1879, для меццо-сопрано или тенора. Изд.: 1880, Лукас (Вебер и К°), позднее Леонард и К°.

## На слова А. Толстого

- 659а. [*Romance*]. [*Романс*]. Соч.: 1886, с надписью «Мадам графине Софии Толстой. Ф. Лист. Рим, 3 июля 66»; слова А. Толстого (стихотворение «Не брани меня, мой друг») вписаны в автограф карандашом не рукою Листа (вероятно, после написания музыки романса). Изд.: 1958, в виде репродукции автографа, в кн.: Мильштейн Я., Лист [Библиотечка любителя музыки] (автограф хранится в Центральном государственном архиве литературы и искусства СССР, ф. 994, оп. 4, ед. хр. 18); 1960, в журнале «Музыкальная жизнь», 1960, № 18.

## На слова Л. Уланда

660. *Hohe Liebe. «In Liebesarmen ruht ihr trunken». Высокая любовь. «В объятиях любви...»* Соч.: ок. 1850, для тенора. Изд.: 1850, Кистнер, вместе с 661 и 663, как «Три песни для тенора или сопрано». См. 207<sub>1</sub> (обр. для ф.-п.).
661. *Gestorben war ich. Блаженная смерть. «Я умер от неги...»* Соч.: ок. 1850, для тенора. Изд.: 1850, Кистнер. Ср. 207<sub>2</sub> (обр. для ф.-п.).
662. *Die Vätergruft. Могила отцов.* Соч.: 1844, для баса или баритона. Изд.: 1860, Шлезингер, затем Кант. Ср. 591 (обр. для голоса с орк.).

## На слова Ф. Фрейлиграта

663. *O lieb, so lang du lieben kannst. Люби, пока любить ты можешь...* Соч.: ок. 1845, для сопрано или тенора. Изд.: 1847, Кистнер. Ср. 207<sub>3</sub> (обр. для ф.-п.).
664. *Und wir dachten der Toten. И мы вспоминали умерших (И мы думали о мертвецах...).* Соч.: ок. 1880, по последней строфе стихотворения «Die Trompete von Gravelotte», для альты или баритона. Изд.: 1922, Брейткопф и Гертель.

## На слова Шарлотты Хагн

665. *Was Liebe sei. Любви загадка.* Соч.: 1 версия ок. 1844, для меццо-сопрано или тенора; 2 версия ок. 1855, для меццо-сопрано или баритона; 3 версия, вероятно, ок. 1879, для меццо-сопрано. Изд.: 1 версия 1844, Эрк; 2 версия 1921, Брейткопф и Гертель; 3 версия 1879, Кант.

## На слова Л. Хорвата

666. *Isten veled. Прощай.* Соч.: 1846 или 1847, для меццо-сопрано или баритона; переработано 1879. Изд.: 1847, Гофман, затем Мекетти, Боте и Бок, Кистнер; нов. переработанное изд. 1879, Кант.

## На слова И. Шеффеля

667. *Wartburg-Lieder aus dem lyrischen Festspiel «Der Brautwillkomm auf Wartburg».* Вартбургские песни из торжественного лирического представления «Der Brautwillkomm auf Wartburg». 1. *Einleitung und gem. Chor «An Frau Minne» von Fürst Witzlaw («Die Erde ist erschlossen»).* Вступлениe и смешанный хор «An Frau Minne» князя Витцлава. 2. *Wolfram von Eschenbach («Als wir mit deutschen Klingen»)* Вольфрам фон Эшенбах («Когда мы с немецкими песнями»). 3. *Heinrich von Ofterdingen («Hab'ich geträumt»).* Генрих фон Офтердинген («He мечтал ли я...»). 4. *Walter von der Vogelweide («Beim Scheiden der Sonne»).* Вальтер фон дер Фогельвейде («При заходе солнца»). 5. *Der tugendhafte Schreiber («Ich schrieb allzeit nur wenig»).* Добродетельный писец («Я всегда писал мало»). 6. *Biterolf und der Schmied von Ruhla («Thüringens Wälder sender»).* Битерольф и кузнец из Рула («Тюрингские леса...»). 7. *Reimar der Alte («Wo liebende Herzen sich innig vermählt»).* Старый Реймар («Любящие сердца соединяются...»). Соч.: 1872, для тенора (3, 4 и 7), баритона (2, 5 и 6) и баса (5). Изд.: 1873 (клавираусцуг), Кант. Ср. 74\* и 81\*.

## На слова Ф. Шиллера

668. *Lieder aus Schillers «Wilhelm Tell».* Песни из «Вильгельма Телля» Шиллера. 1. *Der Fischerknabe.* Мальчик-рыбак. 2. *Der Hirt.* Пастух. 3. *Der Alpenjäger.* Альпийский охотник. Соч.: 1 ред. 1845, для тенора; 2 ред. ок. 1859. Изд.: 1 ред. 1847, Гаслингер; 2 ред. 1859, Кант. Посв.: (1 ред.) Ари Шефферу. См. 587 (обр. для голоса с орк.).

## На слова Ф. Шобера

669. *Weimars Toten. Dithyrambe.* Покойники Веймара. Дифирамб. Соч.: не позже 1848, для баритона или баса; инструментовано Конради. Изд.: 1849, Шуберт.

## На слова Генриэтты фон Шорн

670. *Sei still. Безмолвен будь...* Соч.: 1877, для меццо-сопрано или баритона. Изд.: 1879, Кант.

671. *Barcarolle vénétienne de Pantaleoni avec accompagnement de pianoforte par F. Liszt.* Венецианская баркарола Панталеони с аккомпанементом для фортепиано Ф. Листа. С о ч.: ок. 1852. И з д.: 1852, Шуберт, Латт, Рикорди, Бусей. П о с в.: Терезе Бахерахт.
- 671a. *Serbisches Lied «Ein Mädchen sitzt am Meerestrand».* Сербская песня «Девушка на берегу моря». Фортепианное сопровождение Ф. Листа. С о ч.: 1850-е годы (?). И з д.:?
- 671b. *Es hat geflammt die ganze Nacht.* Всю ночь пылало пламя. Песня герцогини Веймарской Марии Павловны. Фортепианное сопровождение Ф. Листа. С о ч.: 1850-е годы (?). Н е и з д.

### ХІІІ. ПЕСНОПЕНИЯ ДЛЯ ГОЛОСА С СОПРОВОЖДЕНИЕМ ОРГАНА, ГАРМОНИУМА ИЛИ ФОРТЕПИАНО

672. *Ave Maria.* С о ч.: 1869. И з д.: 1936, Брейткопф и Гертель. Ср. 187 и 519.
673. *Ave Maria.* С о ч.: 1881. И з д.: после 1886, Плотов. Ср. 188.
674. *Ave Maria stella.* С о ч.: 1868. И з д.: 1868, Репо, 1872, Кант.
675. *Le Crucifix.* С о ч.: 1884, на слова В. Гюго, в трех ред. И з д.: 1884, Кант (все три ред.).
676. *Sancta Caecilia.* С о ч.: 1880-е годы. И з д.: 1936, Брейткопф и Гертель.
- 676a. *Aria «Cujus animat» aus dem «Stabat mater» von Rossini.* Ария «Cujus animat» из «Stabat mater» Россини. С о ч.: вероятно, 1860-е годы, для тенора и органа. И з д.: 1874, Шотт. См. 320 и 492.

### ХІV. МЕЛОДЕКЛАМАЦИИ

#### С СОПРОВОЖДЕНИЕМ ОРКЕСТРА

677. *Vor hundert Jahren. Сто лет назад.* С о ч.: 1859, по праздничному драматическому представлению Ф. Хальма к столетию со дня рождения Шиллера, с использованием народных мотивов. И с п.: 9 ноября 1859, Веймар. Н е и з д.

#### С СОПРОВОЖДЕНИЕМ ФОРТЕПИАНО

678. *Lenore. Леонора.* С о ч.: 1858, по балладе Готфрида Бюргера. И з д.: 1860, Кант.
679. *Der traurige Mönch. Печальный монах.* С о ч.: 1860, по балладе Николауса Ленау. И з д.: 1872, Кант. П о с в.: Франциске Риттер.

680. *A holt költő szerelme. Des toten Dichters Liebe. Любовь мертвого поэта.* С о ч.: 1874, по стихотворению Мора Йокаи. И з д.: 1874, Таборски и Парш, с венгерским и немецким текстами.
681. *Слепой (Слепой певец). Der blinde Sänger.* С о ч.: 1875, по балладе Алексея Толстого. И з д.: 1878, Бессель, с русским и немецким текстами. См. 212 (обр. для ф.-п. соло).
682. *Helges Treue. Верность Хельги.* С о ч.: 1860, по балладе Штрахвица, положенной на музыку Ф. Дрезеке (Лист только обработал балладу Дрезеке для мелодекламации). И з д.: 1874, Шуберт. П о с в.: Богумилу Дависону.

### Третий отдел

## НЕОКОНЧЕННЫЕ ПРОИЗВЕДЕНИЯ

### ДЛЯ ОРКЕСТРА

683. *Symphonie révolutionnaire. Революционная симфония.* С о ч.: первый набросок 1830 (непосредственно под впечатлением июльской революции в Париже), с использованием народных мелодий; работа над симфонией возобновилась после 1848 (замысел пятичастной симфонии: 1 ч. — «Héroïde funèbre», 2 ч. — «Tristis est anima mea», 3 ч. — «Ракоци-марш» и «Марш Домбровского», 4 ч. — «Марсельеза», 5 ч. — второй псалом для хора и орк.); из 1 ч. возникла симфоническая поэма «Héroïde funèbre» (см. 8). И з д.: ранние наброски 1916, как приложение к книге П. Раабе «История возникновения первых оркестровых сочинений Франца Листа» (см. R a a b e P., Die Entstehungsgeschichte der ersten Orchesterwerke Franz Liszt, цит. изд.).

### ДЛЯ ФОРТЕПИАНО С ОРКЕСТРОМ

684. *De Profundis (Psaume instrumental).* С о ч.: вероятно, 1830-е годы, под непосредственным влиянием Ламенне; один из первых опытов романтического ф.-п. концерта. Не и з д. П о с в.: аббату Фелисите де Ламенне.

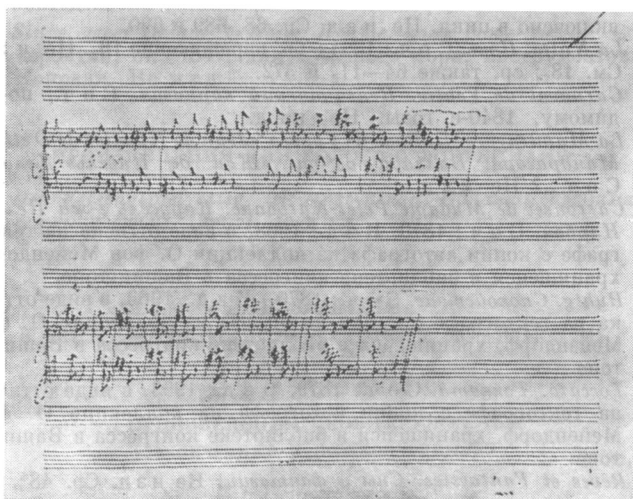
### ДЛЯ ФОРТЕПИАНО

685. *Fantasie über Motive aus «Figaro» und «Don Juan».* Фантазия на темы из оп. «Свадьба Фигаро» и «Дон-Жуан». С о ч.: 1840-е годы. И с п.: 11 янв. 1843, Берлин, Лист. И з д.: дополнено и издано Ф. Бузони 1912, Брейткопф и Гертель.
686. *Vierter Mephisto-Walzer. Четвертый Мефисто-вальс.* С о ч.: 1885. И з д.: 1952, Шотт (публикация Листовского общества в Лондоне).



**Фортепианная пьеса „Четвертый Мефисто-вальс.—  
Багатель без тональности“**

**Автограф (первая и седьмая страницы)  
Государственный центральный музей  
музыкальной культуры им. М. И. Глинки (Москва)**



**Фортепианная пьеса „Четвертый Мефисто-вальс.—  
Багатель без тональности“**

*Автограф (восьмая и девятая страницы)  
Государственный центральный музей  
музыкальной культуры им. М. И. Глинки (Москва)*



- 686a. *Vierter Mephisto-Walzer. Bagatelle ohne Tonart. Четвертый Мефисто-вальс. Багатель без тональности.* С о ч.: 1885. Изд.: 1956, под названием «Багатель без тональности», по автографу, хранившемуся в Доме-музее Листа в Веймаре, Музыкальное издательство в Будапеште («Editio Musica») (Селени); 1968 под названием «Четвертый Мефисто-вальс. Багатель без тональности», по автографу, находящемуся в Государственном центральном музее музыкальной культуры, изд. «Музыка» в Москве (Мильштейн).
687. *Zwei Klavierstücke ungarischen Charakters. Две фортепианные пьесы венгерского характера. 1. d-moll 2/4. 2. b-moll 2/4.* С о ч.: 1840-е годы. Изд.: 1954, Шотт (публикация Листовского общества в Лондоне).
688. *Klavierstück F-dur. Фортепианная пьеса F-dur.* С о ч.: 1840-е годы; рукопись имеет пометку: «Nonnenwerth, 25 Juillet». Не изд.
689. *Hymne de la Nuit. Гимн ночи.* С о ч.: 1847, как одна из «Поэтических и религиозных гармоний»; впоследствии не включено в цикл. Не изд. Ср. 68, 690 и 691.
690. *Hymne du Matin. Гимн утра.* С о ч.: 1847, как одна из «Поэтических и религиозных гармоний»; впоследствии не включено в цикл. Не изд. Ср. 68, 689 и 691.
691. *Litanie de Marie. Литания Марии.* С о ч.: 1847, как одна из «Поэтических и религиозных гармоний»; впоследствии не включено в цикл. Не изд. Ср. 68, 689 и 690.
692. *La Notte. Ночь.* С о ч.: 1864—66, переложение 18<sub>2</sub>. Не изд. См. 18<sub>2</sub>; ср. также 64—11<sub>2</sub> и 372.
693. *Carnaval de Venise. Венецианский карнавал.* С о ч.: по-видимому, 1840-е годы. Не изд.
694. *La Mandragore. Ballade de l'opéra «Jean de Nivelles» de Delibes. Мандрагора. Баллада из оп. «Жан де Нивель» Делиба.* С о ч.: ? Не изд.
695. *Carrousel de Madame Pelet-Narbonne. Карусель г-жи Пелет-Нарбон.* С о ч.: 1879. Изд.: 1963, в виде оттиска на гектографе с копии автографа из коллекции О. фон Мейендорф, хранящейся в библиотеке конгресса в Вашингтоне.
696. *Ruhig. Спокойствие.* С о ч.: 1879. Изд.: 1963, в виде оттиска на гектографе с копии автографа из коллекции О. фон Мейендорф, хранящейся в библиотеке конгресса в Вашингтоне.
697. *Toccata. Токката.* С о ч.: 1879. Изд.: 1963, в виде оттиска на гектографе с копии автографа из коллекции О. фон Мейендорф, хранящейся в библиотеке конгресса в Вашингтоне.
698. *Rêves et Fantaisies. Сны и фантазии.* Не изд. Ср. 48\*.

#### ДЛЯ СКРИПКИ

699. *Violinkonzert. Скрипичный концерт.* С о ч.: 1860, для Э. Ремени; автограф имеет пометку: «Concerto pour Reményi, 24 Janvier 60, Weymar, F. L.».

## ОПЕРЫ

700. *Sardanapal. Сарданапал*. Соч.: 1846—51, по Байрону (либретто Ротонди); содержание либретто см. в книге П. Раабе (Raabe P., Franz Liszt, цит. изд., т. II, стр. 359—360). N. B. Несмотря на твердое намерение Листа закончить оперу и поставить ее на сцене какого-либо европейского театра, работа его дальше отдельных черновых набросков не пошла.

## ОРАТОРИИ

701. *Legende von heiligen Stanislaus. Легенда о св. Станиславе*. Соч.: 1863—86, на слова Л. Симинского; интерлюдия «Salve Polonia» (см. 19) 1863 (прежде чем у Листа возник замысел всей оратории); две первые части 1875; псалом «De profundis» (см. 514) 1881. Изд.: отдельные части оратории (см. 19, 179, 180 и 374; ср. также 514). Посв.: Каролине Витгенштейн.

## ПРОИЗВЕДЕНИЯ ДЛЯ ХОРА

702. *Singe, wet Gesang gegeben. Пойте, кому даны песни*. Соч.: вероятно, ок. 1847, для мужского хора; инструментовано Конради. Не изд.

## ПРОИЗВЕДЕНИЯ ДЛЯ ГОЛОСА С ФОРТЕПИАНО

703. *Den Felsengipfel stieg ich einst hinan. Однажды поднимался на вершину скалы*. Соч.:? Не изд.

## ДОБАВЛЕНИЯ К СИСТЕМАТИЧЕСКОМУ СПИСКУ СОЧИНЕНИЙ

### Д о б а в л е н и е I

#### А. ПРОИЗВЕДЕНИЯ НЕОБНАРУЖЕННЫЕ (законченные и незаконченные)

#### ДЛЯ ОРКЕСТРА

- 1\*. *Манфред*. Симфония для оркестра с хором. Соч.: 1842—1844 (см. Correspondance de Liszt et de la comtesse d'Agoult, цит. изд., т. II, стр. 219, 226, 325; Franz Liszt's Briefe, цит. изд. т. II, стр. 26).

- 2\*. *Boże coś Polskę*. Соч.: 1860—70-е годы (см. F r a n z L i s z t s B r i e f e, цит. изд., т. VII, стр. 213); возможно, что это произведение идентично с интерлюдией «Salve Polonia» (см. 701), в которой Лист в качестве первой темы употребил польскую народную песню «Boże coś Polskę»; Лист упоминает также об обработке «Boże coś Polskę» для ф.-п. (в 2 и 4 р.).
- 3\*. *Чардаш смерти*. Соч.: 1881 или 1882 (см. G ö l l e r i c h A., Franz Liszt, цит. изд., стр. 278). Ср. 97 и 384.
- 3а\*. *Похоронный марш*. Скорее всего идентичен «Héroïde funèbre» (ср. 8).

#### ДЛЯ ФОРТЕПИАНО С ОРКЕСТРОМ

- 4\*. *Концерт*. Соч.: 1825 (см. L a M a r a, Classisches und Romantisches aus der Tonwelt, цит. изд. стр. 260).
- 5\*. *Концерт*. Соч.: 1825 (см. L a M a r a, Classisches und Romantisches aus der Tonwelt, цит. изд., стр. 260).
- 6\*. *Концерт a-moll*. Соч.: не позже весны 1827, для ф.-п. и стр. орк. По свидетельству Мошелеса (см. Aus Moscheles Leben, цит. изд., т. I, стр. 138) Лист играл этот концерт 9 июня 1827 в Лондоне. Мошелес отметил, что концерт «содержит хаотические красоты» и что он «превосходит все ранее слышанное по силе и преодолению трудностей». Позднее (но в довеймарские годы!) переработан; издан в 1915, к сожалению, под неправильным заглавием «Проклятие» («Malédiction»). Ср. 41.
- *Симфонический концерт*. См. 684.
- 7\*. *Дивертисмент на каватину Пачини «I tuoi frequenti palpiti»*. Соч.: 1835 или 1836. На первой странице опубликованной в 1837 фантазии (для ф.-п. соло) на мотивы из «Ниобеи» (см. 313) имеется примечание: «Эта пьеса написана сначала для фортепиано и оркестра».
- 8\*. *Фантастическое рондо на испанскую тему «El contrabandista»*. Соч.: 1836. На первой странице опубликованного в 1837 фантастического рондо для ф.-п. соло (см. 161) имеется примечание: «Эта пьеса написана сначала для фортепиано и оркестра».
- 9\*. *Гекзамерон. Концертная пьеса. Большие бравурные вариации для фортепиано на марш из оп. «Пуритане» Беллини* (сочиненные Листом, Тальбергом, Пиксисом, Герцем, Черни и Шопеном). С сопровождением оркестра. Соч.: 1837. Ср. 218 и 438.
- 10\*. *Воспоминания о «Пуританах». Большая фантазия*. Соч.: не позже 1839 (см. C o r r e s p o n d a n c e..., цит. изд., т. I, стр. 284, 325 и 346). Ср. 216 и 217.
- 11\*. *Венгерский марш*. Соч.: 1840 (см. «Revue et Gazette musicale», 1840, 14.VI). Ср. «Героический марш в венгерском стиле» для ф.-п. (104) и симф. поэму «Венгрия» (9).

- 12\*. *Большая концертная парафраза на «God save the Queen» и «Rule Britannia»*. Соч.: 1841 (см. Correspondance..., цит. изд., т. II, стр. 133). Ср. 171; ср. также 29\* и 53\*.
- 13\*. *Венгерская рапсодия*. Соч.: 1850-е годы (см. G ö l l e r i c h A., Franz Liszt, цит. изд., стр. 281), по 13-й венгерской рапсодии. Ср. 153<sub>13</sub>.
- 14\*. *Концерт в венгерском стиле*. Соч.: 1885, для С. Ментер (см. G o t t s c h a l g A., Franz Liszt in Weimar und seine letzten Lebensjahre, цит. изд., стр. 155). По свидетельству Гёллериха (см. G ö l l e r i c h A., Franz Liszt, цит. изд., стр. 281), рукопись концерта находилась у С. Ментер.
- 14а.\* *Концерт в итальянском стиле* (см. G ö l l e r i c h A., Franz Liszt, цит. изд., стр. 281).
- 146\*. *Большая симфоническая фантазия* (см. там же, стр. 281). Скорее всего идентична «Большой симфонической фантазии на темы из «Лелио» Берлиоза» (ср. 46).

#### ДЛЯ ФОРТЕПИАНО В 2 РУКИ

- 15\*. *Рондо*. Соч.: 1824 (см. L a M a g a, Classisches und Romantisches aus der Tonwelt, цит. изд., стр. 249—250).
- 16\*. *Фантазия*. Соч.: 1824 (см. там же, стр. 249—250).
- 17\*. *Соната f-moll*. Соч.: 1825; начало этой сонаты Лист записал по памяти 10 окт. 1881 в Нюрнберге. В своем личном экземпляре первого тома труда Л. Раман Лист на полях страницы, где сообщалось о его сонате для фортепиано, рукопись которой была потеряна, написал: «я вспоминаю, что сочинил тогда еще три сонаты (каждая из трех небольших частей)...»
- 18\*. *Соната*. Соч.: 1825 (см. примеч. к 17\*).
- 19\*. *Соната*. Соч.: 1825 (см. примеч. к 17\*).
- 20\*. *Кода к экзерсису № 3 Шарля Майера*. Соч.: 1826 или 1827 (см. B o i s s i e r A., цит. соч., стр. 70, 72—73, 75—76).
- 21\*. *Соната c-moll (неоконченная)*. Соч.: не позже весны 1835 (см. F r a n z L i s z t s B r i e f e a n s e i n e M u t t e r, цит. изд.).
- 22\*. *Вальс E-dur*. Соч.: не позже весны 1835 (см. там же).
- 23\*. *Фортепианный метод (Méthode de piano)*. Соч.: 1835—1836 (см. там же; ср. также: B o r u R., Une retraite romantique en Suisse, цит. изд., стр. 50—51).
- 24\*. *Большая фантазия (Une drame à propos d'une chansonette. Grande Fantaisie)*. Соч.: не позже 1837 (см. F r a n z L i s z t s B r i e f e a n s e i n e M u t t e r, цит. изд.).
- 25\*. *Вариации на тему из оп. «Дон-Жуан» Моцарта («La ci darem la mano»)*. Соч.: 1839 (см. Correspondance..., цит. изд., т. I, стр. 284); впоследствии использованы в фантазии «Дон-Жуан» (см. 307).
- 26\*. *Фантазия на темы из оп. «Магомед» Россини*. Соч.: 1839—1841 (см. R a a b e P., Franz Liszt, цит. изд., т. II, стр. 361); в списке Гёллериха (см. G ö l l e r i c h A., Franz

- Liszt, цит. изд., стр. 298) значится как «Introduction et variations sur une marche du «Siège de Corinthe»); опера Россини шла на сцене Парижской оперы под названием «Le siège de Corinthe» [«Победа при Коринфе»].
- 27\*. *Венгерская рапсодия*. Соч.: 1840-е годы (см. G ö l l e r i c h A. Franz Liszt, цит. изд., стр. 289); возможно, что впоследствии использована в цикле «Венгерские рапсодии».
- 28\*. *Фантазия на темы из оперы «Эврианта» Вебера*. Соч.: 1840—1841 (см. C o r r e s p o n d a n c e..., цит. изд., т. II, стр. 89, 94); по-видимому, не окончена.
- 29\*. *Большая концертная парафраза на «God save the Queen» и «Rule Britannia»*. Соч.: 1841 (см. C o r r e s p o n d a n c e..., цит. изд., т. II, стр. 133). Ср. 171; ср. также 12\* и 53\*.
- 30\*. *Фантазия на темы из оперы «Моисей» Россини*. Соч.: ок. 1841 (см. C o r r e s p o n d a n c e..., цит. изд., т. II, стр. 135; Franz Liszt's Briefe, цит. изд., т. I, стр. 43—44).
- 31\*. *Фантазия на темы из оперы «Guitarero» Галеви*. Соч.: 1841 (см. «Revue et Gazette musicale», 1841, 12.XII).
- 32\*. *Парафраза на «Приглашение к танцу» Вебера*. Соч.: 1842; Лист играл парافразу 19 февр. 1842 в Берлине (см. R a m a n n L., Franz Liszt. Als Künstler und Mensch, цит. изд., т. II, ч. 1, стр. 152).
- 33\*. *Увертюра «Римский карнавал» Берлиоза*. Соч.: вероятно, 1844.
- 34\*. *Увертюра «Кориолан» Бетховена*. Соч.: не позже 1846 (см. F r a n z L i s z t s B r i e f e, цит. изд., т. I, стр. 66), как «фортепианная партитура».
- 35\*. *Увертюра «Эгмонт» Бетховена*. Соч.: не позже 1847, как «фортепианная партитура».
- 36\*. *Увертюра к опере «Волшебная флейта» Моцарта*. Соч.: не позже 1847, как «фортепианная партитура».
- 37\*. *Траурный марш*. Соч.: 1850—1851 (см. «Die Musik», 1902, стр. 690); по предположению Раабе (см. R a a b e P., Franz Liszt, цит. изд., т. II, стр. 362) идентично «Funérailles» (ср. 68<sub>7</sub>).
- 38\*. *Клавирасцуг оперы Шуберта «Альфонсо и Эстрелла»*. Соч.: 1850-1851; Лист, вероятно, переложил только часть первого акта; остальное сделано Раффом и Рейсманом (см. F r a n z L i s z t s B r i e f e, цит. изд., т. IV, стр. 91, 119).
- 38а\*. *Дуэтино Доницетти*. Возможно, что идентично «Летним ночам в Посилиппи» (ср. 283).
- 38б\*. *Парафраза на четвертый акт «Дон Себастьяна» Куллака*.
- 39\*. *Маленькая мелодия*. Соч.: 1860 (см. F r a n z L i s z t s B r i e f e, цит. изд., т. V, стр. 91); по предположению Раабе (см. R a a b e P., Franz Liszt, цит. изд., т. II, стр. 362) идентично с лендлером *D-dur*, копия которого находится ныне среди рукописных материалов Листа, хранящихся в веймарском архиве Gёте и Шиллера (Goethe-und Schiller-Archiv. Nachlässe Franz Liszt), или с лендлером *G-dur*.

- значащимся в списке Гёллериха (см. G ö l l e r i c h A., Franz Liszt, цит. изд., стр. 288).
- 39a\*. *Лендлер G-dur*. С о ч.: ок. 1860 (см. там же, стр. 288); скорее всего идентично 39\*.
- 40\*. *Бравурный полонез*. С о ч.: 1860 (см. Franz Liszt's Briefe, цит. изд., т. V, стр. 91, 108); возможно, что существовал только замысел.
- 41\*. *Заключительный хор из «Багдадского цирюльника» Корнелиуса*, С о ч.: 1859 (см. там же, т. I, стр. 324).
- 42\*. *Хор солдат из оперы «Фауст» Гуно*. С о ч.: 1864 (см. Briefwechsel zwischen Franz Liszt und Hans von Bülow, цит. изд., стр. 343—344).
- 43\*. *Св. Цецилия*. С о ч.: 1868 или 1869. Ср. 500.
- 44\*. *Технические упражнения*. С о ч.: 1873—1874 (см. Gottschalg A., цит. соч., стр. 117—119), как третья часть «Большой технической фортепианной школы», в виде двенадцати больших этюдов.
- 45\*. *Andante maestoso*. Возможно, что идентично «Slavimo slavno Slaveni» (ср. 191) или первой пьесе из цикла «Три пьесы в стиле старинного венгерского танца» (ср. 149).
- 46\*. *Poco Adagio из «Гранской мессы»*.
- 47\*. *«Чакона» Баха*. С о ч.: ок. 1880 (см. Z i c h y G., Aus meinem Leben. Erinnerungen und Fragmente, цит. изд., т. II, стр. 91—92).
- 48\*. *Сны и фантазии (Rêves et Fantaisies)*. С о ч.:? (см. там же, стр. 284). Скорее всего идентично неоконченному автографу (под тем же названием), который находится среди рукописных материалов Листа, хранящихся в веймарском архиве Гёте и Шиллера (Goethe- und Schiller- Archiv. Nachlässe Franz Liszt), Ср. 698.
- 49\*. *Фантазия Es-dur*. С о ч.:? (см. там же, стр. 285).
- 50\*. *Три фортепианные пьесы (A-dur, a-moll и As-dur)*. С о ч.:? (см. там же, стр. 286).
- 51\*. *Победный марш*. С о ч.:? (см. там же, стр. 288).
- 51a\*. *Элегический вальс*. Скорее всего идентичен «Меланхолическому вальсу» (ср. 84).
- 516\*. *Испанские народные напевы*.  
— *Boże coś Polske*. См. 2\*.

#### ДЛЯ ФОРТЕПИАНО В 4 РУКИ

- 52\*. *Соната*. С о ч.: 1825 (см. La M a r a, Classisches und Romantisches aus der Tonwelt, цит. изд., стр. 260).
- 53\*. *Большая концертная парафраза на «God save the Queen» и «Rule Britannia»*. С о ч.: 1841 (см. Correspondance..., цит. изд., т. II, стр. 133). Ср. 171; ср. также 12\* и 29\*.
- 54\*. *Погребение Мошони*. С о ч.: 1870 (?); по Гёллериху (см. G ö l l e r i c h A., цит. соч., стр. 305) издано в Будапеште (?); возможно, что переложено не Листом. Ср. 146.

- 55\*. *Навязчивый чардаш* (*Csárdás obstiné*). Соч.: 1884 (?); по Гёллериху (см. там же, стр. 305) издано в Будапеште (?). Ср. 96<sub>2</sub> и 383.
- 55а\*. *Ноктюрн*.  
— *Boże coś Polskę*. См. 2\*.

#### ДЛЯ ДВУХ ФОРТЕПИАНО

- 56\*. *Торжественное погребение Тассо. Эпизод к симфонической поэме «Тассо»*. Соч.: 1866 или позднее (см. там же, стр. 307); возможно, что переложено не Листом. Ср. 18, 178 и 373.

#### ДЛЯ ОРГАНА

- 57\*. *Фантазия и fuga на хорал «Ad nos, ad solutarem undam»* (вторая редакция). Соч.: вероятно, 1873. Ср. 441; см. также 392 и 298.
- 58\*. *Солнечный гимн св. Франциска Ассизского*. Соч.: 1881 (см. *Franz Liszt's Briefe*, цит. изд., т. VII, стр. 327). Ср. 499.
- *Осанна*. См. 493.

#### ДЛЯ РАЗНЫХ ИНСТРУМЕНТОВ

- 59\*. *Трио*. Соч.: 1825 (см. *La Mara*, *Classisches und Romanisches aus der Tonwelt*, цит. изд., стр. 260).
- 60\*. *Квинтет*. Соч.: 1825 (см. там же, стр. 260).
- 61\*. *Секстет*. Соч.: вероятно, 1820-е годы (см. *Franz Liszt's Briefe an seine Mutter*, цит. изд., письмо от 26 августа 1835).
- 62\*. *Маленькая пьеса*. Соч.: 1829 (?), для скр. и ф.-п. (см. *Franz Liszt's Briefe*, цит. изд., т. VIII, стр. 4).
- 63\*. *Allegro moderato E-dur*. Соч.: ?, для скр. и ф.-п. (см. *Göllerich A.*, цит. соч., стр. 280).
- 64\*. *Прелюдия*. Соч.: 1880-е годы, для скр. и ф.-п.?, по сообщению Н. Гельбиг (см. «*Deutsche Revue*», 1907, стр. 74).
- 65\*. *Колыбель*. Соч.: 1882 (?), для четырех скрипок (см. *Göllerich A.*, цит. соч., стр. 279), по первой части симф. поэмы «От колыбели до могилы» (см. 13).
- 66\*. *Гимн любви*. Соч.: 1856, для арфы; переложение десятой пьесы из цикла «Поэтические и религиозные гармонии» (см. 68).
- 67\*. *Ave maris stella*. Соч.: 1877, для арфы; переложение одноименного хорового произведения. См. 521; ср. также 189 и 455.
- 67а\*. *Времена года* (для струнного квартета) (см. *Göllerich A.*, *Franz Liszt*, цит. изд., стр. 279).
- 67б\*. *Tristia* (для ф.-п., скр. и виолонч.) (см. *Göllerich A.*, *Franz Liszt*, цит. изд., стр. 280). Ср. 64—I<sub>6</sub>.

ДЛЯ ХОРА (А CARPELLA И С ИНСТРУМЕНТАЛЬНЫМ  
СОПРОВОЖДЕНИЕМ)

- 68\*. *Tantum ergo*. С о ч.: 1822; первое произведение Листа.  
69\*. *Св. Цецилия. Легенда*. С о ч.: не позже 1845, для сопрано, хора и большого оркестра, по стихотворению Дельфины де Жирарден (см. Franz Liszts Briefe an den Fürsten Felix Lichnowsky, «Bayreuther Blätter», Jahrg. XXX, 1907, стр. 36); впоследствии на те же слова эта легенда была написана заново (см. 500).  
70\*. *Песня*. С о ч.: 1846, для хора а carPELLa на французский текст. Ср. 528.  
71\*. *Te Deum*. С о ч.: 1853 (или 1859). Ср. 555.  
72\*. *Vexilla regis prodeunt*. С о ч.: 1864 или раньше. Ср. 31 и 127.  
73\*. *Бог Венгрии (A magyarok Istene)*. С о ч.: 1882, для хора и оркестра; переложение песни для голоса с сопровожд. ф.-п. (см. Franz Liszts Briefe, цит. изд., т. II, стр. 328). См. 210, 460 и 650.

ДЛЯ ГОЛОСА С ОРКЕСТРОМ

- 74\*. *Вартбургские песни из торжественного лирического представления «Der Brautwillkomm auf Wartburg»*. С о ч.: 1872, для сольных голосов (тенора и баритона), смешанного хора и оркестра. Ср. 667.

ДЛЯ ГОЛОСА С ФОРТЕПИАНО

- 75\*. *Песни*. С о ч.: 1823—1824 (см. Aus Franz Liszts erster Jugend, цит. изд., стр. 18).  
76\*. *Заря пробуждается, а твоя дверь закрыта. (L'aube nuit et ta porte est close)*. С о ч.: 1842, на слова В. Гюго (см. Correspondance..., цит. изд., т. II, стр. 211); упоминаемая в начале указанного письма «Chanson» Гюго есть «Oh! quand je dors» («Когда я сплю»), о которой Лист писал М. д'Агу еще 25 янв. 1842 из Берлина (см. там же, стр. 198).  
77\*. *Колокольчики (Glöckchen)*. С о ч.: 1857 (?), на слова И. Мюллера (см. предисловие П. Раабе к академическому изданию песен Листа). Ср. 645.  
78\*. *Песня Шатобриана*. С о ч.: не позже 1858, на слова Шатобриана (см. там же). Ср. 528<sub>5</sub>.  
79\*. *Песня*. С о ч.: не позже 1858, на слова Херлоссона (см. там же).  
80\*. *Венки (Kränze)*. С о ч.: не позже 1858 (см. там же).  
81\*. *Вальтер фон дер Фогельвейде (из Вартбургских песен)*. С о ч. 1873, для тенора, скр. и ф.-п. Ср. 667<sub>4</sub>.



82\*. *Вечный жид*. Соч.: 1881, по стихотворению Даниэля Шубарта (см. Gottschalg A., цит. соч., стр. 135).

## Б. ПРОИЗВЕДЕНИЯ ЗАДУМАННЫЕ

## ДЛЯ ОРКЕСТРА

*Музыка к «Буре» Шекспира* (1853). См. Franz Liszt's Briefe, цит. изд., т. IV, стр. 174—175, 178, т. VIII, стр. 125.

*Музыка к «Орестейе»* (1853). См. там же, т. IV, стр. 174—175.

*Мировая история в звуках и картинах* (1861; цикл оркестровых произведений по картинам Каульбаха; ср. 11). *NB.* В этом цикле Лист задумывал следующие произведения: а) Вавилонская башня; б) Нимврод; в) Иерусалим; г) Слава Греции. В одной из записных книжек Листа, относящейся к концу 1850, сохранился набросок «Вавилонской башни», свидетельствующий о необычайно смелых гармонических поисках композитора (терцовые наложения в аккордах и т. д.).

*Увертюра к хорам «Четыре стихии»* (по Отрану) (1844—1845); ср. 570 и 3.

*Продолжение симфонической поэмы «Венгрия»* (1865; см. Raabe P., Franz Liszt, цит. изд., т. II, стр. 301).

*Венгерские исторические портреты* (1885; ср. 71).

## ДЛЯ ФОРТЕПИАНО С ОРКЕСТРОМ

*Два произведения Шопена* (в том числе «Фантазия» ор. 49) (1871).

## ДЛЯ ФОРТЕПИАНО

*Симфония С-дур Шуберта* (1850; переложение для одного и для двух фортепиано). См. Franz Liszt's Briefe, цит. изд., т. I, стр. 85.

*«Альфонсо и Эстрелла» Шуберта* (1851; клавираусцуг). Ср. 38\*.

*Бравурный полонез* (1860). Ср. 40\*.

*Квартеты Бетховена* (1863; переложение для фортепиано). См. Briefwechsel zwischen Franz Liszt und Hans von Bülow, цит. изд., стр. 316—317; Franz Liszt's Briefe, цит. изд., т. II, стр. 49, 62.

*«Деревенский колдун» Руссо* (1883, клавираусцуг). См. Franz Liszt's Briefe, цит. изд., т. VIII, стр. 406, 412.

*Фантазия на темы из оперы «Трубадур» Макензи* (1886).

- Пацари, матросы, солдаты* (1845; задумано как продолжение хора «Кузнец» на слова Ламенне; ср. 571). См. там же, т. I, стр. 55, 59.
- Оратория «Небо и земля» по Байрону* (1849). См. Briefwechsel zwischen Wagner und Liszt, цит. изд., т. I, стр. 41, 46.
- Две мессы* (1856). См. Franz Liszt's Briefe, цит. изд., т. IV, стр. 332—333, т. III, стр. 78, 80.
- Католическая литургия* (1860—1861). См. там же, т. III, стр. 142.
- Римская литургия* (1860—1861). См. там же, т. V, стр. 214.
- Манфред по Байрону* (1862). Ср. 1\*.
- Св. Стефан, Король Венгрии* (1896). См. там же, т. VI, стр. 221.
- Легенда по Лонгфелло* (1874; задумана как мелодекламация). См. там же, т. VII, стр. 48, 59.
- «Fiedler der hl. Cäcilia» Кёрнера* (1874). См. там же, т. VII, стр. 79.
- 14 и 15 псалмы. — *Магнификат*. — *Джины*. — *Miserere*.

# ОПЕРЫ

- Две итальянские оперы* (1846). См. Briefwechsel zwischen Franz Liszt und Carl Alexander, цит. изд., стр. 9.
- Венгерская опера «Янош»* (1856—1858). См. Franz Liszt's Briefe, цит. изд., т. IV, стр. 420—421, 424, 431, 435, 441; Briefe hervorragender Zeitgenossen an Franz Liszt, цит. изд., т. II, стр. 100—101.
- Жанна д'Арк* (1858—1859). См. Franz Liszt's Briefe, цит. изд., т. IV, 414, 415, 421, 436, 488.
- Корсар* (1842). См. Correspondance..., цит. изд., т. II, стр. 209, 282, 332.
- Фауст* (1846). См. там же, стр. 347.
- Ричард Львиное Сердце* (1847). См. там же, стр. 373.
- Спартак* (1848). См. там же, стр. 398.
- Божественная комедия*. Сценический вариант. Текст Отрана (1845). В веймарском архиве Листа (Nachlässe Franz Liszt), входящем ныне в Архив Гёте и Шиллера в Веймаре (Goethe-und Schiller-Archiv. Nationale Forschung-und Gedenkstätten der klassischen deutschen Literatur in Weimar), находятся еще следующие тексты (либретто), на которые Лист предполагал или мог предположить писать оперы: К о р н е л и у с П., Сцена (1-я) из «Манфреда» по Байрону. Свободная обработка в виде оперного текста для Листа; Д и н г е л ь ш т е д т Ф., «Пролог» и «Вавилонская башня». 1-я часть задуманного — с музыкой Листа — сценического произведения; Э л ь б е р с д'А н д а н с Э. (?), «Два товарища». Оперетта в двух актах; Р и д е л ь Г., «Святой Губерт». Романтическая опера в трех актах; Р [и т т е р] К. (?), «Semele». Опера в одном акте по Шиллеру; Р о к е т т О., «Кама-цыганка». Опера в трех актах; В о л ь ф О., Сцены из «Манфреда»

Байрона. Обработка для музыкального представления (с посвящением Листу); [н е и з в. а в т о р,] «Der Saalstrudel». Опера в одном действии; [н е и з в. а в т о р,] «Невеста». Опера в одном действии; [н е и з в. а в т о р,] «Cathöens». Опера в четырех действиях; [н е и з в. а в т о р,] «День рождения». Оперетта в одном действии (Goethe- und Schiller-Archiv. Nachlässe Franz Liszt, №№ 146, 147, 144, 150, 151, 152, 145, 162, 158, 159, 160). Кроме того, среди рукописных материалов Листа, хранящихся в том же архиве, имеется еще ряд драматических произведений, по-видимому, вызывавших определенный интерес у Листа: Э к к а р д т Л., «Фридрих Шиллер». Драма в пяти актах; Г ё р в и ц Г., «Второе лицо». Драма в пяти актах; Ш у б а р т, «Вечный жид». Текст к мелодраме. Копия О. Лефельда с рекомендацией для Листа; С и г л и г е т и, «Давид». Трагедия в пяти актах; В е р м о н т и, «Моцарт». Трагедия в пяти актах; В а г н е р Р., «Иисус из Назарета». набросок текста к задуманной драме; [н е и з в. а в т о р,] «Die Omodeer». Историческая трагедия в пяти актах (т а м ж е, №№ 148, 149, 153, 154, 155, 163, 161).

## В. ПРОИЗВЕДЕНИЯ И ОБРАБОТКИ, ПРИПИСЫВАЕМЫЕ ЛИСТУ

### ДЛЯ ОРКЕСТРА

*Забывший романс*. Ср. 122а, 474, 480, 483 и 649.

### ДЛЯ ФОРТЕПИАНО

*Лендлер D-dur*. Ср. 39\* и 39а\*.

*Казацкая песня (Air cosaque)*.

*Керепеши — чардаш (Kerepesi csárdás)*.

*Победный марш*. Ср. 51\*.

*Мазурка П. А. Тиринделли, варьированная Ф. Листом*.

*Интродукция и Вариации на марш из оперы «Осада Коринфа»*. Ср. 26\*.

*Три пьесы в стиле старинного венгерского танца (?)*. См. 149.

*Этюд C-dur*.

*Прелюдия (Prelude omnitonique)*.

*Ecce panis angelorum*.

*In memoriam*.

*Желание (Le Désir)*. Знаменитый вальс, варьированный Ф. Листом.

*Прусский военный марш*.

*Тирольская мелодия* (впервые изд. как «Arranged by François Liszt» в 1856 в сб. «The Athenaeum Musicale» в Манчестере; в 1958 изд. Д. Вернером в Лондоне и в Нью-Йорке у Ширмера).

## ДЛЯ ФОРТЕПИАНО В 4 РУКИ

*Погребение Мошони* (см. 146). Ср. 54\*.

*Септет Бетховена*. Ср. 408.

*Марш и каватина из «Лючии ди Ламмермур»*. Ср. 282.

## ДЛЯ ДВУХ ФОРТЕПИАНО

*Торжественное погребение Тассо* (обработка 18<sub>3</sub>). Ср. 56\*.

## ДЛЯ ОРГАНА

*Симфоническая поэма «Орган»* (по Гердеру).

*Утешения* № № 3, 4, 5, 6.

## ДЛЯ РАЗНЫХ ИНСТРУМЕНТОВ

*Прелюдия (для скр.)*. Ср. 64\*.

*«Потопоронный марш» Шопена* (для орг., виолонч. и ф.-п.).

## ДЛЯ ХОРА

*Ринальдо* (по Гёте).

*Реквием на смерть императора Максимилиана I*. Ср. 508 и 64-III<sub>6</sub>.  
*Сотворение*.

*Excelsior* из «Колоколов страсбургского собора» (для меццо-сопрано или баритона соло, мужского хора и ф.-п.). Ср. 502.

*Venedictus* (для смешанного хора и органа).

*A patakhog* (по Гараи).

## ДЛЯ ГОЛОСА С ИНСТРУМЕНТАЛЬНЫМ СОПРОВОЖДЕНИЕМ

*Папский гимн* (для сопрано, тенора и ф.-п.). Ср. 32, 184, 397, 452, и 524.

*Excelsior* из «Колоколов страсбургского собора» (для голоса и орг.).  
Ср. 502.

## Д о б а в л е н и е II

### РЕДАКЦИИ МУЗЫКАЛЬНЫХ ПРОИЗВЕДЕНИЙ

## Б а х

*Сочинения для органа*.

*Хроматическая фантазия и fuga*.

*Три прелюдии и fugи* (в «Anthologie classique» Шлезингера).

## Бетховен

*Три фортепианных концерта. 1. ор. 37, c-moll. 2. ор. 58, G-dur. 3. ор. 73, Es-dur* (1879, для двух ф.-п. в 4 руки с каденциями). Изд.: ок. 1880. Котта. То же для двух ф.-п. и стр. квинтета; два последних концерта — для трех ф.-п. (?).  
*Полное собрание сочинений Людвига ван Бетховена* (1850—60-е годы); Листом отредактированы сонаты, вариации, различные сочинения для фортепиано в две и в четыре руки, сонаты для скрипки и фортепиано, сонаты для фортепиано и других инструментов, трио для фортепиано, скрипки и виолончели, мессы, квартеты, трио для струнных и духовых инструментов, — всего 10 томов) Изд.: 1860-е годы, Холле.  
*Менуэт*, просмотренный Ф. Листом. Изд.:?, Матьё.

## Вебер

*Избранные сонаты и сольные пьесы для фортепиано* (1868—1870). Изд.: 1872, Котта.  
*Парафраза на «Приглашение к танцу»* (1842—1843). Изд.: 1843 («Signalen für die musikalische Welt»). Ср. 32\*.  
*Концертштюк*. Сохранились (помимо редакции) шесть страниц с вариантами и дополнениями Листа (см. Раабе P., Franz Liszt, цит. изд., т. II, стр. 364).

## Виоле

*Беседка (Gartenlaube)*. Сто этюдов для фортепиано. Изд.: Кант.

## Гендель

*Фуга e-moll* (в «Anthologie classique» Шлезингера).  
*Ария с вариациями* (в «Anthologie classique» Шлезингера) (?).

## Гуммель

*Септет ор. 74* (Первая версия для септета; вторая для квинтета — фортепиано, скрипки, альты, виолончели и контрабаса). Изд.: ок. 1850, Шуберт.

## Клементи

*Прелюдии и экзерсисы* (1825, под названием «Préludes et exercices corrigés et marqués au métronome par la jeune Liszt, suivis de douze de ses études»).

## Скарлатти

*Кошачья фуга* (в «Anthologie classique» Шлезингера).

*Восемнадцать ноктюрнов*, отредактированных и снабженных предисловием (1859; только 1—10 и 12 ноктюрны редактированы Листом). Изд.: 1859, Шуберт, Жиро.

## Ш о п е н

Участие в издании этюдов [и прелюдий] Шопена (у Брейткопфа и Гертеля. 1877).

## Ш у б е р т

*Избранные сонаты и сольные пьесы для фортепиано* (1868—1880; помимо сонат, фантазий и мелких пьес для фортепиано в две руки, Листом отредактированы пьесы для фортепиано в четыре руки). Изд.: 1875—1880, Котта.

Лист принимал также участие в редактировании органного репертуара, издаваемого А. Готшалгом (см. «*Repertorium für Orgel, Harmonium oder Pedal-Flügel. Bearbeitet unter Revision und mit Beiträgen von F. Liszt*»), и сотрудничал, вместе с Г. Маршнером, К. Рейсигером и Л. Шпором, в «Новом универсальном словаре» Э. Берндорфа («*Neues Universal-Lexikon der Tonkunst*»).

## Д о б а в л е н и е III

### ЛИТЕРАТУРНЫЕ ПРОИЗВЕДЕНИЯ

#### ОЧЕРКИ И ЗАМЕТКИ

*Сообщение о дуэли Мориса Шлезингера* (1834).

*О будущей церковной музыке* (1834).

*О положении художников и об условиях их существования в обществе. De la situation des artistes et de leur condition dans la société* (1839). Серия из шести статей. Первая статья опубликована 3.V.1835, вторая — 10.V.1835, третья — 17.V.1835, четвертая — 26. VII. 1835, пятая — 30. VIII. 1835, шестая — 11. X. 1835.

*Еще несколько слов о приниженном положении музыкантов* (1836).

*О народных изданиях* (1836).

*О «Гугенотах» Мейербера* (1837).

*О сочинениях Тальберга ор. 22, 15 и 19* (1837).

*Господину профессору Фетису* (1837).

*Сочинения Роберта Шумана ор. 5, 11 и 14* (1837).

*О трех пьесах в патетическом жанре Алькана ор. 15* (1837).

*Рецензия на концерт Шопена* (1841).

*Письмо путешественника. К Жорж Санд. Lettre d'un voyageur. A m. George Sand (1835).*

*Письма бакалавра музыки. Lettres d'un bacheliers es-musique. 1 (2)\*. К Жорж Санд (опубликовано 12. II. 1837 под названием «Странствующему поэту». «A un poète voyageur»). 2 (3). К Жорж Санд (опубликовано 16. VII. 1837). 3 (4). К А. Пикте (опубликовано 11. II. 1838). 4. (5). К Л. Роншо (опубликовано 25. VII. 1838). 5 (6). К Л. Роншо (опубликовано 22. VII. 1838). 6 (7). К Морису Шлезингеру (опубликовано 27. V. 1838 под названием La Scala). 7 (8). К Г. Гейне (опубликовано 8. VIII. 1838). 8 (9). К Ламберу Массару (опубликовано 2. IX. 1838). 9. Персей Бенвенуто Челлини (опубликовано 13. I. 1839). 10 (11). К Ж. д'Ортигу (опубликовано 14. IV. 1839). 11 (12). К Г. Берлиозу (опубликовано 24. X. 1839). 12 (10). [К Морису Шлезингеру]. О состоянии музыки в Италии (опубликовано 28. III. 1839). 13. Письмо о Венеции (опубликовано 16. VI. 30. VI, 28. VII, 4. VIII и 11. VIII. 1839). 14. Флоренция и Генуя (опубликовано 3. XI. 1839).*

#### НЕКРОЛОГИ

*Паганини. По поводу его смерти (1840).*

#### МОНОГРАФИИ

*Шопен (1849—1851).* Первая версия опубликована в 1851, затем в расширенном виде в 1852. Вторая версия издана в 1879.

#### «ДРАМАТИЧЕСКИЕ ЛИСТКИ»

*Тангейзер и состязание певцов в Вартбурге (1849). Лоэнгрин \*\* (1850).*

\* В скобках дается нумерация писем, принятая в немецком издании «Собрания сочинений» Листа (см. Liszt F., Gesammelte Schriften, цит. изд., т. II). В качестве первого письма бакалавра музыки в немецком издании фигурирует «Письмо путешественника». Письмо о Персее Бенвенуто Челлини в немецком издании опущено. Письмо о Венеции и письмо «Флоренция и Генуя» опущены как в немецком издании, так и во французском издании Шантавуана (см. Liszt F., Pages romantiques, цит. изд.). Письмо к д'Ортигу в немецком издании озаглавлено. «О святой Цецилии Рафаэля».

\*\* На французском языке эти две статьи были изданы вместе под заглавием «Лоэнгрин и Тангейзер Вагнера» («Lohengrin et Tannhäuser de Wagner»).

*Летучий голландец* (1854).  
*Об «Орфее» Глюка* (1854).  
*О «Фиделио» Бетховена* (1854).  
*Об «Эврианте» Вебера* (1854).  
*Об «Эгмонте» Бетховена* (1854).  
*О «Сне в летнюю ночь» Мендельсона* (1854).  
*О «Роберте-Дьяволе» Мейербера* (1854).  
*Об «Альфонсо и Эстрелле» Шуберта* (1854).  
*О «Немой из Портичи» Обера* (1854).  
*О «Монтекки и Капулетти» Беллини* (1854).  
*О «Белой даме» Буальдье* (1854).  
*О «Фаворитке» Доницетти* (1854).  
*Золото Рейна* (1855).  
*Keine Zwischenaktmusik!* (1855).  
*О Полине Виардо-Гарсия* (1859).  
*Моцарт. К столетию со дня рождения* (1856).

#### СТАТЬИ «ИЗ АННАЛОВ ПРОГРЕССА»

*Берлиоз о его симфония «Гарольд»* (1855).  
*Роберт Шуман* (1855).  
*Клара Шуман* (1855).  
*Роберт Франц* (1855).  
*«Винвела» Соболевского* (1855).  
*Джон Фильд и его ноктюрны* (1859).

#### СТАТЬИ ИЗ СЕРИИ «STREIFZÜGE»

*По поводу учреждения общества Гёте в Веймаре* (1850).  
*Письмо о дирижировании* (1853).  
*Маркс и его книга: Музыка XIX столетия* (1855).  
*Спящая красавица. Стихотворение Генаста и музыка Раффа* (1856).  
*Сентябрьские торжества в Веймаре по случаю празднования столетия со дня рождения Карла Августа* (1857).  
*Критика критики. Улыбшев и Серов* (1857).

#### ИССЛЕДОВАНИЯ

*Цыгане и их музыка в Венгрии* (1859—1860). Первая версия опубликована на французском языке в 1860, на немецком языке — в 1861; вторая версия издана на французском языке в 1881, на немецком языке — в 1883.



## ПРЕДИСЛОВИЯ К МУЗЫКАЛЬНЫМ ПРОИЗВЕДЕНИЯМ

- «Симфонические поэмы» (обращение к дирижерам).  
«Что слышно на горе» (см. 1).  
«Тассо» (см. 2).  
«Прелюды» (см. 3).  
«Орфей» (см. 4).  
«Прометей» (см. 5).  
«*Héroïde funèbre*» [«Плач о героях»] (см. 8).  
«Битва гуннов» (см. 11).  
«Торжественное погребение Тассо» (см. 18).  
«Данте-симфония» (см. 15).  
«Альбом путешественника» (см. 61).  
«Поэтические и религиозные гармонии» (см. 67 и 68).  
«Легенды» (см. 69).  
«*Cantico del Sol di San Francesco*» (см. 499).  
«*Septem Sacramenta*» (см. 553).  
«*Rosario*» (см. 549).  
«*Cruz*» (см. 523).  
«*Via Crucis*» (см. 556).  
«К художникам» (см. 563).  
«Бюлов-марш» (см. 103).  
«У могилы Рихарда Вагнера» (см. 140).  
«Реминисценция «Норма»» (см. 220).  
«Гексамерон» (см. 438).  
«Симфонии Бетховена» (см. 237).  
Издание фортепианных концертов Бетховена для двух фортепиано.  
Редакция фортепианных произведений Вебера.  
Редакция фортепианных произведений Шуберта.

## ОБЗОР КОНЦЕРТНОГО РЕПЕРТУАРА

(с образцами программ)

Приводимые ниже образцы концертных программ Листа являются программами четырех открытых концертов, данных Листом во время его первого пребывания в Петербурге (с 8/20 апреля по 16/28 мая 1842 г.) \*, одного концерта, данного в Петербурге в 1843 г., а также двух концертов в Киеве (1847 г.). Подлинники первых четырех программ (на французском языке) находятся в архиве Веневитиновых (хранится в отделе рукописей Государственной библиотеки СССР им. В. И. Ленина) и впервые были опубликованы (на русском языке) в 1937 г. в журнале «Советская музыка» (см. Трофимова Т., Лист в России, цит. изд.); автограф (на французском языке) программы концерта в 1843 г. был репродуцирован в сб.: Автографы музыкальных деятелей, цит. изд., стр. 5; программы киевских концертов публикуются в русских изданиях впервые.

Нельзя сказать, чтобы Лист строил все программы своих концертов обязательно по данным образцам, как нельзя сказать и того, что они представляли наиболее совершенные из его программ. Но в них, несомненно, содержатся некоторые типические особенности, которых Лист, как правило, старался придерживаться при составлении своих концертных программ. Из анализа этих особенностей можно заключить:

а) что концерты Листа обычно не носили монографического характера, т. е. не были целиком посвящены одному автору;

б) что своими концертами Лист прежде всего преследовал цели просветительские, ибо пропагандировал в них не только фортепианную, но и симфоническую, оперную, камерную и вокальную музыку;

в) что в своих концертах Лист играл как произведения высокой художественной ценности, так и произведения поверхностно-виртуозного склада (дань вкусам публики), причем порой

---

\* Всего Лист дал в Петербурге за указанный период пять сольных концертов.

объединял эти два типа произведений в пределах одного концерта (напр., прелюдия и fuga Баха рядом с цыганской песней «Ты не поверишь» или «Лесной царь» Шуберта рядом с «Большим хроматическим галлопом»);

г) что концерты Листа не были продолжительными по времени, но зато часто включали в себя, сверх программы, одну-две импровизации на заданные темы;

д) что в своих концертах Лист часто играл, помимо сольных произведений, также и ансамбли.

Из анализа этих же особенностей можно сделать и ряд выводов о характере листовского концертного репертуара, который, включая в себя не только произведения, специально написанные для фортепиано, но и фантазии на народные и оперные темы, а также всевозможные обработки и транскрипции симфонических, оперных и вокальных произведений, имел определенную стилевую и жанровую направленность.

При ознакомлении с чрезвычайно обширным концертным репертуаром Листа (имеем в виду в основном те произведения, которые Лист играл в пору высшего расцвета своей исполнительской деятельности с 1838 г. по 1847 г.) бросаются в глаза следующие моменты:

1) в репертуаре Листа, если исключить «Кошачью фугу» Скарлатти, отсутствуют произведения клавесинистов (нет, напр., ни одного произведения Рамо, Люлли и Куперена);

2) в репертуаре Листа нет ни одного произведения Гайдна и, если исключить увертюру к «Волшебной флейте» Моцарта и фантазии на темы из опер «Дон-Жуан» и «Свадьба Фигаро», ни одного произведения Моцарта;

3) в репертуар Листа входит много произведений романтического стиля и произведений, приближающихся к этому стилю, в частности, целый ряд произведений Бетховена (причем, что чрезвычайно характерно, среднего и позднего периода, — сонаты op. 26, 27, 31, 57, 90, 101, 106, 110, 111; концерты *c-moll* и *Es-dur*), Шуберта (несколько сонат, Фантазия *C-dur*), Вебера (все четыре сонаты, концертштюк, «Приглашение к танцу», «Momento capriccioso»), Мендельсона («Серьезные вариации», Скерцо), Шумана («Карнавал», соната *fis-moll*, Фантазия), Шопена (концерты, вальсы, полонезы, мазурки, баллады, ноктюрны, экспромты, скерцо, прелюдии);

4) в репертуаре Листа содержится ряд лирико-поэзных произведений самого Листа («Поэтические и религиозные гармонии», «Три сонета Петрарки», элегии, «Утешения», «Любовные грезы» и др.);

5) в репертуар Листа входит много произведений полифонического стиля, в частности, почти все прелюдии и фуги Баха из «Хорошо темперированного клавира», шесть органных прелюдий и фуг Баха, его же Хроматическая фантазия (без фуги) и fuga *a-moll*, сюиты Генделя, фуги Мендельсона, Гольдберг-вариации Баха и др.;

6) в репертуаре Листа содержится большое число переложений симфонических произведений (Clavier-Partitur), в частности,

симфонии Бетховена (3, 5, 6, 7-я) и Берлиоза («Фантастическая симфония»), увертюры Россини («Вильгельм Телль»), Моцарта («Волшебная флейта»), Бетховена («Эгмонт»), Вебера («Оберон», «Волшебный стрелок», «Юбилейная увертюра»), Берлиоза («Римский карнавал»);

7) в репертуар Листа входит чрезвычайно много фантазий самого Листа («Дон-Жуан», «Роберт-Дьявол», «Гугеноты», «Жидовка», «Норма», «Сомнамбула», «Пуритане», «Лючия», «Лукреция Борджиа», «Свадьба Фигаро», «Фантазия на швейцарские темы», «Фантазия на испанские темы» и др.);

8) в репертуаре Листа имеется много обработок вокальных произведений (50 песен Шуберта, 6 песен Мендельсона, 3 песни Дессауэра, «Аделаида» и песни Геллерта Бетховена, 2 романса Мих. Вильегорского, 2 песни Вебера, «Музыкальные вечера» Россини, «Итальянские вечера» Меркаданте, «Летние ночи в Посилиппи» Доницетти и ряд песен Шумана, Мейербергера и самого Листа);

9) в репертуар Листа входит большое число обработок народных песен и танцев, в частности венгерских (венгерские рапсодии, венгерские национальные мелодии), русских, итальянских, испанских, швейцарских;

10) в репертуаре Листа содержится немало произведений маршевого и танцевального жанра (напр., «Ракоци-марш», «Турецкий марш» Бетховена, «Венгерский марш» Шуберта, «Марш пилигримов» из «Гарольда» Берлиоза, «Марш Черномора» Глинки, «Героический марш» Фольвейлера, «Героический марш» самого Листа, 3 марша Шуберта, марш для султана Абдул Меджид-хана Доницетти, тарантелла из оп. «Немая из Портичи» Обера, «Русский галоп» Булгакова, «Цыганская полька» Конради, «Большой бравурный вальс», «Меланхолический вальс» и «Большой хроматический галоп» Листа и др.);

11) репертуар Листа включает в себя много произведений виртуозного склада (помимо ряда указанных выше фантазий и обработок сюда относятся этюды Шопена, Паганини, Мошелеса, Кесслера, Гиллера, Дёлера, Николаи и самого Листа, токката Кесслера, вариации Черни, Пиксиса, Мошелеса, Шопена, «Гекзамерон» и др.)\*.

---

\* Лист любил также включать в свои концерты и камерные произведения. Так, он неоднократно играл септет *d-moll* Гуммеля, квинтет *Es-dur* Бетховена, квинтет *c-moll* Шпора, трио Бетховена, Шуберта, Мендельсона, Гуммеля, Майзедера, Пиксиса, сонаты Бетховена (для ф.-п. и скр. и для ф.-п. и виолонч.). С оркестром Лист выступал сравнительно немного. Из фортепианных концертов он играл концерты Бетховена (*c-moll* и *Es-dur*), Гуммеля (*a-moll* и *h-moll*), Мошелеса (2, 3, 4-й), Мендельсона (*g-moll* и *d-moll*), Шопена (*e-moll* и *f-moll*), Гензельта (*f-moll*), Вебера (концертштюк) и один из своих концертов (*Es-dur*). Также играл Лист концерт Баха (для 3-х ф.-п.) и фантазию (с хором) Бетховена.

Таким образом, в репертуаре Листа как в фокусе отображаются многие из тех свойств листовского пианизма, речь о которых шла во второй части книги.\*

О тех же самых свойствах свидетельствуют и следующие образцы концертных программ Листа.

### 1-й концерт

*В зале Дворянского собрания*

*Среда, 8 [20] апреля*

*в 2 ч. дня*

г-н Лист исполнит следующие пьесы:

1. Увертюра из «Вильгельма Телля».
2. Анданте из финала «Лючия ди Ламмермур».
3. Фантазия из «Дон-Жуана».
4. Серенада Шуберта.
5. «Аделаида» Бетховена.
6. «Лесной царь» Шуберта.
7. Хроматический галоп.

---

\* В веймарском архиве Листа (Nachlässe Franz Liszt), ныне входящем в состав архива Гёте и Шиллера в Веймаре, хранится список концертного репертуара, собственноручно составленный самим Листом. Этот автограф списка, озаглавленный «Programme des morceaux exécuté par F. Liszt à ses Concerti» [«Программа (репертуар) произведений, исполненных Ф. Листом в своих концертах»], состоит из следующих разделов, намеченных Листом: «Ouverturen» [«Увертюры»], «Concertos» [«Концерты»], «Sonates» [«Сонаты»], «Études» [«Этюды»], «Réminiscences (Fantasien)» [«Воспоминания (Фантазии)»], «Grosse Fantasien» [«Большие фантазии»], «Marsches» [«Марши»], «Fugues» [«Фуги»], «Variationen» [«Вариации»], «Morceaux diverses» [«Различные пьесы»]. Копия этого автографа, сделанная по просьбе Листа К. Витгенштейн, озаглавлена «Programme général des morceaux exécutés par F. Liszt à ses concerts de 1838 à 1848» [«Генеральная программа произведений, исполненных Ф. Листом в своих концертах с 1838 по 1848»], что отражает более точно действительное положение вещей. В копии, с согласия Листа, были введены еще следующие разделы, свидетельствующие о том, какое значение придавал Лист исполнению сочинений Бетховена: «Symphonies de Beethoven» [«Симфонии Бетховена»], «Sonates solo de Beethoven» [«Сонаты соло Бетховена»]. Раздел «Variationen» [«Вариации»] расчленен в копии на два раздела — «Variations originales» [«Оригинальные вариации»] и «Variations brillantes» [«Блестящие вариации»], далее введен специальный раздел «Morceaux d'ensemble» [«Ансамблевые пьесы»], и, кроме того, в конце добавлены еще рукой Листа два раздела: «Lieder» [«Песни»] и «Mélodies nationales» [«Национальные мелодии»]. Сделанный нами выше разбор концертного репертуара Листа — его характера, объема и стиливой направленности — основан на фактических данных, содержащихся в этих списках.

18 42.



*A la salle de M<sup>me</sup> d'Engelhardt, au pont de Casan.*

Mardi, 28 Avril,

LE MATIN

Mr Liszt

exécutera les morceaux  
suivans:

1. Septuor d'Hummel (allegro, scherzo, andante con variazioni et finale) accompagné par MM. Maurel, Schubert, Guillon, Bopod, Kaiser et Memel.
2. Polka de Strauss.
3. Les deux romances du M. Comte Wicłowski, transcrites par M. Maurel.
4. Andante.
5. Rémémorances du Normand.
6. Valse de Bravoura.

*Prix des billets d'entrée:*

Dans la salle . . . . . 15 roubles ass.  
— galerie . . . . . 10 —

**On commencera à 2 heures.**

On peut se procurer les billets d'entrée chez Mr Bernard au Troubadour du Nord; à l'ODÉON, dépôt de musique, chez Mr Parez, magasin de musique, dans la grande Morchaia; au magasin de musique et d'industrie de F. L. Thamm, perspective de Nevsky, entre la grande et la petite Morchaia, maison Kossichovsky N° 16, au magasin de musique de G. V. Holiz, commissionnaire de la Commune des Juifs, des Arméniens et des Nègres, et le jour du Concert à l'entrée de la salle.

Un des piano, que Mr Liszt jouera à son concert sort des ateliers de Mr Lichtenhal à St-Petersbourg, perspective de Nevsky, maison Kossichovsky.

**Программа концерта Ф. Листа  
в Петербурге 28 апреля 1842 года  
Государственная библиотека СССР  
им. В. И. Ленина (Москва)**

**2-й концерт**

**В зале Дворянского собрания  
Суббота, 11[23] апреля  
в 2 ч. дня**

**г-н Лист исполнит следующие пьесы:**

1. Гекзамерон. Бравурные вариации на тему из «Пуритан» соч. Тальберга, Шопена, Пиксиса, Герца и др.
2. Венгерский марш.
3. Тарантелла Россини.
4. Мазурка Шопена.

5. Полонез из «Пуритан».

6. «Ave Maria», песня Шуберта.

7. Фантазия на мотивы из «Роберта-Дьявола» (адский вальс и марш) \*.

В промежутках между концертами Лист выступал еще с оркестром и в частных домах; с оркестром он сыграл в Петербурге концерт *Es-dur* Бетховена, концертштюк Вебера и концерт *h-moll* Гуммеля.

#### 4-й концерт

*В зале г-жи Энгельгардт, у Казанского моста*

*Вторник, 28 [10 мая] апреля*

*Утро*

г-н Лист исполнит следующие пьесы:

1. Септет Гуммеля (с уч. гг. Маурера, Шуберта, Гийу, Брода, Кайзера и Мемеля).
2. Колыбельная Гензельта.
3. «Бывало» } гр. Виельгорского в переложении
4. «Любила я» } Гензельта.
5. Реминисценция «Норма».
6. Бравурный вальс.

#### 5-й концерт

*В зале г-жи Энгельгардт, у Казанского моста*

*Вторник, 5 [17] мая*

*Утро*

г-н Лист исполнит следующие пьесы:

1. Реминисценция «Жидовка».
2. Ноктюрн Фильда.
3. Этюды Мошелеса и Шопена.
4. Цыганская песня «Ты не поверишь».

---

\* Во втором концерте Лист, по свидетельству Стасова, сыграл еще всю вторую половину пасторальной симфонии Бетховена; в третьем концерте (22 апреля ст. ст.) им были исполнены бетховенская соната *cis-moll* op. 27, № 2 («quasi una fantasia») и концертштюк Вебера (см. Стасов В. В., Собрание сочинений, цит. изд., т. III, стр. 1677 и т. д.). Лист также импровизировал на заданные темы.





3. Полонез Шопена.
4. Серенада и оргия (Большая фантазия на мотивы из «Музыкальных вечеров» Россини).
5. Похоронный марш и каватина из «Лючии ди Ламмермур» (Доницетти).
6. Воспоминания о «Дон-Жуане» [Моцарта].

[К о н ц е р т в К и е в е (1847)]

*С дозволения начальства Января 23-го дня 1847 года,  
то есть в Четверг, в контрактной зале  
будет музыкальный вечер  
г. Франца Листа*

*Программа:*

1. Анданте из «Лючии [ди] Лам[м]ермур».
2. Фантазия из Мотива [на темы из оп.] «Норма».
3. Анданте с Вариациями Бетховена.
4. Тарантел[ла] Россини.
5. Мазурка Шопена.
6. Полонез [из оп.] «Пуритане».
7. Галоп Хроматик.

[К о н ц е р т в К и е в е (1847)]

*С дозволения начальства  
2 февраля 1847 года  
В зале университета св. Владимира  
музыкальный вечер  
Ф. Листа*

*Программа:*

1. Гексамерон. Бравурные вариации на тему из «Пуритан».
2. Концерт Вебера.
3. Форель Шуберта.
4. Этюд Шопена.
5. Приглашение к вальсу Вебера.
6. Импровизация на темы, данные публикой.

## ОБЗОР МУЗЫКАЛЬНО-РУКОПИСНОГО НАСЛЕДИЯ

Музыкально-рукописное наследие Листа огромно и многогранно. Оно включает в себя как собственноручные автографы Листа (оригиналы), так и списки (копии), сделанные его помощниками или друзьями. Кроме того, к нему следует отнести многочисленные печатные оттиски с корректурной правкой Листа, по большей части весьма тщательной и отражающей последний этап его работы над произведением.

Среди автографов Листа мы можем обнаружить и черновые рукописи — с немалым количеством пометок, поправок и переделок, зачеркнутых страниц и строк, перечеркнутых тактов и т. п., и чистовые (или беловые), написанные достаточно разборчиво, почти без пометок и сравнительно легко поддающиеся прочтению. Часто среди них встречаются также планы и наброски, имеющие, как правило, характер предварительных намеков или же представляющие собой отрывочные куски текста.

Черновые автографы Листа весьма своеобразны. Написаны они по-разному, порой крайне неразборчиво и, в сущности, отражают самый процесс творчества. Нередко они раскрывают нам всю предварительную работу Листа над произведением — от первых набросков мыслей до окончательного формирования замысла, т. е. показывают постепенное становление текста, колебания композитора в выборе тех или иных вариантов, в расположении частей и т. д. В них, естественно, много недомолвок, сокращений, перечеркнутых тактов, строк и даже страниц, много замен, вставок, вклеек, перестановок, изменений, дополнений. Иногда это записи на небольших попавшихся под руку листках плотной бумаги, иногда в записной книжке или в нотной тетради. Разумеется, среди них встречаются и достаточно развернутые автографы. Но лишь в редчайших случаях они дают нам связный, последовательно развертывающийся текст. Чаще всего это записи, предназначенная для самого автора и до конца понятная лишь ему одному: она служит автору как бы отправной точкой, трамплином для дальнейшей работы над текстом и порой

даже сопровождается словесными памятливыми ремарками, замечаниями, относящимися к форме, гармонии, ритму, будущей оркестровке и т. п.

Беловые автографы Листа имеют совсем иной характер. Они дают нам связанное, законченное изложение текста и немногим отличаются от опубликованного печатного текста. Однако их в рукописном наследии Листа сравнительно немного, и они являются скорее исключением, чем правилом. Зато у Листа нередко, как мы увидим далее, встречаются автографы, занимающие промежуточное положение между черновиком и беловиком.

Чаще всего беловиком у Листа служили списки (копии), сделанные руками других лиц. Лист, как мы знаем, имел много преданных помощников. Одно время это был Конради, затем Рафф; в поздние годы Листу в подготовке рукописей к печати помогали Готшалг, Мошонни, а также его ученики — Гёллерих, Страдаль, Ставенхаген, Бурмейстер и другие. Помощники Листа, делая списки (копии), несомненно, учитывали авторские пожелания и в ряде деталей совершенствовали черновую автографическую запись. Причем подавляющее большинство копий подвергалось еще со стороны Листа тщательному просмотру и не менее тщательной правке и таким образом становилось «авторизованным», приобретало черты автографа.

В силу сложившегося положения вещей рукописные копии у Листа подчас имели не меньшее значение, чем его собственноручные автографы и даже кое в чем превосходили их. Именно с копии, как правило, делалась гравировка произведений для первого издания, и именно они служили Листу ориентиром при авторской корректурной правке печатного оттиска. Добавим еще, что у Листа чаще, чем у какого-либо другого композитора, в одной и той же рукописи причудливо сочетались, переплетались и черты копии и черты автографа. Бывало и так, что одна часть рукописи писалась помощниками, а другая — самим Листом. Сошлемся хотя бы на одну из рукописей концерта *Es-dur*, хранящуюся в веймарском архиве Листа, или на рукопись Второго года странствий, где причудливо перемежаются страницы автографа со страницами копии, причем написанными разными лицами. Особенно наглядно это видно при разборе рукописи Второго года странствий. Сперва эта рукопись, предваряемая, кстати, специальными титульным листом, на котором рукой Листа перечислены все пьесы Второго года странствий, представляет собой копию пьесы «Sposalizio», наполовину зачеркнутую; затем она превращается в автограф, излагающий заново всю начальную часть пьесы с отсылкой (*Vide*) к соответствующему месту копии. Далее следует печатный оттиск пьесы «Il Penseroso», с зачеркнутым подзаголовком «La Notte» и с собственноручной правкой Листа, включающей в себя не только перечеркнутые такты, выноски на поля, вставки и перестановки, но и вновь написанные пять вступительных тактов (помета Листа — «5 Anfangs Takte»), впоследствии, однако, им же самим опущенные. Еще далее идет копия «Жанцонетты Сальватора Розы» — опять-таки с правкой самого Листа. Затем мы видим автограф «Сонета Петрарки № 47»

(в окончательной редакции), а также автографы Сонетов Петrarки №№ 104 и 123. За ними следует копия фантазии-сонаты «После чтения Данте» с собственноручной надписью Листа на титульном листе: «Après une lecture du Dante. Fantasia quasi Sonata». В этой копии рукой Листа проставлено большинство исправительных ремарок, включая и обозначения педалей. Примерно с середины, начиная с *Andante*, копия частично становится автографом и приобретает совсем иные черты. Если добавить к этому, что ко всем вышеуказанным копиям-автографам примыкают еще несколько копий-автографов, в частности два автографа «Sposalizio», содержащие более ранние варианты пьесы и изобилующие интереснейшими деталями, автограф «Il Pensieroso» с выписанным четверостишием Микеланджело, еще одна копия «Канцонетты Сальватора Розы» с собственноручной правой Листа, и, наконец, еще одна рукопись фантазии-сонаты «После чтения Данте» (автограф и копия вперемежку), то получится поистине удивительная картина смешения и переплетения различных автографических и неавтографических элементов. Подобное смешение и переплетение различных по своему происхождению элементов для рукописей Листа необычайно характерно и еще больше повышает авторитетность копий в его музыкально-рукописном наследии.

Конечно, каждая копия все же остается копией и многое зависит от того, чьими руками она изготовлена. Даже у очень внимательного и квалифицированного переписчика не исключена возможность невольных описок и пропусков, естественно снижающих достоверность текста. Это диктует необходимость повышенно критического отношения к рукописи; механическое прочтение текста явно недостаточно, ибо оно может привести к досадным заблуждениям.

Поскольку у Листа окончательный текст произведения, как правило, возникал не сразу, а лишь в процессе длительного, упорного и кропотливого труда (см. главу 4), то одно и то же произведение у него подчас имело несколько автографов или авторизованных копий, относившихся к разным стадиям творческого процесса. Нередко отдельные рукописи представляют собой различные редакции произведений и могут служить предметом специального анализа, сравнительного изучения, сопоставления, что особенно важно при воссоздании истории текста произведения. Подобное аналитическое сопоставление рукописных источников позволяет уяснить и уточнить до конца различные этапы создания текста произведения, раскрывает место и роль каждого источника среди других рукописных документов, относящихся к данному произведению. Достаточно указать, например, на хранящиеся в веймарском архиве Листа рукописи симфонических поэм «Что слышно на горе», «Тассо», «Прелюды», «Прометей», «Праздничные звуки», или на рукописи концертов *Es-dur* и *A-dur*, или, наконец, на рукописи фантазии-сонаты «После чтения Данте» и «Утешений», чтобы понять данное обстоятельство.

Особенный интерес представляют собой в этом отношении несколько сохранившихся рукописей концерта *Es-dur*. Первая

из этих рукописей являет нам своеобразную смесь партитурного автографа и партитурной копии концерта; на титульном листе ее рукой Листа сделана характерная надпись: «1-re Concerto symphonique» [«Первый симфонический концерт»]. Это, несомненно, одна из самых ранних редакций концерта, но возникшая все же позже рукописной редакции концерта, хранящейся ныне в Государственной публичной библиотеке им. М. Е. Салтыкова-Щедрина в Ленинграде (см. главу 4). В ней сразу — уже в первой каденции — заметно сказывается примитивный стиль изложения. Речитативы после каденции также изложены далеко не лучшим образом (сплошь октавами) и, естественно, более грубы и прямолинейны по своим мелодическим контурам. Характерно, кстати, что эти такты здесь же в рукописи были зачеркнуты самим Листом и заменены более тонким и выразительным изложением речитативного материала. Фортепианное соло (*c-moll*) оформлено здесь несколько иначе, чем в окончательной версии: сопровождение изложено шестнадцатыми (а не восьмыми) и совсем в ином плане. Имеется в рукописи и характерная помета Листа: «Orchester bleibt», свидетельствующая об определенных намерениях Листа сохранить намеченную запись. Несколько иначе, чем в окончательной версии, изложено и заключение 1-й части концерта: оно лишь весьма приблизительно напоминает нам чудесно звучащий окончательный вариант заключения. Начало 2-й части первоначально было изложено — причем не рукой Листа — в басу у ф.-п., виолончелей и контрабасов (*con sordini*). Затем Лист вписал собственноручно — на той же странице рукописи — чисто оркестровое начало (*con sordini espressivo*). Далее следует его же рукой написанное соло ф.-п., сопровождаемое специальной памяткой «...Orchester zählt», а также диалог ф.-п. (речитативы) и оркестра, завершающийся пасторальным эпизодом (*C-dur*). Начало 3-й части (скерцо), уже имеющее партию треугольника (Triangel), полностью написано рукой Листа и весьма близко по характеру изложения к окончательному варианту. Но в партии ф.-п. по мере развития музыкального материала встречаются все большие и большие отклонения от этого варианта. Окончание 3-й части написано не рукой Листа (т. е. представляет собой копию), однако переход к 4-й части снова вписан рукой Листа. Начало 4-й части является копией, причем оно изложено не для одного оркестра (как в окончательном варианте), а для оркестра и ф.-п. Затем после зачеркнутой страницы снова следуют строки, собственноручно написанные Листом и намечающие с завидной изобретательностью окончательную версию партии ф.-п. и весь ее диалог с оркестром. Далее бросается в глаза, что триольное изложение (восьмыми) в партии правой руки у ф.-п. сочетается с квартовым сопровождением (шестнадцатыми) в партии левой руки. Вся вторая половина 4-й части написана собственноручно самим Листом, причем изложение музыкального материала отчасти схоже с окончательной версией, а отчасти отлично от нее. В конце 4-й части в рукописи намечены и октавные пассажи, торжественно завершающие концерт. Вторая из сохранившихся рукописей концерта *Es-dur* также содер-

жит в себе еще много наивного, примитивного, громоздкого и лишний раз свидетельствует о том, что Лист не мог достигать сразу хороших результатов — ни в сфере мелодии, ни в сфере гармонии, ни даже в сфере фортепианной фактуры, что изложение музыкального материала давалось ему ценой упорного труда. Здесь по-прежнему еще господствуют октавно-аккордовые построения. Усиленно разрабатываются первая тема и сопутствующие ей элементы. В рукописи имеется эпизод *Largo (cis-moll)*, впоследствии решительно забракованный Листом. Этот эпизод начинается с *tremolando* у ф.-п. (на педали) и литавр. Проходящая в партии ф.-п. тема снабжена характерной пометой «*tremendo — vibrante*». Непосредственно за темой следует большая *Cadenza* у ф.-п., основанная на пасторальном мотиве: от тончайшего *dolce, a capriccio* и *leggierissimo* она доходит до *molto passionato* и *pesante*. После нее следует *Larghetto* опять-таки в *cis-moll'*, причем начинается оно у ф.-п. в сопровождении виолончелей и контрабасов. Ко второй рукописи концерта примыкает еще одна, менее значительная по объему, рукопись, которая излагает только материал 2-й части концерта, причем не для одного, а для двух ф.-п. с оркестром. В начале в партии второго ф.-п. появляется весьма примитивное сопровождение, — триоли в среднем и нижнем регистрах, — на фоне которого уже на последних трех восьмых первого такта (размер  $12/8$ , темп *Adagio*) вступает тема (в партии первого ф.-п.), ведущаяся унисоном в октаву (*dolce espressivo*). Оркестр при этом не играет; лишь в т. 8 вступают виолончели и контрабасы, к которым через три такта еще присоединяются скрипки. Затем в рукописи следует эпизод речитативного характера, который проходит преимущественно в партии первого ф.-п. Эпизод этот начинается *p religioso*, продолжается — в виде ответа на первую фразу — *F molto pronunziato con dolore* и далее разворачивается в характере *mF recitando rubato*. Продолжением этой рукописи служит еще одна небольшая рукопись с тщательно пронумерованными тактами, озаглавленная «*Finale vivace*». В основу ее положен материал 3-й части концерта. Бросается в глаза фактурная изобретательность Листа, смело использовавшего новые средства выразительности. Здесь же встречается рукописная копия эпизода *Andantino Es-dur 3/8*, того самого эпизода, который отсутствует в ленинградском автографе (см. главу 4, т. I, стр. 456—461). Большой интерес представляет собой полная рукопись концерта, содержащая многочисленные пометы и исправления Листа. Это — авторизованная копия, которая, несомненно, отражает существенный сдвиг на пути создания окончательного текста концерта. Здесь уже почти точно изложена первая каденция — с пометами (рукой Листа) *Grandioso, poco rit., sempre FF marcatisissimo* и т. п. Правда, эпизод *c-moll* все еще сохраняет прежнюю форму изложения (шестнадцатые и более плотная фактура — как в первой рукописи), но зато Листом внесены существенные изменения в заключение 1-й части концерта и, главное, в окончательном виде изложено *Quasi adagio* (2-я часть концерта), причем рукой Листа здесь добавлены важные ремарки: *con sordini, solo espressivo, poco a*

*poco più appassionato, più crescendo ed appassionato.* Намечено здесь Листом — после окончания первой темы — и *Listesso tempo* с его выразительными речитативами у ф.-п. и контрастирующими с ними оркестровыми фразами *pesante*. Имеется в рукописи и маленькая каденция с собственноручной пометой Листа «*FF pesante rit.*» Эпизод *quieto* Листом еще не найден, видны лишь его поиски, весьма, впрочем, далекие от окончательного результата. Переход к 3-й части концерта (скерцо) также изложен иначе, чем в окончательном варианте, и несомненно звучит хуже. Тем не менее Лист, по-видимому, предназначал его для публикации, так как помимо исполнительских ремарок проставил здесь еще аппликатуру в хроматических пассажах, впоследствии так и не вошедших в текст концерта. Кроме того, им собственноручно были добавлены здесь в партии ф.-п. восемь тактов, которые со временем были также решительно забракованы. Изложение материала скерцо, уже имеющем в рукописи окончательное обозначение темпа *Allegretto vivace*, весьма близко к окончательному варианту текста. Однако встречаются здесь и некоторые различия, особенно заметные в переходе к *Allegro animato*, кстати проставленному рукой Листа. Впрочем, переход к *Allegro animato* был также изложен Листом по-иному на добавочном в конце рукописи листе, и это иное изложение, хотя и не полностью, но уже ясно намечало окончательный текст. В последней части концерта, имеющей обозначение *Tempo I di Marcia animato*, еще сохранено изложение, совмещающее триольный ритм в партии правой руки с квартольным ритмом в партии левой руки, но уже заметна тенденция к изменению этой неудобной в пианистическом отношении полиритмии. Характерно, что в последующих пассажах шестнадцатых здесь уже проставлена аппликатура, а в эпизоде *Più mosso* намечено выделение — путем добавочных штилей вверх — нот *as—g—es—g—f—es—c* и т. д. (хотя пассажи шестнадцатых изложены еще далеко не совершенно); все это, как и добавление ряда помет, включая завершающее *Presto*, свидетельствует о значительном шаге вперед, сделанном Листом в процессе работы над концертом. И, наконец, в веймарском архиве Листа имеется еще одна рукопись концерта *Es-dur*, текст которой весьма близок к окончательному варианту. Эта рукопись представляет собой партитурный автограф, на титульном листе которого рукой Листа написано: «An Henry Litolf. 1 Concert für Piano-forte und Orchester von F. Liszt. Partitur. Wien bei Haslinger» [«Анри Литолюфу. Первый концерт для фортепиано с оркестром Ф. Листа. Партитура. Вена у Гаслингера»]. Эта надпись, как и самый характер изложения музыкального материала, говорят о том, что рукопись несомненно предназначалась Листом для гравировки. О том же красноречиво свидетельствует одна из многочисленных помет Листа, непосредственно обращенная к гравировщику: «Die ganze Cadence der Pianoforte in kleinen Noten gestochen werden» [«Всю каденцию партии фортепиано гравировать мелкими нотами»].

Нечто аналогичное мы можем обнаружить и при сопоставлении хранящихся в веймарском архиве Листа нескольких руко-

писей концерта *A-dur*. Первая из них представляет собой копию (с автографическими поправками Листа) одной из ранних редакций концерта; вторая — являющаяся по большей части автографом — также относится к сравнительно ранней стадии работы Листа над концертом: многочисленные поправки, зачеркнутые такты, вставки и вклейки — тому наглядный пример. О том же самом свидетельствует и титульная надпись, сделанная Листом на второй рукописи: «2-de Concerto Symphonique pour Piano et Orchester. Partition, Weymar... 1849» [«Второй симфонический концерт для фортепиано с оркестром. Партитура. Веймар... 1849»]. Нет сомнения, что перед нами черновой автограф концерта; партия фортепиано в нем отсутствует, зато много интересного содержится в изложении оркестровых партий (наглядный пример самостоятельной инструментовки Листа). К двум указанным выше рукописям концерта примыкает еще несколько неполных черновых рукописей, в том числе один эскизно-черновой автограф, в котором имеется достаточно развернутая партия фортепиано, но почти полностью отсутствует оркестровое изложение. Этот эскизно-черновой автограф набросан Листом на двух или трех нотоносцах и в сущности представляет собой автограф партии фортепиано с незначительными элементами оркестровки. И, наконец, имеется полная рукопись (копия) концерта, на титульном листе которой значится (рукой Листа): «2-de Concerto (*Lento assai sostenuto*) Hans von Bronsart gewidmet von F. Liszt. Weymar, 57». [«Второй концерт (*Lento assai sostenuto*), посвященный Хансу фон Бронзарту. Ф. Лист. Веймар, 57»]. И в этой рукописи, отражающей одну из последних стадий работы Листа над концертом, имеется много перечеркнутых мест, тактов, вставок, вклеек, поправок, внесенных самим Листом. Но текст здесь, разумеется, уже значительно ближе к окончательному варианту концерта и свидетельствует о поистине огромной работе, проделанной Листом на протяжении ряда лет.

Поучительно также и сравнение различных рукописей фантазии-сонаты «После чтения Данте» и «Утешений». Так, одна из ранних рукописей сонаты, кстати представляющая собой причудливое смешение элементов автографа и копии, первоначально была озаглавлена: «Paralipomenes (Prolegomenes) à la Divina Commedia. Fantaisie symphonique pour Piano par F. Liszt» [«Прологомены к «Божественной комедии». Симфоническая фантазия для фортепиано Ф. Листа»]. Впоследствии к этому заглавию, написанному не рукой Листа, было добавлено уже собственноручно самим Листом: «Après une Lecture du Dante. Fantasia quasi Sonata» [«После чтения Данте. Фантазия-соната»]. Характерно, что первое заглавие *Paralipomenes à la Divina Commedia. Fantaisie symphonique pour Piano...* сохранено и в другой рукописи сонаты, написанной также частично рукой переписчика, частично самим Листом. Как в одной, так и в другой рукописи *Presto agitato assai* изложено восьмью на  $\frac{2}{4}$ , причем рукой Листа в первой рукописи сделана помета: «Das ganzen Satz in 4 Viertel» [«Вся часть — на  $\frac{4}{4}$ »], что свидетельствует об определенных намерениях Листа ( $\frac{4}{4}$  и шестнадцатые вместо восьмых), которые, кстати, и были



им осуществлены в окончательном варианте сонаты. Одна из рукописей «Утешений» представляет собой ранний автограф цикла и содержит значительные отклонения от опубликованного текста. Это относится как к первой и второй пьесам цикла, так и к последующим пьесам, особенно к четвертой, имеющей — и по объему, и по тематическому развитию, и по фактуре — совсем иной смысл и характер и озаглавленной «Paraphrase über Thema... Maria Paulowna» [«Парафраза на тему... Марии Павловны»]. В другой из рукописей «Утешений», являющейся копией более раннего автографа, четвертая пьеса занимает доминирующее положение. К ней еще примыкает развернутое изложение (копия) одного из эпизодов (*Adagio con molto sentimento*) 1-й венгерской рапсодии. Если судить по пагинации страниц всей рукописи, то можно предположить, что этот эпизод первоначально намечалось оформить в виде самостоятельной пьесы, возможно, как Утешение № 3. Ибо именно за ним сразу же следует Утешение № 4 на тему Марии Павловны и далее — Утешение № 5 (автограф перемежающийся с копией) и Утешение № 6 (текст которого, кстати, совсем не похож на окончательный вариант пьесы, — вместо *E-dur — G-dur*, значительно больший объем и иной музыкальный материал). Обращает на себя внимание и надпись, сделанная рукой Листа на титульном листе второй рукописи: «Piano seul». Не свидетельствует ли она о том, что первоначальные планы Листа были иными, не задумывал ли он пьесы цикла для оркестра?

Таким образом, обилие вариантов, всевозможные переделки, коренным образом изменяющие характер частей и обуславливающие их перестановку, производят иногда у Листа настолько глубокие преобразования, что трудно здесь говорить о единстве текста произведения. Возникает понятие различных редакций одного и того же произведения, причем в некоторых случаях, как мы видели, переработка музыкального материала заходит у Листа так далеко, что мы, собственно говоря, получаем уже новое произведение. Приходится уже говорить не о двух или трех редакциях, а о перенесении из одного произведения отдельных составных частей в другое или же об отказе от отдельных составных частей произведения.

Для Листа характерно еще и другое. Беловая рукопись — автограф или копия — далеко не всегда идентичны у него с окончательным обликом произведения, так как Лист по большей части продолжал работу над текстом при корректуре печатных оттисков и при повторных изданиях. Он и после выхода произведения в свет продолжал думать о нем, отыскивал новые возможности и, как правило, пользовался следующим изданием для внесения в текст своих исправлений. Поэтому об окончательной форме произведения во всех ее деталях можно судить у него лишь тогда, когда закончен весь процесс работы, то есть обычно после последнего прижизненного издания.

Иногда автографом у Листа являлся не рукописный, а печатный экземпляр произведения, в который Лист вносил те или иные (более или менее значительные) изменения, добавления и исправ-

ления. Укажем, например, на «Этюды высшего исполнительского мастерства» (известные еще под названием 3-й редакции этюдов или «Этюдов трансцендентного исполнения»), автографом которых служил правленный авторский печатный экземпляр 2-й редакции этюдов (известной под названием «Больших этюдов»), ныне хранящийся в веймарском архиве Листа. В этом, представляющем огромный интерес, авторском экземпляре, содержащем многочисленные автографические поправки (на полях, в самом тексте и на отдельных добавочных листках), всевозможные вставки (порой целыми страницами), вклейки и т. п., отдельные этюды предстают в следующем виде: 1-й этюд оставлен почти без изменений. 2-й и 3-й этюды испещрены различными поправками, переделками, зачеркиваниями, вставками, иногда распространяющимися на несколько страниц; фактура в них подчас изменяется до неузнаваемости. 4-й этюд «Мазепа» почти полностью переписан Листом заново — за исключением лишь нескольких строчек, содержащих октавные пассажи (характерна обращенная к гравировщику собственноручная помета Листа в конце третьего этюда — «für die 4-te Etude «Mazepa» vide das Manuscript» [«для четвертого этюда см. рукопись»]); в заключение автографической рукописи Листом еще выписана одна строка из одноименного стихотворения Гюго: «Il tombe enfin!... et se relève Roi!» [«он падает и вновь встает царем!»]). 5-й этюд получает название на французском и немецком языках («Feux follets» и «Ihrlichter», что означает «Блуждающие огни») и имеет много вставок, более или менее объемных, перечеркнутых строк и тактов. 7-й этюд получает заново написанное вступление и содержит различного рода вклейки, вставки и другие исправления, вынесенные на поля. 9-й и 11-й этюды также имеют своим оригиналом правленный печатный текст. Зато 10-й и 12-й этюды, в сущности, написаны заново, причем все добавочные листы вклеены или приложены к печатному экземпляру. Таким образом, не только рукописи, но и печатные экземпляры в иных случаях служили у Листа автографом, причем достаточно достоверным.

Разумеется, Лист, как и каждый крупный композитор, имел свою технологию композиторского мастерства, свою манеру записи нотного текста, свои технические особенности. Из анализа этих особенностей можно заключить:

1) что ключевые знаки и обозначения размера Лист выставлял лишь в начале автографа;

2) что «хвосты» и «штили» возле головок нот Лист писал весьма своеобразно, несколько не придерживаясь существующих норм и правил нотной графики, — направление «штилей» и «хвостов» вверх или вниз всецело определялось у него соображениями инструментовки, колорита, а не расположением ноты выше или ниже третьей линейки;

3) что черновые наброски партитуры симфонических и хоровых произведений Лист, как правило, делал на двух или трех нотных листах, причем с помощью словесных помет указывал, каким инструментам следует поручить ту или иную мелодию, гармонию и т. д.;

4) что саму партитуру Лист также писал сокращенно, в частности никогда не указывая — кроме первой страницы — наименования инструментов и других специфических партитурных обозначений;

5) что с целью сокращения и рационализации записи Лист обычно прибегал к условным — буквенным или цифровым — обозначениям вроде A, B, C, D, E, F, G, H или I, II, III, IV, V, VI, VII, VIII, или 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, показывающим, что на данном месте должна быть отдельная фраза, или отдельный такт, или группа тактов, записанных ранее и помеченных тем же условным знаком;

6) что с целью сокращения и рационализации записи Лист нередко прибегал в экспозиции к последовательной нумерации тактов, на которую ссылался, оставляя пустыми отдельные такты в разработке и репризе;

7) что повтор тактов и эпизодов обозначался у Листа также знаком дуги (лиги) или скобки над повторяемым местом и словом *bis* — подобный сокращенный прием записи, как и прием буквенно-цифровых обозначений, применялся Листом чрезвычайно часто в связи с тем, что он постоянно пользовался помощью переписчиков;

8) что к метрономическим обозначениям темпов Лист стал прибегать лишь в последние годы жизни, предпочитая в годы молодости предоставлять точное математическое определение темпа самим исполнителям;

9) что титульные названия произведений Лист обычно писал — как в автографах, так и в копиях — сам, чаще всего на французском языке, реже на немецком, итальянском и латинском языках, еще реже на венгерском языке;

10) что титульные листы автографов и копий порой содержат у Листа не только краткое заглавие произведения, но и более подробное описание его содержания и конструкции, — таковы, напр., титульные листы оратории «Христос», где кроме заглавия имеется словесный текст, излагающий план оратории, траурной оды «Мертвые», где кроме заглавия содержится еще словесный текст (из Ламенне), раскрывающий характер произведения, «Первого года странствий» (с эпиграфами из Байрона, Шиллера и Сенанкура), «Второго года странствий» (с эпиграфами из Микеланджело, Петрарки и др.) и т. д.;

11) что исполнительские ремарки Лист обычно делал на общепринятом итальянском языке, практические же указания переписчикам и гравировщикам — на немецком языке;

12) что в случаях больших сокращений текста, вставок новых вариантов и т. п. Лист обычно прибегал к помете *Vide*, напр., *Vide Seite 15* или *Vide Fortsetzung Seite 3*, иногда он использовал для этой цели и графические корректурные обозначения, напр., ⊕ *letzte Zeile*, что означало у него отсылку к соответствующему месту рукописи, помеченному тем же знаком;

13) что как в автографах, так и в авторизованных копиях содержатся многочисленные пометы-указания Листа переписчику (обычно на немецком языке), вроде «*richtig geschrieben*»

[«переписать правильно», «die ganze Satz in 4 Viertel Takt ausgeschrieben» [«всю часть переписать в размере  $\frac{4}{4}$ »]; «von hier wiedergeschrieben» [«отсюда переписать снова»], «wiederholen die 16 Takte von  $\oplus$  zu  $\star$ ». [«повторить 16 тактов от знака  $\oplus$  до знака  $\star$ »];

14) что Лист прибегал к последовательной нумерации тактов не только с целью ускорения и рационализации автографической записи, но и с целью облегчения указаний переписчику, напр., «die ersten 18 Takten von Anfangen wiederholt» [«повторить первые 18 тактов с начала»];

15) что как в автографах, так и в авторизованных копиях содержатся многочисленные пометы-указания Листа гравировщику (все на немецком языке) вроде «alle sechzehnteln der rechten Hand in kleinen Noten stechen» [«все шестнадцатые в партии правой руки гравировать мелкими нотами»], «alle 32-te in kleinen Noten stechen» [«все тридцатьвторые гравировать мелкими нотами»], или, как в автографе четвертого этюда у Паганини, «die ganze Etude auf eine Zeile stechen» [«весь этюд гравировать на одной строчке»], или, как в автографе «Чардаша смерти», «in gewöhnlichen Noten stechen» [«гравировать обыкновенными нотами»], или, как в автографе «Гондольеры», «in kleinen Noten stechen» [«гравировать мелкими нотами»], или, как в автографе «Тарантеллы» из цикла «Венеция и Неаполь», «alles in kleinen Noten stechen mit Ausnahme die Achtel...» [«гравировать все мелкими нотами, за исключением восьмых»], или, как в раннем автографе «Sposalizio», «alle Achtel in kleinen Noten stechen» [«все восьмые гравировать мелкими нотами»] и т. д. и т. п.;

16) что динамические, агогические, артикуляционные и прочие исполнительские ремарки как в автографах, так и в авторизованных копиях обычно вносились в текст самим Листом дополнительно и часто — для большей ясности — другими чернилами.

17) что при исправлении печатного оттиска Лист обычно прибегал к системе обозначений (выносок) на полях, вставок (вместо зачеркнутых тактов), вклеек в забракованный текст и т. п.; нередко он также выписывал сделанные в тексте исправления на отдельных листах нотной бумаги, причем на одном листе порой могло быть сделано несколько корректурных правок, разумеется, с соответствующими пометами, — в печатном же оттиске над зачеркнутыми тактами в подобных случаях делалась надпись: «Vide Correctur D», «Vide Correctur C» и т. д.;

18) что при правке печатного оттиска у Листа, хотя и редко, встречались дополнения, от которых он впоследствии сам же отказывался, возвращаясь к первоначальному тексту; так, напр., произошло в печатном оттиске «Il Pensieroso», где Лист собственноручно при корректуре вписал «пять начальных тактов» («5 Anfang Takte» — помета Листа), излагающих тему в самом низком регистре, но затем их забраковал и опустил в печатном издании;

19) что обозначения педали ставились Листом в автографах и копиях как под строчками, так и между строчек, а иногда, что впрочем, бывало крайне редко, и над строчками (напр., в рукописи партитуры концерта *Es-dur*);

20) что в черновых автографах Листа порой встречались предупредительные пометы, которые делались композитором скорее для самого себя, чем для других, напр., «diese ganze Stelle in 4 Viertel Takte — nicht alla breve...» [«это все место на  $\frac{4}{4}$  в такте — не alla breve...»]

21) что один и тот же автограф Листа подчас содержал в себе запись произведения для разных инструментов, напр., для фортепиано, гармонiuма и органа; в подобных случаях в автографе помещались различные указания — одни для фортепиано, другие для органа;

22) что черновые автографы-наброски писались Листом на отдельных листках, порой даже на клочках нотной бумаги; как правило, Лист использовал лишь несколько строчек, оставляя остальные незаполненными, пустыми.

Из анализа этих же особенностей можно сделать и ряд выводов о характере почерка Листа и об его эволюции. Не подлежит сомнению, что в разные периоды жизни Лист писал по-разному. Почерк его то бывал совсем неразборчивым, то становился яснее и понятнее. В поздние годы Лист писал куда более крупным и разборчивым почерком, чем в годы молодости, так как его зрение стало заметно слабеть и ему самому для успешной работы над произведением стала совершенно необходимой более рельефная нотная запись.



Судьба автографов и копий произведений Листа была необычной. При жизни Лист, не любивший «трястись над рукописями» и «заводить архивы», не очень ими дорожил и охотно дарил их своим ученикам, друзьям и знакомым. Естественно, что они быстро распространились по свету, «осев» в самых неожиданных местах. Все же немало автографов и копий осталось у своего хозяина, найдя себе пристанище в его веймарском доме при придворном садоводстве. После смерти Листа положение с его рукописями еще более осложнилось. Многие ученики, поклонники и друзья Листа, пользуясь добротой его верной экономки и фактической хозяйки его веймарского дома Паулины Апель, сумели получить в свои руки ряд немаловажных автографов Листа. Этому обстоятельству способствовало и то, что веймарский дом Листа далеко не сразу стал домом-музеем и при его первых хранителях К. Мюллере-Хартунге и К. Обристе даже не была произведена точная инвентаризация находившихся в нем рукописных материалов. Лишь П. Раабе, ставший его третьим (или четвертым) по счету хранителем, предпринял составление полного каталога нотных манускриптов, который был им закончен лишь к столетию со дня рождения Листа, то есть к 22 октября 1911 г. Надо полагать, что за истекшее после смерти Листа время немало рукописей перекочевало в другие места и тем самым стало менее доступно исследователям листовского творчества. Не велось также в доме-музее Листа достаточно интенсивной работы по собиранию распыленных чуть ли не по всему свету рукописей

Листа или их репродукций; в этом отношении судьба рукописей Листа была куда менее завидной, чем, скажем, судьба рукописей Шопена, число которых на родине композитора, в Варшаве, все более и более возрастало. В результате к 1910—1920 гг. географическое распространение рукописей Листа оказалось чрезвычайно сложным и запутанным.

Помимо веймарского дома Листа, рукописи произведений Листа нашли себе пристанище в Венгерском национальном музее и в Музыкальной академии в Будапеште (№№ 14, 30<sub>2</sub>, 51<sub>1</sub>, 96<sub>2</sub>, 151<sub>1</sub>, 151<sub>2</sub>, 151<sub>3</sub>, 153<sub>19</sub>, 186<sub>1</sub>, 188, 255, 400, 474, 498<sub>12</sub>, 556, 673, 698, 26, 105, 153<sub>11</sub>, 153<sub>15</sub>, 211, 378, 500, 596\*), в Национальной библиотеке, в библиотеке консерватории и в архиве Grand Opéra в Париже (№№ 18<sub>1</sub>, 23, 72, 496, 517, 540, 660, 663, 676, 678), в Британском музее в Лондоне (№№ 64<sub>III</sub>, 97, 267, 498, 560), в Прусской государственной библиотеке в Берлине (№№ 76, 144, 225, 235, 246<sub>2</sub>, 294, 298, 360, 417, 560, 628), в Национальной библиотеке в Вене (№№ 115, 496), в Государственной библиотеке в Мюнхене (№ 621), в Музее Шумана в Цвикау (№ 664), в Городской библиотеке в Бостоне (№ 504), наконец, в Музыкально-историческом музее, основанном Вильгельмом Гейером (1849—1913) в Кёльне (№№ 90, 96<sub>1</sub>, 102, 133, 138<sub>1</sub>, 140, 261, 292, 321<sub>2</sub>, 345<sub>6</sub>, 373, 426, 443, 448, 453, 461, 462, 465, 486, 489, 493, 498<sub>1</sub>, 511, 529, 560, 565<sub>1</sub>, 596, 637, 640, 651<sub>1,3</sub>, 664, 665). Некоторые рукописи остались в архивах издателей, с которыми имел дело Лист, в частности у Шотта в Майнце (№№ 73, 108, 220, 319, 632, 651), Брейткопфа и Гертеля в Лейпциге (№№ 1, 18<sub>3</sub>, 23, 237<sub>1,2,5,6</sub>, 703), Канта в Лейпциге (№№ 497, 637), Гейнрихсгофена в Магдебурге (№ 59), Шлезингера в Берлине (№№ 26, 103, 105, 378), Шлезингера в Париже (№ 307), Ратера в Гамбурге (или в Лейпциге) (№ 358), Новелло и К° в Лондоне (№ 662) и др.

Немало рукописей попало и в руки учеников, друзей и поклонников Листа, особенно тех из них, которые были близки к нему в последние годы его жизни. Так, у А. Гёллериха, одного из ближайших учеников-помощников Листа, оказались рукописи (автографы или копии) №№ 30, 32, 129, 135, 137, 139, 141, 142, 170, 190, 191, 322, 357, 449, 456, 458, 531, 547, у А. Зилоти — рукописи №№ 11, 12, 42, 49, 64<sub>1</sub>, 152<sub>19</sub>, 158, 368, 504, у О. фон Мейендорф — рукописи №№ 111, 116, 646, 657, 659, у Ф. Бузони — рукописи №№ 78, 85, 109, 122; у А. Страдаля — рукопись № 54, у М. Клинкерфуса — рукопись № 59, у Ю. Зарембского — рукопись № 658, у М. Розенталя — рукопись № 428, у З. Леберта — рукопись № 215, у Л. Шмальгаузен — рукописи № 153<sub>19</sub>, у Р. Бурмейстера — рукописи №№ 380, 389, у Н. Гельбиг — рукопись № 491, у Ф. Штейна — рукопись № 564, у М. Липсиуса — рукопись № 159<sub>2</sub>, у Б. Фитингофа-Шеля — рукопись № 608, у Марии Витгенштейн-Гогенлоэ — рукописи №№ 599,

---

\* Отсюда и далее все номера, перечисленные в данном обзоре музыкально-рукописного наследия, означают соответствующие этим номерам — в систематическом списке произведений (см. выше) — названия произведений Листа.

638 и т. д. В частные коллекции меценатов и любителей музыки также попали весьма ценные рукописи. Так, в руках итальянского маркиза Сильвио дела Валле да Казановы оказались рукописи №№ 42 (одна из копий партитуры концерта *Es-dur*), 44 (автограф «Пляски смерти»), 74 (автограф средней части «Большого концерта-соло»), 75 (автограф сонаты *h-moll*), 582<sub>2</sub> (автограф), 604 (автограф), 651<sub>1</sub> (автограф), 657 (автограф). в руках Л. Коха — рукопись № 446 (автограф «Реквиема для органа»), в руках королевы Швеции — рукопись № 346 (автограф «Посвящения» Шумана-Листа).

Немало рукописей и в эти и в последующие годы переходило из рук в руки, фигурируя то в одном, то в другом месте в аукционных каталогах европейских антиквариатов. Укажем, напр., на рукописи №№ 153<sub>13</sub>, 245, 568, 608, 667<sub>4</sub> и др.

1920-е, 1930-е, 1940-е гг. внесли новые коррективы в географию рукописных материалов Листа. Так, рукописи, находившиеся в руках русских учеников и друзей Листа, большей частью попали в архивы и библиотеки СССР (напр., вся коллекция А. Зидоти вошла составным фондом в отдел рукописей Государственной публичной библиотеки им. М. Е. Салтыкова-Щедрина). Рукописи, находившиеся в Музыкально-историческом музее В. Гейера в Кёльне (и описанные подробно в одном из томов сводного каталога Музея, составленного Г. Кинским), пошли в распродажу и, естественно, попали в разные руки. Кое-что перекочевало за океан и нашло себе пристанище либо в Библиотеке конгресса в Вашингтоне, либо в частных собраниях. В европейских странах сформировались новые коллекции, в частности коллекция Р. Бори, куда вошли рукописи №№ 302, 346, 453, 606, 624, 651<sub>1,3</sub>, 655.

Но, пожалуй, наиболее существенные изменения в географии рукописей Листа, и особенно, в системе их хранения, произошли в годы после окончания Второй мировой войны. Уже в конце 1940-х годов стали выказывать озабоченность судьбой рукописей, находившихся в веймарском доме-музее Листа. Ни их состояние, ни условия их хранения не соответствовали общепринятым архивным нормам. Не исключена была и возможность утечки рукописей на сторону. После того как П. Ранбе в апреле 1945 г. скончался, место главного хранителя дома-музея Листа осталось незамененным. Так продолжалось до тех пор, пока по решению соответствующих инстанций все рукописи Листа и все авторские печатные экземпляры не были переданы в ведение Национального исследовательского и мемориального института классической немецкой литературы в Веймаре (Nationale Forschung- und Gedenkstätten der klassischen deutschen Literatur in Weimar) и вошли составной частью (как *Nachlässe Franz Liszt*) в архив Гёте и Шиллера (Goethe- und Schiller-Archiv). В 1956 г. О. Гольдхаммер при содействии Р. Демме приступил к инвентаризации и систематизации поступивших в архив Гёте и Шиллера музыкально-рукописных материалов Листа. Работа эта была им закончена в начале 1959 г. и значительно облегчила, особенно после появления микрофильмов архива, ознакомление

с автографами, копиями и печатными оттисками, принадлежавшими Листу. Была внесена известная ясность и в отношении оставшихся до того времени неразобранными отдельных разрозненных нотных листов и набросков, — тех самых, которые П. Раабе в своем опубликованном списке сочинений Листа охарактеризовал как «наброски к произведениям, чей облик не удалось установить» («von Skizzen zu Werken, deren beabsichtigte Gestalt sich nicht erkennen lässt» — см. R a a b e P., Franz Liszt, цит. изд., т. II, стр. 363).

В послевоенные годы была также произведена систематизация рукописей Листа, находившихся в библиотеках, музеях и архивах Будапешта, Москвы и Ленинграда. В частности, была составлена подробная инвентарная опись всех рукописных материалов Листа, хранящихся в наиболее богатой рукописями Листа Государственной публичной библиотеке им. М. Е. Салтыкова-Щедрина в Ленинграде. Активизировалась и исследовательская деятельность Листовского общества в Лондоне, опубликовавшего по фотокопиям рукописей, полученным из Веймара, ряд ранее неизданных произведений Листа. Наконец, по выпускаемым различными крупными антикварнатами аукционным каталогам, особенно по каталогам антиквариата Ю. А. Штаргардта в Марбурге, стало возможным следить за рукописями Листа, поступающими по тем или иным причинам в распродажу, а стало быть, до известной степени за их миграцией.

В результате длительной работы, суммируя все доступные фактические сведения, удалось установить следующее.

В веймарском архиве Гёте и Шиллера находятся рукописи произведений: № 1 (три рукописи — автографы и копии — различных редакций, — одна из них с подзаголовком «Meditation-symphonie»), № 2 (четыре рукописи — черновой автограф-набросок и три копии, написанные рукой Конради и Раффа), № 3 (три рукописи, из них одна — смесь автографа и копии), № 4 (две копии, из них одна с подзаголовком «Final zu Orpheus von Glück»), № 5 (четыре рукописи, включая печатный оттиск), № 6 (черновой автограф-набросок партитуры и копия рукой Раффа), № 7 (четыре рукописи, из них один автограф), № 8 (набросок и черновой автограф партитуры, беловая копия рукой Раффа), № 9 (три рукописи, из них один черновой автограф), № 10 (черновой автограф партитуры и копия), № 11 (набросок автографа — всего 4 стр. — и копия), № 12 (копия, по-видимому, рукой Конради, с выписанными стихами Шиллера, просмотренная Листом и им собственноручно датированная: «26.5.58»), № 14 (автограф-набросок; копия партитуры, в которой части озаглавлены как в печатном издании: печатный оттиск с небольшими поправками скорее всего не рукой Листа), № 15 (автограф-набросок, копия с небольшими поправками: титульное заглавие и посвящение — «Richards Wagner in ehrerbietigster Bewunderung und getreuer Freundschaft gewidmet» — рукой Листа), № 16<sub>1</sub> (копия партитуры с выписанными стихами Ленау, печатный оттиск с собственноручными поправками Листа), № 16<sub>2</sub> (копия партитуры с двумя окончаниями — на *FF* и на *pp*, печатный оттиск с собственноручными



поправками Листа), № 17 (автограф партитуры), № 18<sub>1</sub> (черновой автограф партитуры, предваренный словесным текстом и снабженный обильными пометами), № 20 (копия партитуры), № 21 (черновой автограф партитуры и неполная копия), № 22 (несколько копий партитуры рукой Конради и Раффа; печатный оттиск с небольшими поправками), № 24 (копия партитуры), № 25 (копия партитуры), № 26 (автограф 2 ред.), № 27 (копия партитуры, просмотренная и исправленная Листом), № 28 (частично автограф, частично копия), № 29, (копия партитуры с небольшими поправками), № 31 (автограф партитуры без окончания), № 33 (автограф и четыре копии), № 41 (отрывок автографа ранней ред. и копия поздней ред. с поправками и добавлениями Листа), № 42 (черновой автограф-набросок; четыре копии, в одной из которых имеется *Adagio* для 2 ф.-п. с оркестром; одна рукопись партитуры — частично автограф, частично копия), № 43 (два черновых автографа; черновая копия с поправками Листа, датированная 1849 г.; беловая копия рукой Раффа с поправками и добавлениями Листа), № 44 (автограф партитуры, значительно отличающийся от окончательной версии; копия партитуры с поправками Листа), № 45 (автограф партитуры без партии фортепиано), № 46 (копия с поправками Листа), № 47 (черновой автограф партитуры без партии фортепиано и копия — большей частью рукой Раффа — с посвящением Н. Рубинштейну), № 48 (копия партитуры с небольшими поправками), № 49 (копия партитуры), № 683 (черновой автограф-набросок партитуры, переходящей местами в двухстрочное изложение фортепианного типа: много перечеркнутых тактов, словесных помет и т. п.), № 684 (черновой незаконченный автограф партитуры с посвящением аббату Ламенне, на титульном листе рукой Листа надпись: «De profundis. Psaume instrumental pour Orchester et Piano principaux par F. Liszt à M. l'abbé de Lamennais»; обращают на себя внимание необычные и частые — потактно — смены размера:  $\frac{4}{3}$ ,  $\frac{3}{3}$ ,  $\frac{4}{3}$ ,  $\frac{3}{3}$ ,  $\frac{2}{3}$  и т. п.; много перечеркнутых тактов и словесных ремарок).

Кроме перечисленных выше рукописей произведений для оркестра и для фортепиано с оркестром, в веймарском архиве Гёте и Шиллера хранится большое количество рукописей произведений других жанров. — инструментальных (для фортепиано в 2 руки, для фортепиано в 4 руки, для двух фортепиано, для органа, для разных инструментов) и вокальных (оперы, произведения для хора, для голоса с оркестром, для голоса с фортепиано). Из произведений инструментальных наибольший интерес представляют рукописи №№ 64<sub>11a</sub> (уже описанные выше), 64<sub>11b</sub>, 66 (также описанные выше), 52 (печ. оттиск 2 ред. с авторской правкой), 55 (большой частью автограф с интереснейшими пометами Листа — на титульном листе рукой Листа написано: «Grandes Etudes de Paganini transcrite pour Piano et dédiée Madame Clara Schumann F. Liszt», на втором листе имеется напоминание для гравера о том, что в заглавном листе каждого этюда следует в самом начале ставить его порядковый номер — I, II, III, IV, V, VI, — и лишь в третьем этюде в начале страницы

необходимо поместить заглавие «La Campanella. Etude III»), 59 (автограф), 60 (автограф с пометами Листа как играть упражнения; встречается много пустых тактов, обозначенных цифрами, — пример сокращенной записи Листа), 686 (автограф), 686а (автограф), 97 (копия с собственноручной правкой Листа), 74 (автограф с заглавием, написанным рукой Листа: «Grand Solo écrit pour le concours de Piano—Conservatoire de Paris 1850»; копия с незначительной правкой), 161 (автограф-набросок), 162 (автограф), 685 (черновой автограф, не законченный Листом), 262 (автограф), 263 (черновой автограф-набросок с надписью рукой Листа на титульном листе: «Квинтет из третьего акта «Риголетто» Верди, переложенный для фортепиано Ф. Листом»), 90 (автограф с надписью рукой Листа на двух языках: «Kleine Mephisto-Polka. Petite Polka de Mephisto. Fräulein Lina Schmalhausen gewidmet» [«Маленькая Мефисто-полька. Посвящается Лине Шмальгаузен»]), 114 (печ. оттиск 1 ред. с правкой Листа, автограф 2 ред.), 134 (автограф), 168 (автограф), 156 (автограф с надписью на титульном листе рукой Листа: «Deux mélodies russes» [«Две русские мелодии»]), 150 (печ. оттиски с корректурной правкой Листа), 151 (печ. оттиски с корректурной правкой Листа), 152 (копии с корректурной правкой Листа), 153 (автограф с зачеркнутыми и пустыми обозначенными цифрами тактами, копия с правкой Листа), 416 (автограф с пометой в конце: «fait dans le Castes de la Duchesse de Poamparo. Août 1834»), 469 (автограф с приложением отдельно партии скрипки; на первом листе — надпись Листа: «25 Juillet»), 442 (печ. оттиск с корректурной правкой Листа и с добавленной страницей автографа с надписью: «Anhang zu Fuge B-A-C-H für die Orgel» [«Добавление к фуге В-А-С-Н для органа»]).

Из произведений вокальных — №№ 497 (авт.-набросок), 498 (авт. отдельных частей), 701 (авт. отдельных номеров партитуры, наброски и отрывки), 507 (авт. Credo, Sanctus и Graduale, копии отдельных номеров), 502 (авт. и копия клавираусцуга, авт. партитуры), 508 (авт., печатный оттиск с исправлениями и метрономическими указаниями Листа), 561 (авт.-набросок и копия — сперва словесный текст, затем партитура), 562 (авт.-набросок, копия рукой Раффа, беловая рукопись — частично автограф, частично копия), 563 (авт.-набросок 1 ред., копия партитуры 1 ред. рукой Раффа, авт. партитуры 2 ред.), 570 (авт. 1, 3 и 4 пьес; копия 2 пьесы, дополненная и исправленная Листом; копия всех четырех пьес в инструментовке Конради), 572 (два незаконченных автографа со словесным текстом Ф. Шюбера), 575 (печ. оттиск с корректурной правкой Листа и с его собственноручной пометой, запрещающей временно печатать произведение), 556 (авт.-набросок и копия с титульным заглавием, написанным рукой Листа: «Les 14 Stations de la Croix pour Choeur, Soli, avec accompagnement d'Orgue ou Pianoforte komponiert par F. Liszt»), 625 (авт.), 627 (авт. неполный), 608 (авт. 2 ред. и две копии с собственноручной правкой Листа), 615 (авт. 1 ред. с пометой «Port Marly»; копия 2 ред., просмотренная и исправленная Листом), 609 (авт. и копия), 654 (авт. и копия рукой Раффа), 619 (две ко-

нии), 668 (авт. 2 ред.), 678 (копия с исправлениями Листа), 679 (авт. и копия), 682 (авт. и две копии), 588 (авт. партитуры, авт. партитуры последней ред., две копии ранней ред. в инструментовке Конради), 639 (авт. с посвящением Эмили Мериян-Генаст), 632 (авт. 1 ред., авт. и копия 2 ред.) и многое другое.

В библиотеках и архивах Будапешта, вероятно, по-прежнему хранятся рукописи №№ 14 (авт. ранней ред.), 51<sub>1</sub> (авт.), 30<sub>2</sub> (авт.), 96<sub>2</sub> (авт.), 153<sub>1</sub> (копия), 153<sub>19</sub> (авт.), 186<sub>1</sub> (авт.), 188 (авт.), 255 (копия), 400 (копия), 474 (авт.), 498<sub>12</sub> (авт.), 556 (частично автограф, частично копия), 699 (авт. 1 стр. с надписью: «Concerto pour Reményi, 24 Janvier 60, Weymar, F. L.»), 105 (копия), 153<sub>11</sub> (печ. экземпляр с правкой Листа), 153<sub>15</sub> (авт., отличающийся от опубликованной версии), 211 (авт.), 500 (копия с пометами Листа), 596 (авт. неполный), 151<sub>13</sub> (авт.) и др.

В государственной публичной библиотеке им. М. Е. Салтыкова-Щедрина в Ленинграде находятся рукописи №№ 11 (авт. партитуры без первых страниц, на предпоследней странице рукой Листа выписаны слова хора: «Cruх fidelis», указана также дата окончания работы — «8 Janvier 57»), 12 (авт. партитуры — также без первых страниц), 42 (авт. эскизов партитуры и партии фортепиано — всего 49 стр.), 49 (копия партитуры и авт. партии фортепиано; партитура написана одним из помощников Листа, вероятно, по наброскам, сделанным Листом скорее всего в печатном экземпляре оригинала, партия фортепиано вписана в эту партитуру самим Листом и содержит его исполнительские ремарки), 64<sub>1</sub> (авт. — всего 68 стр. с вклейками или вставками, припущенными к основным страницам нитками, — с надписью рукой Листа на заглавном листе: «F. Liszt. Années de Pèlerinage. Suite de Composition(s) pour le Piano. I-re Année — Suisse — 1. Chapelle de Guillaume Tell. 2. Au lac de Wallenstadt. 3. Pastorale. 4. Au bord d'une source. 5. Orage. 6. ... 7. Vallée d'Obermann. 8. La mal du pays. 9. Les cloches de Genève» [«Ф. Лист. Годы странствий. Сюита сочинений для фортепиано. Первый год — Швейцария. 1. Часовня Вильгельма Телля. 2. На Валленштадтском озере. 3. Пастораль. 4. У родника. 5. Гроза. 6. ... 7. Долина Обермана. 8. Тоска по родине. 9. Женевские колокола»]; перед каждой пьесой на специальном листе белой бумаги рукой Листа — карандашом — написаны заглавие и поэтический эпиграф на языке оригинала; дата начала работы, как и дата ее окончания, не зафиксирована), 504 (авт. партитуры, с заглавием и специальным предвидомлением — рукой Листа — на титульном листе; в конце указаны дата начала и дата окончания работы: Februar 55—1 Juni 55), 152<sub>19</sub> и 153<sub>8</sub> (черновой авт. с многочисленными пометками, вставками, буквенными и цифровыми сокращениями), 268 (авт. с немногочисленными исполнительскими ремарками Листа, в конце — помета «F. Liszt» с добавлением: «pour l'album de la Comtesse... Wielhorsky»), 158 (авт.) и др.

В архивных фондах Государственного центрального музея музыкальной культуры в Москве хранится рукопись № 686а (авт. на девяти страницах большого формата, с двумя названиями: «Vierter Mephisto-Walzer» [«Четвертый Мефисто-вальс»]

я «Bagatelle ohne Tonart» [«Багатель без тональности»]. Эта автографическая рукопись попала в фонды музея сравнительно недавно. До войны она, по-видимому, находилась в Ленинграде и была даже экспонирована среди других нотных автографов Листа на выставке портретов, автографов и библиографии Вебера, Шумана и Листа, имевшей место в Музыкально-историческом музее Государственной академической филармонии в сентябре — октябре 1926 г. Она значилась — в проспекте выставки — как «Неизданный 4-й Мефисто-вальс», и именно так называли ее большие знатоки творчества Листа — К. Н. Игумнов и Н. С. Жилиев. Вскоре после окончания войны автору этой монографии принесли один нотный автограф Листа с просьбой установить его подлинность. Это оказался автограф «Четвертого Мефисто-вальса» со вторым названием «Багатель без тональности»; подлинность его не вызвала сомнений. Считая, что подобного рода автографы должны находиться в государственных библиотеках, архивах или музеях, автор направил его владельца к тогдашнему хранителю Государственного центрального музея музыкальной культуры Е. Е. Бортниковой, и после соответствующей консультации — уже в стенах музея — автограф был приобретен музеем и стал таким образом доступен для всеобщего обозрения и использования. Наконец, в отделе рукописей Государственной библиотеки СССР им. В. И. Ленина в Москве хранится рукопись № 145 (авт.), а в фондах Центрального государственного архива Октябрьской революции — рукопись № 123 (авт. на небольшом листе нотной бумаги, по музыкальному материалу схож с эпизодом *Andantino con sentimento* № 72).

Немало рукописей Листа попало в послевоенные годы в Библиотеку конгресса в Вашингтоне. Ее листовские фонды особенно пополнились после приобретения ценной коллекции ученика Листа Р. Иозефи, которая в значительной своей части состояла из рукописей, некогда принадлежащих О. фон Мейендорф. Среди рукописей Листа, хранящихся ныне в Библиотеке конгресса, необходимо назвать №№ 42 (копия рукой Раффа, просмотренная и исправленная Листом), 88<sub>1</sub> (авт., датированный «23 Juillet [18] 81 [г.]»), 88a (авт.), 111a (авт. с собственноручной пометой Листа в конце: «Juin 72. F. L., à Madame la Baronne Olga de Meyendorf, née Princesse Gortschakoff»), 111 (авт.), 116 a (авт., датированный 23 июля 1879 г.), 122a (авт.), 170 (копия), 206a (авт. или копия), 223 (копия с исправлениями Листа), 291<sub>2</sub> (авт. с посвящением О. фон Мейендорф), 308 (авт.), 336<sub>8</sub> (авт. или копия), 346 (авт. или копия неизвестного варианта транскрипции), 415 (авт.), 478a (авт. партии ф.-п., копия партии скрипки), 646 (авт., датированный 28 мая 1872 г.), 681 (копия), 695 (авт. с обозначением «*Allegro intrepido*»), 696 (авт.), 697 (авт.), 230 (авт.), 389 (авт. с указанием даты: «F. Liszt. Mars 82»), 337 (авт.), 343<sub>2</sub> (печ. экземпляр с исправлениями Листа), 64111<sub>1</sub> (копия рукой Бурмейстера с исправлениями Листа).

В Британском музее в Лондоне хранятся рукописи №№ 498 (полный авт. партитуры), 560 (авт.), 97 (неполный авт.) и др. В библиотеках и архивах Парижа находятся рукописи №№ 18<sub>1</sub>

(авт.), 23 (авт.-набросок), 72 (авт.-набросок), 517 (авт. 1 ред.), 540 (авт.-набросок), 660 (авт.), 663 (авт.), 676 (авт.), 678 (авт.-набросок с надписью: «Der Bräutigam») и др.

По-прежнему в частных руках остаются такие важнейшие рукописи, как автограф сонаты *h-moll*, и также по-прежнему ничего не известно о местонахождении автографа «Мефисто-вальса». По-прежнему на аукционах, которые организуют крупные европейские антиквариаты, всплывают те или иные автографы Листа. Так, за последние годы на аукционах, проведенных лишь одним антиквариатом Ю. А. Штаргардта в Марбурге, фигурировали рукописи следующих произведений Листа: № 92<sub>1</sub> (авт. под названием «Polonaise melancholique», с исправлениями и дополнениями Листа, сделанными красным чернилами, и с пометой — рукой Листа — в конце: «Eilsen, 31 December, F. L.»), № 414 (копия с собственноручной правкой Листа и с многочисленными исполнительскими ремарками), № 128<sub>1,8</sub> (авт.), № 71<sub>5</sub> (авт. с пометой «Un poco meno lento. Metronomo 88»), № 79 (авт. с пометой: «Walter Bache — in London — freundschaftlich gewidmet» [«Вальтеру Бахе — в Лондоне — дружески посвящаю»]), № 514 (авт. версии для баса или контральто), № 582<sub>7</sub> (копия, сперва озаглавленная как «Soldaten Chor», затем — как «Soldaten Lied»). В каталогах, издаваемых различными антиквариатами, имеются также указания на ряд рукописей произведений Листа, которые так и не удалось установить, — в том числе на рукопись большого произведения (в стиле рансодии), предназначенного для оркестра, на эскизный набросок неизвестной рансодии для ф.-п., на незаконченный автограф произведения, озаглавленного Листом «Скерцо» и т. д.

Таким образом, до настоящего времени рукописи Листа все еще разбросаны по всему свету, и далеко не все из них сохраняются должным образом. Надо полагать, что пример веймарского архива Гёте и Шиллера (широкое использование микрофильмов) найдет отклик в библиотеках и архивах других стран. Тем самым серьезные трудности археографического порядка, неизбежно встающие перед исследователями листовского творчества, будут во многом преодолены и музыкально-рукописное наследие Листа станет вполне доступным для изучения.

## ХРОНОГРАФ ЖИЗНИ И ТВОРЧЕСТВА

*«Мой незначительный жизненный путь в игре и писании нот (im Noten spielen und schreiben) разделяется, как классическая трагедия, хотя и неклассическим образом, на 5 актов...».*

### «I. — Детские годы до смерти отца»

- 1811 22 октября: Рождение Листа в Доборьяне (Рейдингге) близ Шопрона (Венгрия).
- 1820 Октябрь: Лист дает свой первый публичный концерт (в Шопроне); он играет концерт *Es-dur* Риса и импровизирует на заданную тему.  
26 ноября: Лист выступает в Братиславе (Пресбурге), где получает от венгерских меценатов субсидию на музыкальное образование.
- 1821 Лист переезжает с родителями в Вену.
- 1822 Занятия у Черни и Сальери.  
1 декабря: Лист играет публично в Вене (в первый раз).  
Лист пишет свои первые произведения: хорал *Tantum ergo* (утраян) и вариацию для фортепиано на вальс Дпабелли.
- 1823 13 апреля: Концерт Листа в Вене, на котором, возможно, присутствовал Бетховен.  
1 мая: Первое выступление Листа в Будапеште.  
Осень: Лист переезжает в Париж. Отказ Керубини в приеме Листа в консерваторию, как иностранца. Начало занятий у Паэра. Концерты в парижских салонах.

- 1824 7 марта: Лист дает первый публичный концерт в Париже.  
 Лето: Первая концертная поездка по Англии.  
 21 июня: Первый концерт в Лондоне.  
 Сочинение Экспромта. 8 вариаций; начало работы над оперой «Дон Санчо».
- 1825 Весна: Концертное турне по Франции.  
 Июнь: Лист вторично концертирует в Англии.  
 17 октября: первое исполнение оперы Листа «Дон Санчо» (в Париже).  
 Сочинение «Бравурного аллегро» и «Бравурного рондо».
- 1826 Лист занимается у Рейхли.  
 Вторичная концертная поездка по Франции.  
 Первые концерты в Швейцарии (Женева, Люцерн).  
 Сочинение 12 этюдов (впоследствии переработанных в «Этюды трансцендентного исполнения»).
- 1827 Май: Третья концертная поездка по Англии.  
 28 августа: Смерть отца Листа в Булони.  
 Сочинение фортепианного концерта и скерцо *g-moll*.  
 Сентябрь: возвращение Листа в Париж; приезд матери.

Между «первым и вторым актом»: кризис роста

- 1828 Любовь Листа к Каролине де Сен-Крик, дочери одного из французских министров. «Образ женщины целомудренной и чистой, как алебастр священных сосудов...»  
 Трагическая развязка любви.  
 Лист дает частные уроки в Париже.  
 Первое глубокое разочарование Листа в карьере виртуоза.  
 Болезненное состояние: апатия, мрачное настроение, уединенная жизнь.  
 Распространение во французских газетах ложных слухов о смерти Листа.  
 Ноябрь: первое исполнение Листом в Париже концерта *Es-dur* Бетховена.
- 1829 Продолжение кризиса: «Я заставил истекать кровью свое сердце и поверг ниц свою мысль...»  
 Усиленное чтение и самообразование.  
 Сочинение первой оперной фантазии («Невеста» Обера).

«11.— 30 до 38. Ощупывающее изучение и творчество в Париже и временно в Женеве и Италии перед моим вторичным выступлением в Вене (1838), успех которого определил всю дальнейшую виртуозную карьеру»

- 1830 Июль: Наброски «Революционной симфонии» — первый опыт Листа в области программной музыки (до знакомства с «Фантастической симфонией»

Берлиоза). На одном из листов симфонии Лист надписывает: «27, 28, 29 июля — Париж — Эн-тузиазм».

**4 декабря:** Лист впервые встречается с Берлиозом (в Париже).

**5 декабря:** Лист присутствует на первом исполнении «Фантастической симфонии» Берлиоза.

Увлечение идеями сен-симонистов.

1831 **9 марта:** Лист впервые слушает Паганини. «Какой человек, какой скрипач, какой художник!...»

Наброски фантазии по мотивам Паганини («Clochettent-fantasie»).

**Конец года:** Приезд Шопена в Париж.

1832 **26 февраля:** Лист присутствует на первом концерте Шопена в Париже.

Лист слушает доклад Фетиса о философии музыки.

1833 **Весна:** Знакомство с М. д'Агу.

**2 апреля:** Лист играет в одном концерте с Шопеном.

**Лето:** Лист гостит в Круасси у М. д'Агу.

Лист перекладывает для фортепиано «Фантастическую симфонию» Берлиоза, — первый опыт «фортепианной партитуры».

1834 Лист гостит в имении «Ла Шене» («La Chenne» у Ламенне. Ламенне издает «Слова Верующего».

Лист пишет свою первую музыкально-критическую статью «О будущей церковной музыке».

Лист сочиняет «Лион», «Видения» и «Поэтические и религиозные гармонии» (первая редакция).

Знакомство с Ж. Санд.

1835 Лист и М. д'Агу в Швейцарии.

Начало работы над «Альбомом путешественника».

**18 декабря:** Рождение первой дочери Листа и М. д'Агу — Бландины (впоследствии Оливье).

**Декабрь:** Лист начинает преподавать во вновь основанной Женевской консерватории.

Лист совместно с М. д'Агу пишет серию статей под общим заглавием «О положении художников и об условиях их существования в обществе».

1836 **Весна:** Лист концертирует в Лионе и в Париже.

Шуман пишет фантазию *C-dur* (посвященную Листу).

Лист сочиняет фантазию «Гугеноты» (посвященную М. д'Агу) и перекладывает симфонию «Гарольд» Берлиоза.

**Осень:** Поездка с Ж. Санд и ее детьми в Шамуни.

**Декабрь:** Поездка Листа и М. д'Агу совместно с семьей Ж. Санд в Париж.

**18 декабря:** Концерт Листа в Париже.

1837 **Январь:** Лист дает совместно со скрипачом Ураном и виолончелистом Баттой серию камерных концертов в Париже.

**Февраль-март:** Состязание с Тальбергом (в Париже).



**31 марта:** Концерт у кн. Бельджойозо, в котором участвуют Тальберг и Лист.  
 Статья Листа о Тальберге.  
*Май-июль:* Лист и М. д'Агу гостят в Ноане у Ж. Санд.  
*Осень:* Лист в Италии (где часто встречается с Россини).  
 Наброски фантазии-сонаты «После чтения Данте».  
 Переложение 5 и 6 симфоний Бетховена.  
**25 декабря:** Рождение второй дочери Листа Козимы (впоследствии жены Вагнера).

«III. Концертные поездки: Париж, Лондон, Берлин, Петербург и т. д.; Фантазии, Транскрипции, шумная жизнь (Saus und Braus)»

- 1838** *Февраль:* Лист и М. д'Агу в Милане.  
*Март:* Лист и М. д'Агу в Венеции.  
*Апрель:* Лист в Вене, где дает с огромным успехом серию концертов.  
*Май:* Возвращение в Венецию; позднее — переселение в Лугано.  
 Лист пишет «Бравурные этюды по капризам Паганини» («Bravourstudien nach Paganinis Capricen») и «Большие этюды» («24 Grandes Etudes pour le Piano»).  
 Переложение для фортепиано увертюры Россини «Вильгельм Телль».
- 1839** Переложение для фортепиано 12 песен Шуберта.  
*Февраль-май:* Лист и М. д'Агу в Риме. Изучение римских художественных сокровищ. Общение с Энгром.  
*Март:* Лист дает концерт в доме кн. Голицына. Знакомство с Мих. Ю. Внелгорским.  
**9 мая:** Рождение сына Листа Даниила.  
*Сентябрь:* Вагнер приезжает в Париж.  
**3 октября:** Лист предлагает Бетховенскому комитету в Бонне крупную сумму денег на сооружение памятника Бетховену.  
*Ноябрь:* Лист снова в Вене. Шесть дневных концертов.  
*Декабрь:* Лист играет в Братиславе (Пресбурге) и Будапеште.  
 Начало разрыва с М. д'Агу.  
 Лист пишет концерт *A-dur* для фортепиано с оркестром.
- 1840** Начало работы над «Венгерскими национальными мелодиями» («Magyar Dallok») и «Венгерскими рапсодиями» («Magyar Rapszódíák»).  
 Лист концертирует в Европе (Венгрия, Чехия, Германия, Франция, Англия, Бельгия).  
**4 января:** Преподнесение Листу, после одного из концертов в Будапеште, «сабли чести».

- 11 января:* Лист впервые выступает в качестве дирижера (Будапешт).
- Март:* Лист играет в Лейпциге «Карнавал» Шумана (первое исполнение).
- Лето:* Лист концертирует в Англии.
- Октябрь:* Лист даст шесть концертов в Гамбурге. Публикация статьи-некролога о Паганини.
- 1841 *Лист концертирует в Европе (Шотландия, Англия, Бельгия, Франция, Германия, Дания).*
- Январь:* Первая встреча с Вагнером (в Париже). Знакомство с Ф. Лихновским.
- Лето:* Отдых с М. д'Агу и детьми на рейнском острове Нонненверт.
- Ноябрь:* Первая встреча с Шпором (в Касселе).
- 26 ноября:* Лист впервые играет в Веймаре.
- 27 декабря:* Первый концерт Листа в Берлине. Лист пишет фантазии «Дон-Жуан», «Норма», «Роберт-Дьявол» и др.
- 1842 *Лист концертирует в Европе (Германия, Россия, Франция, Бельгия, Голландия).*
- Январь-февраль:* Лист даст в Берлине свыше 20 концертов.
- 18 февраля:* Лист избирается членом Королевской Академии Наук в Берлине.
- 14 марта:* Лист получает степень доктора (от философского факультета Кенигсбергского университета). Концерты Листа в Прибалтике.
- 16 апреля:* Прибытие Листа в Петербург.
- 20 апреля:* Первый концерт Листа в Петербурге (увертюра к опере «Вильгельм Телль», фантазия на мотивы из оперы «Дон-Жуан», транскрипции песен Шуберта и Бетховена и др.). Знакомство Листа с Глинкой, Серовым, Стасовым, Одоевским и др.
- 28 мая:* Прощальный обед и чествование Листа у Виельгорских. Среди присутствующих: Глинка, Гензельт, Львов, К. Майер, Ленц, Вяземский, Одоевский и др. Отъезд Листа из Петербурга.
- Концерты Листа во Франции, Бельгии, Голландии.
- Лето:* Отдых с М. д'Агу и детьми на рейнском острове Нонненверт.
- Ноябрь:* Назначение Листа придворным капельмейстером в Веймаре.
- Декабрь:* Вторая встреча с Вагнером (в Берлине). Переложение для фортепиано органичных фуг Баха. Переложение для фортепиано «Соловья» Алябьева и «Любила я» Виельгорского.
- 1843 *Лист концертирует в Европе (преимущественно в Германии и в России).*
- 1 февраля:* Лист впервые дирижирует оперой (в Бреслау). Идет «Волшебная флейта» Моцарта.

- 7 мая: Первый концерт Листа в Москве (в Большом театре).
- Май-июнь: Концерты Листа в Москве и Петербурге. Переложение «Марша Черномора» из оперы «Руслан и Людмила» Глинки.
- Лето: Отдых с М. д'Агу и детьми на рейнском острове Нонненверт.
- Лист издает первую книгу песен («Лорелея». «На Рейне», «Миньона» и др.).
- 1844 Лист концертирует в Европе (Франция, Германия, Швейцария, Испания, Португалия).
- 7 января: Лист начинает свою капельмейстерскую деятельность в Веймаре; он дирижирует 5-й симфонией Бетховена и играет концерт *h-moll* Гуммеля.
- Июнь: Окончательный разрыв с М. д'Агу.
- 8 октября: Свидание с К. д'Артиго (Сен-Крик) в По. Лист издает вторую книгу песен («Когда я сплю» и др.). Ссора с Г. Гейне.
- 1845 Лист концертирует в Европе (Испания, Португалия, Франция, Швейцария).
- Июль: Первая встреча Листа с Раффом (в Базеле).
- Август: Торжественное открытие памятника Бетховену (в Бонне), построенного в значительной степени на средства Листа. Лист выступает как дирижер (5-я и 9-я симфонии Бетховена), пианист (концерт *Es-dur* Бетховена) и композитор (торжественная кантата).
- Лист пишет «Большую концертную фантазию на испанские темы».
- 1846 Лист концертирует в Европе (Австрия, Франция, Германия, Чехия, Венгрия, Румыния).
- Март: Лист дает в Вене девять концертов.
- Ант. Рубинштейн впервые навещает Листа (в Вене). Ответный визит Листа Ант. Рубинштейну.
- М. д'Агу («Даниэль Стерн») публикует роман «Нелида»: история взаимоотношений Листа и М. д'Агу (с точки зрения последней); Нелида — Мари д'Агу, Герман Ренье — Лист.
- 1847 Лист концертирует в Австрии, Румынии, Турции и в России (Украина).
- Февраль: Концерты Листа в Киеве. Знакомство с Каролиной Витгенштейн.
- Первый визит в Вороницы.
- Июль: Лист дает ряд концертов в Одессе: свидание с К. Витгенштейн.
- Сентябрь: Лист дает концерты в Елисаветграде (ныне Кировоград), которыми заканчивает свою виртуозную деятельность. «Разрешение моего жизненного вопроса близится...»
- Конец года: Лист в гостях у Каролины Витгенштейн (имение «Вороницы»).

Начало работы над циклом фортепианных пьес «Поэтические и религиозные гармонии» и 2-й венгерской рапсодией.

«IV. 48 до 61. Сосредоточенность мыслей  
и работа в Веймаре»

- 1848 *Январь*: Лист во Львове, Кракове и Ратиборе (у Лихновского).  
*Февраль*: Лист приезжает в Веймар.  
*16 февраля*: Лист дирижирует впервые в Веймаре; идет «Марта» Флотова.  
Конрад работает у Листа в Веймаре.  
*18 апреля*: Каролина Витгенштейн покидает Россию. После пребывания вместе с Листом в Гретце, Праге, Вене и Дрездене она приезжает в Веймар.  
*Август*: Вагнер навещает Листа в Веймаре.  
*12 ноября*: Лист дирижирует в первый раз увертюрой к опере «Тангейзер».  
Лист пишет «Хор рабочих» и «Веселый легион» (отклик на революцию 1848 г.), три концертных этюда для фортепиано, первую версию симфонической поэмы «Прелюды» и др.
- 1849 *13—15 мая*: Вагнер после бегства из Дрездена скрывается у Листа.  
*15—18 мая*: Лист в Карлсруэ.  
*Лето*: Лист пишет симфоническую поэму «Тассо» (первая версия).  
*Июнь*: Бюлов впервые посещает Листа в Веймаре.  
*31 июля*: Героическая смерть Петефи.  
*28 августа*: Первое исполнение «Тассо» (под управлением Листа).  
*17 октября*: Смерть Шопена.  
Лист пишет «Погребальное шествие» — отклик на события 1849 г. в Венгрии.  
Лист пишет (совместно с К. Витгенштейн) книгу о Шопене.  
Лист работает над оперой «Сарданапал» (по Байрону). Лист заканчивает и готовит к изданию два фортепианных концерта и «Пляску смерти».
- 1850 *Рафф* работает у Листа в Веймаре.  
*Февраль*: Первое исполнение симфонической поэмы «Что слышно на горе» (написанной годом раньше).  
*24 августа*: Первое исполнение «Прометея» (под управлением Листа).  
*14 октября*: Иоахим начинает работать концертмейстером в Веймаре.
- 1851 Лист пишет «Этюды трансцендентного исполнения». «Большие этюды по [каприсам] Паганини» (2-я ред.), «Скерцо и марш», два полонеза, симфоническую поэму «Мазепа».

- Июнь*: Бюлов становится учеником Листа (в Веймаре). Лист издает 1-ю и 2-ю венгерские рапсодии.
- 1852 Лист работает над сонатой *h-moll*: пишет «Фантазию на венгерские народные темы» и «Венские вечера» (Шуберт).  
Корнелиус впервые посещает Листа в Веймаре.  
*Ноябрь*: «неделя Берлиоза» в Веймаре (в присутствии самого Берлиоза).
- 1853 1 июня: Первое исполнение (в Будапеште) Фантазии на мотивы из «Афинских развалин» Бетховена и «Фантазии на венгерские народные темы»; играет Бюлов, дирижирует Эркель.  
*Июнь*: Брамс гостит у Листа в Веймаре.  
*Июль*: Лист навещает Вагнера в Цюрихе.  
3—5 октября: Музыкальный праздник в Карлсруэ.  
Лист заканчивает сонату *h-moll*: пишет вторую балладу, симфоническую поэму «Праздничные звуки» и др.  
Лист издает венгерские рапсодии (с третьей по пятнадцатую).
- 1854 27 февраля: Смерть Ламенне.  
Первое исполнение «Прелюдов», «Тассо» (в окончательной редакции), «Мазепы», «Орфея», «Праздничных звуков» в Веймаре (под управлением Листа).  
*Май-июль*: Первое посещение Веймара Ант. Рубинштейном.  
*Июнь-июль*: Лист пишет симфоническую поэму «Венгрия».  
*Октябрь*: Завершение работы над симфонией «Фауст».  
*Ноябрь*: Основание «Нового Веймарского союза».
- 1855 Лист работает над симфонией «Данте» и «Гранской мессой».  
17 февраля: Первое исполнение концерта *Es-dur* (в Веймаре); играет Лист, дирижирует Берлиоз.  
*Май*: Лист играет в узком кругу у Клары Шуман (в Дюссельдорфе) «Хроматическую фантазию» Баха.
- 1856 *Январь*: Лист руководит моцартовскими торжествами в Вене.  
8 июля: Лист заканчивает симфонию «Данте».  
29 июля: Смерть Шумана.  
31 августа: Первое исполнение «Гранской мессы» (под управлением Листа).  
*Октябрь*: Свидание Листа с Вагнером в Швейцарии.  
Лист издает симфонические поэмы «Тассо», «Прелюды», «Прометей», «Орфей», «Мазепа», «Праздничные звуки».
- 1857 Первое исполнение симфонической поэмы «Что слышно на горе» (в окончательной редакции) и концерта *A-dur* (в Веймаре); дирижирует Лист, играет Ганс фон Бронзарт.  
22 января: Первое исполнение сонаты *h-moll* (в Берлине);

играет Бюлов на рояле «Бехштейн». Это — освящение первого концертного рояля, построенного Бехштейном.

10 февраля: Лист заканчивает симфоническую поэму «Битва гуннов».

15 февраля: Вагнер пишет открытое письмо (статью): о симфонических поэмах Листа.

15 февраля: Смерть Глинки.

15 июля: Смерть Черни.

Лист пишет симфоническую поэму «Идеалы».

18 августа: Козима Лист выходит замуж за Ганса фон Бюлова.

5 сентября: Первое исполнение «Фауст-симфонии» и «Идеалов» под управлением Листа в Веймаре, — торжественный концерт по поводу открытия памятников Гёте, Шиллеру и Виланду.

22 октября: Бландина Лист выходит замуж за Эмilia Оливье.

7 ноября: Первое исполнение «Данте-симфонии» под управлением Листа (в Дрездене), — «очень неудачное из-за отсутствия достаточного числа репетиций».

Лист издаёт симфонические поэмы «Что слышно на горе», «Héroïde funèbre» и «Венгрия».

1858 Лист пишет симфоническую поэму «Гамлет».

Интриги против Листа в Веймаре.

Декабрь: Провал оперы Корнелиуса «Багдадский цирюльник» на веймарской сцене.

Лист отказывается от капельмейстерской службы в Веймаре.

1859 Июнь: Музыкальный праздник в Лейпциге. Подготовка к организации «Всеобщего немецкого музыкального союза».

11 декабря: Лист едет в Берлин к умирающему сыну.

13 декабря: Смерть сына Листа Данииля.

1860 Лист пишет «Мертвые» (по стихотворению Ламенне) в память о своем умершем сыне (впоследствии Лист завещал исполнить эту траурную оду на своих собственных похоронах).

17 мая: Каролина Витгенштейн покидает Веймар.

Лист заканчивает два симфонических эпизода из «Фауста» Ленау («Ночное шествие» и «Мефисто-вальс»).

«V. — Последовательное и настойчивое продолжение и завершение работы в Риме, Пеште, Веймаре от 61 до...»

1861 Лист работает над ораторией «Легенда о святой Елизавете».

8 марта: Первое исполнение «Мефисто-вальса» (в Веймаре под управлением Листа).

- 7 августа: Основание «Всеобщего немецкого музыкального союза».
- 17 августа: Лист покидает Веймар. Он едет сначала в Берлин, затем в Париж, где навещает М. д'Агу, и, наконец, в Рим, куда приезжает 21 октября.
- 1862 Лист заканчивает ораторию «Легенда о святой Елизавете».
- 11 сентября: Смерть старшей дочери Листа, Бландины.
- Ноябрь: Лист пишет «Варпации на тему Баха».
- 1863 3 июня: Первое исполнение гимна «Славим славных славян!»
- Лист пишет «Испанскую рапсодию».
- Лист издает «Шум леса» и «Хоровод гномов».
- 1864 Июль: Лист гостит у кардинала Гогенлоэ на вилле д'Эсте.
- 4 октября: Свидание Листа с М. д'Агу в присутствии их дочери Козимы.
- Переложение 9-й симфонии Бетховена для фортепиано.
- 1865 15 апреля: Первое исполнение «Пляски смерти» (в Гааге); играет Бюлов, дирижирует Верхульст.
- 20 апреля: Лист играет в Риме.
- 25 апреля: Посвящение Листа в духовный сан.
- 15 августа: Первое исполнение оратории «Легенда о святой Елизавете» под управлением Листа (в Будапеште).
- 29 августа: Первое исполнение двух легенд Листа для фортепиано; играет сам Лист (в Будапеште).
- Сентябрь: Лист в Сексарде.
- 1866 6 февраля: Смерть матери Листа.
- Март: Лист присутствует на исполнении «Гранской мессы» в Париже. Он встречается с М. д'Агу. Она сообщает ему о своем намерении опубликовать «Мемуары», Лист решительно возражает. Это — последнее свидание Листа с М. д'Агу.
- 4 марта: Первое исполнение (в Москве) Ник. Рубинштейном фантазии на мотивы из «Афинских развалин» Бетховена.
- 29 сентября: Лист заканчивает ораторию «Христос».
- 1867 14 апреля: Лист заканчивает «Венгерскую коронационную мессу».
- 8 июня: Первое исполнение «Венгерской коронационной мессы» в Будапеште.
- 6 июля: Первое исполнение первой части оратории «Христос» (в Риме, под управлением Сгамбатти).
- 3 декабря: Роспуск «Нового Веймарского союза».
- 1868 10 мая: Исполнение оратории «Легенда о святой Елизавете» в Мюнхене (под управлением Бюлова).
- Август: Начало работы над «Техническими упражнениями».
- Конец года: Лист живет на вилле д'Эсте.

- 1869 13 января: Лист возвращается в Веймар и поселяется в домике придворного садовника (Hofgärtnerei).  
20 января: Лист играет в придворном концерте в Веймаре. Ант. Рубинштейн навещает Листа в Веймаре.  
8 марта: Смерть Берлиоза.  
Лист редактирует сонаты Шуберта и Вебера.  
Конец года: Лист на вилле д'Эсте.
- 1870 29 мая: Лист дирижирует в Веймаре (9-я симфония Бетховена).  
25 августа: Козима, после разрыва с Бюловым, выходит замуж за Вагнера.  
31 октября: Смерть Мошони.  
Лист пишет «Погребение Мошони».
- 1871 17 июля: Смерть Таузига.  
31 декабря: Второе исполнение первой части оратории «Христос» (в Вене); дирижирует Ант. Рубинштейн, на органе играет Брукнер.
- 1872 Май: Смерть Каролины Сен-Крик.  
Октябрь: Первое посещение Листом Байрейта.  
Ноябрь: Лист у себя на родине в Доборьяне.  
21 ноября: Исполнение «Гранской мессы» в Братиславе (Пресбурге).
- 1873 2 марта: Лист играет в Будапеште сонату *As-dur* Бетховена и «Венские вечера» Шуберта.  
29 мая: Первое исполнение оратории «Христос» (полностью) в Веймаре под управлением Листа.  
7 сентября: Лист играет с оркестром (в Веймаре) Блестящий полонез Вебера и Венгерскую фантазию; дирижирует Лассен.  
Ноябрь: Чествование Листа в Будапеште в связи с пятидесятилетием художественной деятельности.
- 1874 11 января: Лист играет в утреннем концерте в Вене.  
12 февраля: Лист играет в благотворительном концерте в Шопроне (марш и «Венские вечера» Шуберта, Ноктюрн и мазурка Шопена).  
Лист пишет первую элегию (памяти М. Мухановой-Калерджи) и «Любовь мертвого поэта» (на слова М. Йокан).
- 1875 10 марта: Лист играет в Будапеште концерт *Es-dur* Бетховена.  
28 апреля: Лист играет в Ганновере (в фонд памятника Баху в Эйзенахе) «Вариации на тему Баха» (первое исполнение).  
Июль — август: Лист в Байрейте (на репетициях Вагнеровского фестиваля).  
Основание Музыкальной Академии в Будапеште (Листа избирают президентом, Эркеля — директором).
- 1876 5 марта: Смерть М. д'Агу. «Моя память о М. д'Агу есть тайна, полная печали».  
7 июня: Смерть Ж. Санд.



- 1 августа:* Лист приезжает в Байреит для участия в вагнеровских торжествах.
- Август:* Первая встреча Листа с Чайковским (в Байрейте).
- Сентябрь:* Лист снова в Веймаре, затем в Ганновере, Нюрнберге, Вене и Будапеште.
- Октябрь:* Лист в Сексарде, затем снова в Будапеште.
- 1877 *Март:* Лист играет в Вене концерт *Es-dur* и фантазию (с хором) Бетховена.
- 12 июня:* Исполнение «Гранской мессы» и одной части из «Коронационной мессы» в Веймаре в присутствии Листа.
- Июль:* Бородин впервые навещает Листа в Веймаре.
- Август:* Лист в Байрейте и на вилле д'Эсте.
- Лист пишет фортепианную пьесу «Памяти Петефи».
- 1878 *Апрель:* Лист в Вене и Веймаре.
- Август:* Лист в Байрейте.
- Сентябрь — декабрь:* Лист на вилле д'Эсте.
- 1879 Лист в Риме, Будапеште, Вене, Франкфурте-на-Майне, Веймаре, Байрейте, вилле д'Эсте.
- 30 декабря:* Лист играет на вилле д'Эсте.
- 1880 Лист в Венеции, Веймаре, Будапеште (где встречается с Иоахимом), Вене, Баден-Бадене, Франкфурте-на-Майне (у Раффа) и на вилле д'Эсте (с сентября до конца года).
- Лист пишет «Второй Мефисто-вальс».
- 1881 Лист в Будапеште, Пресбурге (где играет с одноруким пианистом Зичи «Ракоци-марш» в 3 руки), Шопроне, Доборьяне (где на доме, в котором он родился, устанавливается мемориальная доска), Берлине, Кёльне, Риме и др.
- Октябрь:* Музыкальные празднества в Риме по случаю семидесятилетия со дня рождения Листа.
- 1882 *Январь:* Лист в Венеции и Вене.
- Февраль:* Лист в Будапеште.
- Ноябрь:* Ант. Рубинштейн и Артур Никкиш навещают Листа в Веймаре.
- Декабрь:* Лист в Венеции у Вагнера.
- Лист пишет 16-ю венгерскую рапсодию (посвященную Мункачи) и «Чардаш смерти».
- 1883 *13 февраля:* Смерть Вагнера в Венеции.
- Июнь — декабрь:* Лист в Веймаре.
- Лист пишет «Третий Мефисто-вальс», «Мефисто-польку» и др.
- 1884 *Май:* Лист в последний раз дирижирует в Веймаре.
- 1 октября:* Зилоти и Фридгейм играют в лейпцигском Гевандхаузе на двух роялях симфонию «Фауст» и симфонию «Данте».
- 1885 *14 апреля:* Лист присутствует на банкете в Пресбурге после концерта Ант. Рубинштейна. В ответ на тост одного из гостей в честь одновременного при-

существования двух великих пианистов Рубинштейн говорит: «Я не могу принять этого. Я и мне подобные пианисты — всего-навсего только солдаты по отношению к фельдмаршалу Францу Листу».

*22 мая:* Смерть Гюго.

Лист в Риме, Флоренции, Вене, Веймаре, Антверпене, Мюнхене.

Лист пишет 18-ю и 19-ю венгерские рапсодии, «Во сне» и др.

1886 Лист издает 17-ю и 19-ю венгерские рапсодии.

*21 января:* Лист покидает Рим.

Лист во Флоренции, Венеции и Будапеште (где 10 марта дает прощальный концерт).

*Апрель:* Лист в Лондоне.

*1 июля:* Лист покидает Веймар и приезжает в Байрейт на свадьбу своей внучки Даниэлы (дочери Бюлова).

*5 июля:* Лист едет к своему другу, художнику Михаю Мункачи, в Люксембург.

*19 июля:* Лист в последний раз выступает перед публикой (в Люксембурге); он играет «Грезы любви» (№ 1), «Польские мелодии» и «Венские вечера» (№ 6).

*21 июля:* Лист возвращается в Байрейт.

*23—25 июля:* Лист слушает «Парсифаля» и «Тристана и Изольду».

*26—30 июля:* Болезнь Листа.

*31 июля:* Смерть Листа в Байрейте.

## УКАЗАТЕЛЬ ИМЕН\*

- А б д у л М е д ж и д - х а н** (Abdul Medjid-Khan) (1823—1861) — турецкий султан. I—276; II — 367, 433.
- А б р а н и** или **А б р а н ь и** (Abrányi) Корнель (1822—1903) — венгерский композитор, музыкальный писатель и критик, друг Листа. I — 48, 52, 520, 590, 591—593, 595, 603, 697, 703, 704, 712, 816, 824, 826; II—353, 354, 390, 398, 399.
- А в г у с т а** (Augusta) Марья Луиза Катерина (1811—1890) — принцесса Прусская, позднее королева Пруссии императрица Германии, дочь герцога Карла Фридриха Саксен-Веймарского и герцогини Марии Павловны; автор нескольких маршей. II — 401.
- А г р и к о л а** (Agricola) Иоганн Фридрих (1720—1774) — немецкий композитор и теоретик. II — 107.
- А г у́** (d'Agoult) Клер д' (1830—?) — дочь М. и Ш. д'Агу. I—177, 189.
- А г у́** (d'Agoult) Луиза д' (1828—1834) — дочь М. и Ш. д'Агу. I—177.
- А г у́** (d'Agoult) Мари д' (урожд. де Флавиный, 1803—1876) — французская писательница, печатавшаяся под псевдонимом Даниэль Стерн; подруга Листа и мать трех его детей. I — 23, 29, 32, 33, 42—47, 50, 71, 103, 121, 168, 169, 176—179, 184, 186, 187, 189—194, 198, 199, 201, 204, 205, 211, 214, 216, 219—221, 223, 228, 231, 233, 239, 244, 245, 250, 254, 260, 262—266, 286, 288,

---

\* Указатели имен и произведений относятся как к основной части книги вместе со всеми примечаниями, так и к приложениям (кроме Обзора музыкально-рукописного наследия). Курсивом отмечены страницы, указывающие место данного произведения в Систематическом списке произведений, где содержатся основные сведения о произведениях. Звездочками отмечены произведения, до сего времени не обнаруженные или же только задуманные Листом.

- 312, 313, 405, 687—689, 691, 693, 694, 696, 702, 704, 705, 708—710, 717, 718, 721, 726, 727, 735—742, 744—751, 753—758, 760—765, 768—772, 775—778, 782, 784—787, 808, 810, 814, 823, 835, 836; II—66, 87, 132, 250, 305, 306, 308, 312, 315, 321, 340, 369, 375, 405, 415, 421, 461—464, 468, 469.
- А г у́** (d'Agoult) Шарль д' (1790—?) — французский военный, граф, муж М. д'Агу. I—177, 189, 710.
- А г у а д о́** (Aguado) Александр Мария (1784—1842) — французский финансист. I—160, 170.
- А г х а з и** (Aggházu) Кароль (1855—1918) — венгерский пианист, композитор и педагог, ученик Листа. I—596, 704; II—279.
- А д а́ м о в а** Ирина Амазасповна (р. 1908) — советский музыкант-библиотекарь. I—9.
- А к с а́ к о в** Константин Сергеевич (1817—1860) — русский писатель, публицист, критик, поэт; славянофил; старший сын Сергея Тимофеевича Аксакова. I—626, 671, 773, 856.
- А л е к с а н д р II** (1818—1881) — русский император, сын Николая I. I—795.
- А л е к с а н д р III** (1845—1894) — русский император. I—261.
- А л е к с а н д р а** Ф е д о р о в н а (1798—1860) — русская императрица, супруга Николая I. I—769.
- А л л а́ р** (Allart) или Алла́р де М е р и т а н (Allart de Meritens) Гортензия (1801—1879) — французская писательница. I—741.
- А л л е́ г р и** (Allegri) Грегорио (1582—1652) — итальянский композитор и певец. I—229; II—147, 359, 381, 385.
- А л ь б а х** (Albach) (?—1853) — католический священник, которого Лист знал с юных лет. II—391.
- А л ь б е́ н и с** (Albéniz) Исаак (1860—1909) — испанский композитор и пианист. I—63, 611, 834.
- А л ь б е́ р** (d'Albert) Эжен д' (1864—1932) — пианист и композитор, ученик Листа. I—585, 700; II—272, 279, 280, 316.
- А л ь к а́ н** (Alkan) Шарль Анри Валентин (1813—1888) — французский пианист, композитор и педагог. II—427.
- А л ь б ь е в** Александр Александрович (1787—1851) — русский композитор. I—629, 631, 840—841; II—272, 354, 359, 463.
- А ма́ де** (Amade) Таде (Тадеуш) (1783—1845) — венгерский магнат, один из покровителей юного Листа, пианист-любитель и композитор. I—819; II—348.
- А ма́ н** (Amman) Жан д' — швейцарский литератор. I—757.
- А м б р о с** (Ambros) Август Вильгельм (1816—1876) — австрийский музыкальный писатель, историк, критик, эстетик и композитор. I—34, 691, 692.
- А н да** (Anda) Геза (р. 1921) — венгерский пианист. II—296.
- А н д е р с е н** (Andersen) Ганс (Ханс) Христиан (Кристиан) (1805—1875) —

- датский писатель, сотрудничал со многими композиторами; бывал у Листа в Веймаре. I — 49, 52, 331, 712.
- А н д р а ш и** (Andrássy) Дьюла Юлиус (1823—1890) — венгерский политический деятель. II — 335, 377.
- А н з о р г е** (Ansorge) Конрад (1862—1930) — немецкий пианист, композитор и педагог, ученик Листа. I — 585; II — 316.
- А н к и м е** (прав. Ангимé) (Anguimet) Бенита — фокусница, выступавшая в Веймаре. I — 339.
- А н н е н к о в** Павел Васильевич (1813, по другим данным 1812—1887) — русский литературный критик, журналист и мемуарист. I — 671, 707—708, 767, 855, 861.
- А н т о к о л ь с к и й** Марк Матвеевич (1843—1902) — русский скульптор, высоко ценный Листом. I — 679—680, 683, 707, 861, 862.
- А н ф а н т е н** (Enfantin) Бартеlemi Проспер (1796—1864) — французский социалист-утопист, общественный деятель, публицист и оратор, один из ближайших учеников Сен-Симона; вместе с Базаром возглавлял сен-симонистскую школу. I — 27, 133, 144, 146.
- А п е л ь** (Apel) Паулина — экономка Листа в Веймаре. I — 854.
- А п п о н и** или **А п п о н ь и** (Apponyi) Альберт (1846—1933) — венгерский реакционный политический деятель. I — 53, 715, 716, 827.
- А п п о н и** или **А п п о н ь и** (Apponyi) Антал (Антон) (1782—1852) — венгерский дипломат и музыкант-любитель. I — 819; II — 352, 353.
- А п п о н и** или **А п п о н ь и** (Apponyi) Рудольф (1812—1876) — венгерский дипломат, сын Антала Аппони. I — 715; II — 346.
- А р а г о н е** (Aragonnès) Клод — французский литератор. I — 708.
- А р а н ь** (Araný) Янош (1817—1882) — венгерский поэт и переводчик. I — 572.
- А р к а д е л ь т** (Arkadelt, Jachet Arkadelt) Якоб (ок. 1505—1568) — нидерландский композитор, представитель франко-фламандской школы. II — 349, 360, 386.
- А р м а н д о** (Armando) Вальтер — немецкий музыковед и композитор. I — 696.
- А р н д т** (Arndt) Эрнст Мориц (1769—1860) — немецкий писатель, поэт и историк. II — 396.
- А р н и м** (Arnim) Элизабет фон (урожд. Брентано, 1785—1859) — немецкая писательница, известная под именем «Беттина»; друг Гёте и Листа. I — 49, 245, 331, 332.
- А р н о л ь д** Юрий Карлович (1811—1888) — русский музыкальный писатель, теоретик, композитор и вокальный педагог. I — 52, 622, 624, 632, 711, 776, 837, 838, 846; II — 437.
- А р п а д** (Arpad) (840 — ок. 907) — основатель венгерского государства. I — 234, 238, 821.
- А р р а у** (Arrau) Клаудпо (р. 1903) — чилийский пи-

- нист, ученик М. Краузе (ученика Листа). II — 296.
- А р с е н ь е в** Илья Александрович (1820—1887) — русский журналист. I — 630, 715, 747, 841.
- А р т и г о́** (d'Artigo) Каролина д' — см. Сен-Крик Каролина.
- А с а́ ф ь е в** Борис Владимирович (псевдоним Игорь Глебов, 1884—1949) — советский музыкальный писатель, композитор и критик. I — 56, 707, 718, 719; II — 13, 212, 260, 270, 304, 322.
- А т т ы́ л а** (Attila) (? — 453) — вождь племени гуннов. I — 774.
- А у г е н е р** (Augener) Георг (ок. 1830—1915) — английский музыкальный издатель. I — 840.
- А у г у с** (Augusz) Антал (1807—1878) — венгерский политический деятель, барон, друг Листа. I — 46, 233, 366, 520, 571, 573, 597, 703, 815, 819, 826; II — 352, 353.
- А у э р б а х** (Auerbach) Бертольд (1812—1882) — немецкий писатель, публицист и критик. I — 49, 703.
- А ф а н а́ с ь е в** Николай Яковлевич (1820, по нов. ст. 1821—1898) — русский скрипач, композитор и дирижер. I — 638—639, 711, 779, 781, 845—846.
- Б а з а́ р** (Bazard) Сент-Аман (1791—1832) — французский социалист-утопист, ученик Сен-Симона, вместе с Анфантемом возглавлял сен-симонистскую школу. I — 133, 140, 144, 146.
- Б а́ й з а** (Bajza) Йожеф (1804—1858) — венгерский поэт, журналист, директор первого венгерского национального театра, сторонник Кошута. I — 234.
- Б а́ й о́** (Baillot) Пьер Мари Франсуа (1771—1842) — французский скрипач, композитор и педагог. I — 167.
- Б а́ й р о н** (Byron) Джордж Ноэл Гордон (1788—1824) — английский поэт. I — 123, 131, 132, 163, 198, 201, 288, 291, 306, 358, 369, 388—390, 478, 691, 802, 804—806, 807, 814, 841; II — 72, 78, 216, 339, 340, 415, 423, 424, 465.
- Б а́ к а и** или **Б о́ к а й** (Bókaу) Янош. I — 716.
- Б а л а́ к и р е в** Милий Алексеевич (1836—1910) — русский композитор, пианист, дирижер и общественный деятель; глава «Могучей кучки». I — 50, 68, 368, 612, 613, 621, 624, 639—643, 662, 665, 667, 668, 684, 703, 707, 709, 838, 845—848, 850, 854, 855; II — 212, 225, 256, 258—262, 275, 332, 346.
- Б а л л а́ н ш** (Ballanche) Пьер Симон (1776—1847) — французский писатель и публицист. I — 17, 21, 123, 126, 129—131, 198, 741, 748.
- Б а л ь з а́ к** (Balzac) Оноре де (1799—1850) — французский писатель. I — 15, 20, 50, 149, 263, 480, 605, 687, 703, 708, 717, 729, 736, 737, 741, 776, 814; II — 83, 85, 90, 91, 307, 308.
- Б а́ л ь м е р** (Balmer) Лук (р. 1898) — швейцарский дирижер и композитор. I — 729.

- Ба н** (Bahn) — музыкально-издательская фирма. II—338.
- Ба́нфи** (Bánffy) Пал — венгерский магнат. I—233; II — 352.
- Ба́раба́ш** (Barabás) Миклош (1810—1898) — венгерский художник-портретист, живописец и график. I—275.
- Ба́рбей-Буа́сье́** (Barbey-Boissier). I—713; II—318, 321.
- Ба́рдо́ш** (Bárdos) Лайош (р. 1899) — венгерский музыковед и композитор. I — 698.
- Ба́рро́** (Barrault) Эмиль (1799—1869) — французский политический деятель, актер-любитель, сенсимонист, друг молодого Листа. I — 144, 146.
- Ба́рски́й** Сергей Михайлович — советский музыковед. I—702.
- Ба́рсуко́в** Николай. Платонович (1838—1906) — русский историк, археолог и библиограф. I — 715, 774, 857.
- Ба́рт** (Barth) — немецкая музыкально-издательская фирма в Лейпциге. II—368.
- Ба́рта** (Bartha) Денеш (р. 1908) — венгерский музыковед. I — 40, 695—699, 721, 787, 816, 817.
- Ба́рталу́ш** (Bartalus) Иштван (1821—1899) — венгерский музыкальный ученый, фольклорист и историк музыки. I—514, 573, 697, 704, 816, 817.
- Ба́рто́к** (Bartok) Бела (1881—1945) — венгерский композитор, пианист и музыкальный этнограф. I — 40, 428, 486, 496, 511, 512, 596, 597, 602, 696, 698, 716, 815, 817, 824, 827.
- Ба́ртоли́ни** (Bartolini) Лоренцо (1777—1850) — итальянский скульптор, друг Листа. I — 218, 269, 753, 754, 763, 862.
- Ба́рш́у де Пено́ен** (Barchou de Penhoen) Август Теодор Хилер (1801—1855) — французский историк и публицист. I—741.
- Ба́тка** (Batka) Ян (1845—1917) — чешский музыкальный писатель и архивариус. I — 697, 704.
- Ба́то́рий** (Batory) Стефан (1533—1586) — польский король. I — 774.
- Ба́тта́** (Batta) Александр (1816—1902) — бельгийский виолончелист и композитор, выступал с Листом в концертах. I — 211; II—461.
- Ба́ттиа́ни или Ба́тья́нь** (Batthyany) Лайош (1809—1849) — венгерский политический деятель. I—235, 319, 764.
- Ба́тюшко́в** Федор Дмитриевич (1857—1920) — русский историк литературы и критик. I—730.
- Ба́уэ́р** (Bauer) — немецкая музыкально-издательская фирма в Брауншвейге. II — 374.
- Ба́уэ́р** (Bauer) Марион (р. 1887) — американская музыкальная писательница, композитор и педагог. I — 689.
- Ба́уэ́рнфе́льд** (Bauernfeld) Эдуард (1802—1890) — австрийский поэт, автор стихотворения в честь Листа. I—717.
- Ба́х** (Bach) Иоганн Себастьян (1685—1750) — немецкий композитор и органист. I—83, 88, 108, 163, 167, 222,

- 252, 271, 289, 333, 387, 552, 553, 598, 766, 856; II — 11, 13, 108, 209, 211, 221, 224, 225, 281, 316, 345, 360, 384, 386, 419, 425, 432, 433, 437, 463, 466, 468, 469.
- Бах** (Bach) Карл Филипп Эмануэль (1714—1788) — немецкий композитор, сын И. С. Баха. II—168.
- Бахе** (Bache) Вальтер (1842—1888) — английский пианист и дирижер, ученик Листа. II—345.
- Бахерахт** (Bacheracht) Тереза де (урожд. Струве, 1804—1852) — немецкая писательница. II—410.
- Бахман** (Bachmann) — немецкая музыкально-издательская фирма в Ганновере. II — 349.
- Бейер** (Beyer) Франц (1851—1918) — композитор-любитель, ученик и друг Грига. I — 834.
- Беккер** (Bekker) Пауль (1882—1937) — немецкий музыкальный писатель, критик, скрипач и дирижер. I — 687, 694.
- Беккет** (Beckett) Вальтер — английский музыковед. I — 696.
- Бекман** — **Скребкова** Ольга Леонидовна (р. 1905) — советский музыковед и педагог. I — 718.
- Бекман** - **Щербина** (урожд. Каменцева) Елена Александровна (1882—1951) — советская пианистка и педагог. II — 280.
- Бёлау** (Böhlaus) — музыкально-издательская фирма. II—385, 397.
- Белла** (Bella) Ян Левослав (1843—1936) — словацкий композитор и дирижер. I—835.
- Беллинский** Виссарион Григорьевич (1811—1848) — русский критик и публицист. I — 183, 748, 771.
- Беллини** (Bellini) Винченцо (1801—1835) — итальянский композитор. I—297, 301, 324, 326, 606, 757; II — 28, 159, 360, 381, 383, 384, 416, 429.
- Беллонни** (Belloni) Гаэтано — секретарь Листа во время его концертных поездок; позднее жил в Париже. I — 244, 266, 274, 767.
- Белов** Владимир Сергеевич (р. 1906) — советский пианист, педагог и редактор. I—701, 842.
- Бельджойозо** (Belgiojoso) Кристина (урожд. Тривульцио, 1808—1871) — итальянская писательница, княгиня, принимала участие в национально-освободительном движении Италии; друг Листа. I — 21, 46, 227, 312—314, 703, 704, 757, 785; II — 360, 462.
- Бельджойозо** (Belgiojoso) Эмилио Барбиано (?—1858) — итальянский певец-любитель, князь, принимал участие в национально-освободительном движении Италии; муж Кристины Бельджойозо. I — 195; II — 360.
- Беляев** Виктор Михайлович (1888—1968) — советский музыковед и фолклорист. I—707, 855.
- Беляев** Митрофан Петрович (1836—1904) — русский музыкальный издатель, учредитель «Русских симфонических концертов» и «Русских квартетных вечеров»; организатор музыкального кружка «Беля-



- евские пятницы». I—664, 709, 854.
- Бем** (Bem) Юзеф (1795—1850) — польский генерал, деятель национально-освободительного движения, участник восстания 1830—1831 гг. и венгерской революции 1848—1849 гг.; один из руководителей революционной армии в Венгрии. I — 321, 788.
- Бендэ** (Benda) Жюльен (1867—1956) — французский писатель, философ и публицист. I—736.
- Бендегуз** (Bendeguz) — согласно легенде, отец Аттилы, вождя гуннов. I—821.
- Бендель** (Bendel) Франц (1832—1874) — немецкий пианист, педагог и композитор, ученик Листа. I — 330.
- Бендеман** (Bendemann) Эдуард (1811—1889) — немецкий художник. II—392.
- Беннет** (Bennett) Вильямс Стерндэйл (1816—1875) — английский композитор. II—302.
- Беранже** (Beranger) Пьер-Жан (1780—1857) — французский поэт, создатель политической песни-сатиры. I—132, 182; II—399.
- Бергсон** (Bergson) Анри (1859—1941) — французский философ-идеалист. I—811.
- Бергфельд** (Bergfeld) — немецкий музыковед. I—695.
- Беренрейтер** (Bärenreiter) — немецкая музыкально-издательская фирма в Касселе, основанная в 1924 г. в Аугсбурге I—696.
- Берио** (Bériot) Шарль Огюст де (1802—1870) — французский скрипач. I—103.
- Берлиоз** (Berlioz) Гектор (1803—1869) — французский композитор, дирижер и музыкальный писатель, друг Листа. I—33, 43, 46, 48, 52, 76, 138, 139, 149, 155—161, 170, 190, 202—205, 213, 221, 228, 262, 269, 270, 281, 283, 287, 289, 297, 323—326, 331—333, 340, 384—387, 442, 474, 480, 605, 660, 664, 689, 692, 697, 702, 705, 708, 711, 712, 737, 739, 741, 747, 751, 753—755, 759, 763, 764, 767, 769, 779, 804, 809, 810, 838, 839, 842, 852; II—9, 67, 93, 103, 168, 269, 301, 305, 332, 335, 336, 360—361, 381, 387, 417, 418, 428, 429, 433, 461, 466, 469.
- Бернар** (Bernard) Даниэль — французский литератор. I—708.
- Бернард** (Bernard) Матвей Иванович (1794—1871) — русский пианист и композитор, основатель музыкального издательства и журнала «Нувеллист». I—629, 838, 840, 841; II—346, 354, 369.
- Бернарди** (Bernhardi) Теодор фон (1802—1887) — немецкий историк и дипломат. I—52, 712.
- Бернини** (Bernini) Лоренцо (1598—1680) — итальянский скульптор и архитектор. I—226, 763.
- Бернсдорф** (Bernsdorf) Эдуард (1825—1901) — немецкий композитор, музыкальный критик и издатель. II—427.

- Б е р т а** (Bertha) Шандор (1843—1912) — венгерский композитор и музыкальный писатель. I — 588, 603, 697, 704, 712, 765, 816.
- Б е р т е н** (Bertin) Луиза Анжелика (1805—1877) — французская поэтесса, певица, пианистка и композитор. II — 361.
- Б е р т и н и** (Bertini) Анри (1798—1876) — французский пианист и композитор. II — 224.
- Б е с с е л ь** Василий Васильевич (1843—1907) — русский музыкальный издатель, основавший музыкально-издательскую фирму в 1869 г. в Петербурге. I — 53, 632, 643, 647, 648, 657, 667, 676—677, 705, 715, 842, 846, 849; II—359, 411.
- Б е с с е л ь** Иван Васильевич (1844—?) — русский музыкальный издатель, брат В. В. Бесселя. I — 643, 644, 646.
- Б е т м а н** (Bethmann) Иоганн Филипп — франкфуртский банкир, дед М. д'Агу. I—746.
- Б е т м а н - Ф л а в и н ь и** (Bethmann-Flavigni) Элизабет (по первому мужу Буссман) — мать М. д'Агу. I — 190, 191, 746, 777.
- Б ё т т и х е р** (Bötticher) Вольфганг (р. 1914) — немецкий музыковед, педагог и пианист. II—304.
- Б е т х о в е н** (Beethoven) Людвиг (1770—1827) — немецкий композитор. I — 80, 83, 85, 86, 88, 89, 92, 95, 96, 105, 111, 160, 163, 187, 203, 211, 213, 214, 221, 222, 224, 229, 230, 243, 245, 251, 252, 262, 269—271, 283, 289, 295, 297, 298, 305, 324—326, 329, 332, 333, 340, 369, 371, 382, 386, 420, 483, 587, 588, 598, 614—617, 619, 634, 635, 643, 671, 694, 701, 723—725, 736, 750, 759, 763, 765—768, 779, 784, 790, 804, 811, 827, 830, 843, 844, 852, 857; II—8, 9, 11—14, 27, 29, 32, 34, 77, 83, 85—86, 93, 101—103, 118—119, 124, 147, 149, 155, 221, 225, 262, 263, 283, 299, 304, 307—309, 336, 341, 358, 361—362, 375, 381, 383, 395, 418, 422, 425, 426, 429, 430, 433—434, 436—438, 460, 462, 463, 464, 466, 468—470.
- Б е х ш т е й н** (Bechstein) Фридрих Вильгельм Карл (1826—1900) — немецкий фабрикант роялей. I—655; II—467.
- Б ж ó в с к а я** (Brzowska) Зофья (урожд. Курпиньская) — жена Ю. Бжовского. I — 741.
- Б ж ó в с к и й** (Brzowski) Юзеф (1805—1888) — польский дирижер, пианист и композитор. I—741.
- Б и** (Bie) Оскар (1864—1938) — немецкий музыкальный писатель и критик. I — 699.
- Б и б и к о в** Дмитрий Гаврилович (1792—1870) — русский государственный деятель, генерал, киевский, волынский и подольский губернатор (1837—1852). I — 791, 793.
- Б и г е л е б е н** (Biegeleben) Рюдигер фон — немецкий поэт, барон. II—399.
- Б и з э** (Bizet) Жорж (1838—1875) — французский композитор и пианист. I — 606.

- Б и л ь з** (Bils) Адольф. I — 339.
- Б и т х о р н** (Bithorn) В.— немецкий художник. I — 607.
- Б и х а р и** (Bihari) Янош (1764—1827) — венгерский скрипач и композитор, цыган по происхождению. I — 85, 491, 492, 515, 516, 816, 818.
- Б л а н к и** (Blanchi) — музыкально-издательская фирма. II — 401.
- Б л и н о в а** Мария Павловна — советский музыковед. I — 840.
- Б л о к в и л ь** (Blocqueville) де — французская маркиза, дочь маршала Даву. II — 349.
- Б л у м е** (Blume) Фридрих (р. 1893) — немецкий музыковед. I — 696.
- Б л у м е н ф е л ь д** Феликс Михайлович (1863—1931) — русский пианист, дирижер и композитор. II — 262, 280.
- Б о б о в и ч** Ананий Самуилович — советский переводчик. I — 702.
- Б о б р и н с к и й** Алексей Павлович (1826—1890) — русский государственный деятель, приятель А. К. Толстого, в 1871—1874 гг. министр путей сообщения. I — 675.
- Б о г д а н о в - Б е р е з о в с к и й** Валериан Михайлович (р. 1903) — советский музыковед и композитор. I — 707, 711.
- Б о г н а р** (Bognár) Игнац (1811—1883) — венгерский певец (тенор), композитор и фольклорист. I—514, 817.
- Б о д е - К о л ы ч е в** Лев Львович. I—706.
- Б о д е н ш т е д т** (Bodenstedt) Фридрих фон (1819—1892) — немецкий поэт и переводчик, автор стихотворения «Франц Лист. К 9 ноября 1873». I — 49, 717; II — 399, 404.
- Б о д л е р** (Baudelaire) Шарль (1821—1867) — французский поэт; посвятил Листу маленькую поэму в прозе «Тирс». I—49, 703, 717.
- Б о к а ж** (Bocage) Пьер Франсуа (наст. Пьер Мартиньен Т у з э, 1798—1863) — французский актер. I—741.
- Б о н а л ь д** (Bonald) Луи Габриель Амбруаз (1753—1840) — французский реакционный политический деятель и публицист. I — 123, 125, 126, 130, 131, 180, 187.
- Б о н и ш** (Bónis) Ференц (р. 1932) — венгерский музыковед. I—10.
- Б о р е л ь** — художник. I — 633.
- Б о р е л ь** (Borel) Пьер Жозеф (Петрюсь) (1809—1859) — французский поэт. I — 170, 526.
- Б о р е р** (Bohrer) Софи (1830—?) — немецкая пианистка. II — 370, 377.
- Б о р и** (Bory) Роберт (р. 1891) — швейцарский музыковед. I — 693, 696, 703, 746, 754; II—311, 312, 315, 317, 417.
- Б о р о д и н** Александр Порфирьевич (1833—1887) — русский композитор и ученый-химик, друг Листа. I—50, 51, 68, 368, 406, 612, 613, 639, 640, 642, 647—658, 662, 684, 689, 707, 711, 809, 831, 835, 846, 848—851, 855; II—91, 212, 272, 308, 323, 377, 450.

- Б о р о д и н а́** Екатерина Сергеевна (урожд. Протопопова, 1832—1887) — русская пианистка, жена А. П. Бородина. I—647, 649, 850.
- Б о с к ó** (Boschot) Адольф (1871—1955) — французский музыкальный писатель и критик. I — 737.
- Б о с ю é** (Bossuet) Жак Бенинь (1627—1704) — французский писатель, богослов. I—183, 198.
- Б ó т е и Б о к** (Bote und Bock) — немецкая музыкально-издательская фирма, основанная в 1838 г. в Берлине Эдуардом Боте и Густавом Боком (1813—1863). II—333, 346, 347, 356—358, 364—366, 369, 378, 380, 395, 409.
- Б ó т к и н** Василий Петрович (1810—1869) — русский литератор. I — 708, 775.
- Б ó т к и н а** Александра Павловна (урожд. Третьякова, 1867—1959) — дочь П. М. Третьякова, член совета Третьяковской галереи. I—716.
- Б ó у р и н г** (Bowring) Джон (1792—1872) — английский писатель, лингвист и экономист. I — 728.
- Б о ф ó р** (Beaufort) Р. — автор книги о Листе. I—692.
- Б о ч é л л а** (Bocella) Чезаре — итальянский маркиз, поэт-любитель, друг М. д'Агу и Листа. II — 399.
- Б р а и л ó в с к и й** (Brailowsky) Александр (р. 1896) — русский и французский пианист. II — 296.
- Б р á м с** (Brahms) Иоганнес (1833—1897) — немецкий композитор. I—50, 299, 331, 346, 516, 655, 696, 708, 790, 818, 861; II — 301, 303, 466.
- Б р а н д ю́** (Brandus) — французская музыкально-издательская фирма, основанная в 1846 г. в Париже. II — 346, 350, 356, 361, 369—372.
- Б р é й д е н ш т е й н** (Breidenstein) Генрих Карл (1796—1876) — немецкий дирижер и педагог. I — 270.
- Б р é й д е н ш т е й н** (Breidenstein) Мария (?—1892) — немецкая певица и пианистка, ученица Листа. II — 405.
- Б р é й н у н г** (Breunung) Фердинанд (1830—1883) — немецкий пианист и педагог. II — 384.
- Б р é й т г а у п т** или **Б р е й т х а у п т** (Breithaupt) Рудольф Мария (1873—1945) — немецкий теоретик пианизма, педагог и критик. I—40, 699; II — 126—128, 131, 207, 208, 311—313, 316.
- Б р é й т к о п ф** и **Г é р т е л ь** (Breitkopf und Härtel) — немецкая музыкально-издательская фирма, основанная в 1719 г. в Лейпциге Бернгардом Кристофом Брейткопфом (1695—1777). II — 330—333, 337, 338, 340, 342, 344—346, 348—350, 357, 361—363, 369, 370, 372, 374, 376, 378, 380, 382—385, 389, 391—394, 399, 401, 403, 405, 407, 408, 410, 411, 427.
- Б р é н д е л ь** (Brendel) Альфред (р. 1931) — австрийский пианист. II—296.
- Б р é н д е л ь** (Brendel) Карл Франц (1811—1868) — немецкий музыкальный писатель и критик, с 1844 г.

- редактор «Neue Zeitschrift für Musik», друг Листа. I — 19, 34, 384, 660, 691, 692, 703, 704, 796, 851—853.
- Б р é н т - С м и т** (Brent-Smith) Александр (1889—1950) — английский композитор и музыкальный критик. II — 309.
- Б р о д** (Brood) (?—1863) — гобойст, артист оркестра петербургских театров. II — 436.
- Б р ó д в у д** (Broadwood) — старейшая английская фирма музыкальных инструментов, основана ок. 1728 г. I — 333.
- Б р о н á р с к и й** (Bronarski) Людвик (р. 1890) — польский музыковед и пианист. I — 741.
- Б р ó н з а р т ф о н Ш é л л е н д о р ф** (Bronsart von Schellendorf) Ганс (1830—1913) — немецкий пианист, дирижер и композитор, ученик Листа. I — 330, 607, 851; II — 129, 335, 466.
- Б р ó н з а р т** (Bronsart) Ингеборг (урожд. Старк, 1840—1913) — пианистка и композитор, ученица Листа, жена Г. фон Бронзарта. I — 331, 692; II — 368, 382.
- Б р ó у н и н г и л и Б р а у н и н г** (Browning) Джон — американский пианист. II — 296.
- Б р ý к н е р** (Bruckner) Антон (1824—1896) — австрийский композитор и органист. I — 608; II — 469.
- Б р ю л л ó в** Карл Павлович (1799—1852) — русский художник-живописец. I — 622, 683, 862.
- Б р ю с о в** Валерий Яковлевич (1873—1924) — русский поэт, публицист и исследователь. I — 730.
- Б у а л ó** (Boileau) Никола (1636—1711) — французский поэт, биограф и критик, один из идеологов французского классицизма. I — 150, 330.
- Б у а л ь д ь é** (Boieldieu) Франсуа Адриен (1775—1834) — французский композитор. I — 115, 326; II — 429.
- Б у а с е л ó** (Boisselot) Ксавье (1811—1893) — французский композитор, музыкальный издатель и фабрикант. I — 111, 334; II — 337.
- Б у а с с ó н** (Boisson) — французский художник-литограф. II — 37.
- Б у а с ь é** (Boissier) Августа — автор записок «Лист — педагог». I — 53, 713, 719, 746—747; II — 129, 131, 164, 187, 192, 205—207, 227, 230, 232—234, 239, 240, 242, 246, 249, 250, 306, 308—321, 417.
- Б у а с ь é** (Boissier) Валери (в замужестве гр. Гаспарен, 1813—1894) — французская пианистка и писательница, ученица Листа, дочь Августы Буасье. I — 200, 713; II — 308, 319, 340.
- Б у д ь л и н а** М. В. I — 719, 728.
- Б у з ó н и** (Busoni) Ферруччо Бенвенуто (1866—1924) — итальянский пианист и композитор. I — 39, 40, 353, 354, 357, 694, 700, 784, 797, 860, 861; II — 37, 46, 65, 95, 162, 209—212, 279, 299, 300, 305, 309, 313, 316, 317, 328, 340, 411.
- Б у к у а р á н** (Boucoiran) Нума (1805—1869) —

- французский художник и литограф. I—122.
- Б у л а х о в Петр Петрович (1822—1885) — русский композитор и вокальный педагог. I—631, 841; II—354.
- Б у л г а к о в Александр Яковлевич (1781—1863) — московский почтдиректор. I—256, 258, 708, 769, 774, 855; II—308.
- Б у л г а к о в Константин Александрович (1812—1862) — русский певец и композитор-любитель, друг Глинки, сын А. Я. Булгакова. I—252, 622, 776; II—362, 433.
- Б у л г а к о в Константин Яковлевич (1782—1835) — петербургский почтдиректор. I—708, 772, 855; II—308.
- Б у л г а р и н Фаддей Венедиктович (1789—1859) — русский журналист и беллетрист, издатель «Северной пчелы» и агент III Отделения. I—253, 255, 637, 638, 771.
- Б у л и о в с к и (Bulyovszky) Лилла (1833—1909) — венгерская артистка. I—571, 704.
- Б у л и ч Сергей Константинович (1859—1921)—русский литературовед. II—262.
- Б у л л (Bull) Оле или Уле (1810—1880)—норвежский скрипач и композитор, ученик Шпора и Паганини. I—49, 831.
- Б у р б о н ы — королевская династия во Франции и в Испании. I—99, 132.
- Б у р г (Bourgues) Л. — французский музыкальный писатель. I—694.
- Б у с е й или Б у с п (Boosey)—английская музыкально-издательская фирма, основанная в 1816 г. в Лондоне Томасом Бусей. II—345, 410.
- Б у т у р л и н Михаил Дмитриевич (1807—1876) — русский историк, граф. I—715.
- Б у х г е й м (Buchheim) Адольф — австрийский публицист и поэт. I—317; II—396.
- Б у х н е р (Buchner) Александр (р. 1911)—чешский музыковед. I—696, 766.
- Б у ш е н Александра Дмитриевна (р. 1894) — советский музыковед и переводчик. I—716.
- Б у ю к л и Всеволод Иванович (1873—1920 [1921?]) — русский пианист. II—272—275, 324.
- Б э к о н (Bacon) Фрэнсис (1561—1626) — английский философ-материалист и политический деятель. I—126.
- Б э л з а Игорь Федорович (наст. Б э л з а-Д о р о ш у к, р. 1904) — советский музыковед и композитор. I—9, 719, 830, 834, 848.
- Б э л ь ф или Б э л ф (Balfe) Вильям (1808—1870) — английский композитор. I—731.
- Б ю л о в (Bülow) Ганс фон (1830—1894) — немецкий пианист, дирижер, композитор и музыкальный писатель, ученик и друг Листа. I—45, 48, 50, 53, 330, 342, 343, 345, 366, 376, 515, 607, 703, 708, 713, 790, 795, 796, 802, 818, 819, 851, 852, 860, 861; II—111, 157, 158, 225, 264, 279, 310, 316, 335, 336, 342, 347, 353, 357, 362, 364, 382, 390, 419, 422, 430, 465—469, 471.

- Б ю л о в** (Bülow) Даниэла Сента — см. Т о д э Даниэла Сента.
- Б ю л о в** (Bülow) Мария ф о н (урожд. Шанцер, 1857—1941) — немецкая артистка, вторая жена Г. Бюлова, автор биографии Г. фон Бюлова и издатель его писем. I — 713.
- Б ю л о в** (Bülow) Франциска Элизабет ф о н (урожд. Шталль, 1800—?) — мать Г. фон Бюлова. I — 795.
- Б ю л о в** (Bülow) Эдуард фон (1803—1853) — немецкий писатель, отец Г. фон Бюлова. I — 342.
- Б ю л ó з** (Buloz) Франсуа (1803—1877) — французский публицист и редактор. I — 238.
- Б ю р г е р** (Bürger) Готфрид Август (1747—1794) — немецкий поэт. II — 410.
- В á г н е р** (Wagner) Зигфрид (1869—1930) — немецкий композитор, сын Рихарда Вагнера и Козимы Лист, внук Листа. I — 710.
- В á г н е р** (Wagner) Козима (урожд. Лист, 1837—1930) — младшая дочь Листа, сперва жена Г. фон Бюлова, затем Р. Вагнера. I — 215, 267, 285, 346, 688, 689, 695, 709, 711, 755, 777, 848; II — 333, 343, 390, 462, 467—469.
- В á г н е р** (Wagner) Рихард (1813—1883) — немецкий композитор, дирижер и музыкальный писатель, зять и друг Листа. I — 34, 43, 45, 48, 50, 160, 244, 254, 288, 297, 323—326, 331—333, 341—342, 344, 346, 366, 370, 384, 415, 428, 442, 453, 474, 479, 549, 588, 600, 607, 608, 636, 656, 660, 664, 670, 689, 692, 694, 695, 701—704, 708, 709, 713, 714, 716, 717, 725, 786, 788—789, 804, 809, 811, 829, 830, 844, 846; II — 16, 22, 24, 26, 35, 59, 93, 103, 118—119, 144, 148, 269, 274, 307, 310, 311, 332, 350, 362—363, 384, 386, 388, 390, 396, 424, 428, 429, 462, 463, 465—467, 469, 470.
- В á й д а** (Vajda) Янош (1827—1897) — венгерский поэт, новеллист и публицист; автор стихотворения «Ференцу Листу». I — 571, 698, 717, 826.
- В á л к о** (Valkó) Аристид. I — 696, 698, 722.
- В а л л á н л и** В а л л á с (Vallas) Леон (1879—1956) — французский музыковед и педагог. I — 809, 812, 828.
- В а л л á ш е к** Рудольф Францевич — русский пианист и педагог, коллекционер сочинений Листа. I — 9; II — 327.
- В á л л и ш** (Wallisch) Р. — художник-гравер. I — 519.
- В а л ь н é р** (Walner) Жозефина — ученица Листа в Женевской консерватории. II — 317.
- В á л ь т е р ф о н д е р Ф ó г е л ь в е й д е** (Walter von der Vogelweide) (1170—1230) — немецкий поэт-миннезингер. II — 409, 421.
- В á л ь ш** (Walsh) Теобальд. II — 340.
- В á м з е р** (Wamser) Г. I — 695.
- В а н Г ó г** (Van Gogh) Винцент (1853—1890) — гол-

- ландский художник-живописец. I — 438.
- В а н о т т и (Vanotti). II — 367.
- В а р л а м о в Александр Егорович (1801—1848) — русский композитор, певец и педагог. I — 626, 628, 629, 840.
- В а р н а и (Varnai) Петер (р. 1922) — венгерский музыковед и дирижер. I — 817.
- В а р н е к е (Warnecke) Иоганн Генрих Фридрих (1856—1931) — немецкий контрабасист и педагог, автор ряда методических работ. I — 755.
- В а р с (Vars) Эмиль де — писатель, автор романа о Листе. I — 718.
- В а с ѣ л ь ч и к о в Илларион Илларионович (?—1863) — киевский генерал-губернатор. I — 795.
- В а с и н а - Г р о с с м а н Вера Андреевна (р. 1908) — советский музыковед. I — 719.
- В а т з д о р ф (Watzdorf) Христиан Бернгардт — государственный министр (1850-е гг.) при герцоге Саксен-Веймарском Карле Александре. I — 793.
- В а ш а р и (Vasary) Томаш (р. 1939) — венгерский и австрийский пианист. II — 296.
- В е б е р (Weber) Фридрих Дионис (1766—1842) — чешский композитор и теоретик музыки. I — 92.
- В е б е р (Weber) И. — австрийский музыковед. I — 695.
- В е б е р (Weber) Карл Марна фон (1786—1826) — немецкий композитор. I — 43, 160, 163, 221, 250, 252, 271, 272, 295, 297, 324, 326, 369, 598, 627, 702, 765, 768; II — 8, 13, 59—61, 107, 150, 156, 173—176, 225, 246, 304, 308, 310, 336, 363—364, 418, 426, 429, 430, 432, 433, 436, 438, 469.
- В е б е р и К<sup>о</sup> (Weber und K<sup>o</sup>) — музыкально-издательская фирма. II — 408.
- В е г (Végh) Янош (Иоганн) (1845—1918) — венгерский композитор. I — 595, 704, 712, 822; II — 364.
- В е г е р (Weger) Август (1823—1892) — немецкий художник и гравер. I — 345—347.
- В е з е н д о н к (Wesendonk) Матильда (1828—1902) — подруга Р. Вагнера. I — 709.
- В е й л ь г у н и (Weilguny) Хедвиг — немецкий музыковед. I — 696.
- В е й н б е р г е р (Weinberger) — австрийско-немецкая музыкально-издательская фирма, основанная в 1885 г. в Вене. II — 351, 353.
- В е й н г а р т н е р (Weingartner) Феликс (1863—1942) — немецкий дирижер, композитор и музыкальный писатель, ученик Листа. I — 53, 713—714; II — 170, 314.
- В е й с м а н (Weissmann) — немецкая музыкально-издательская фирма. II — 377.
- В е й с м а н (Weissmann) Адольф (1873—1929) — немецкий музыкальный писатель и критик. I — 699.
- В е й с х е й м е р п л и В е й с х е й м е р (Weisheimer) Венделин (1838—1910) — немецкий дирижер и ком-



- позитор. I — 53, 714; II — 307.
- Вейтцман** (Weitzmann) Карл Фридрих (1808—1880) — немецкий скрипач, композитор и музыкальный писатель. I — 699.
- Венгеров** Семен Афанасьевич (1855—1920) — русский историк литературы и библиограф. I — 771.
- Венде** (Wende) — польская музыкально-издательская фирма в Варшаве. I — 860; II — 349.
- Веневитинов** Алексей Владимирович (1806—1872) — русский общественный деятель, сенатор, муж А. М. Виельгорской. I — 859.
- Веневитинов** Дмитрий Владимирович (1805—1827) — русский поэт и критик. I — 859.
- Веневитинов** Михаил Алексеевич (1844—1901) — русский литератор и археолог, внук гр. Мих. Виельгорского. I — 711, 746, 835, 836.
- Веневитинова** Анна Николаевна (урожд. Оболенская). I — 709.
- Веневитинова** Аполлинария Михайловна (урожд. Виельгорская, 1818—1884) — дочь Мих. Виельгорского. I — 746, 836.
- Веневитиновы**. I — 770, 836; II — 431.
- Венявский** (Wieniawski) Генрик (1835—1880) — польский скрипач и композитор. I — 48, 589, 845.
- Венявский** (Wieniawski) Юзеф (Иосиф) (1837—1912) — польский пианист, педагог и композитор, ученик Листа. I — 330—331.
- Вербе** (Werbe) Э. — австрийский музыковед. I — 696.
- Верди** (Verdi) Джузеппе (1813—1901) — итальянский композитор. I — 297, 301, 324, 549, 666; II — 22, 146, 147, 150, 164, 386.
- Верёшмарти** (Vörösmarty) Михай (1800—1855) — венгерский поэт, публицист и драматург, автор стихотворения «Ференцу Листу». I — 47, 235—239, 519, 546, 548, 556, 571, 698, 704, 716—717, 764, 765, 788, 822, 824; II — 331, 335, 344, 395.
- Верещагин** Александр Васильевич (1850—1909) — русский литератор, брат художника В. В. Верещагина. I — 53, 681—682, 715, 862.
- Верещагин** Василий Васильевич (1842—1904) — русский художник. I — 472, 679—683, 715, 862.
- Вермонт** (Wermonty) — писатель-драматург. II — 424.
- Вернер** (Werner) Джек — английский музыкальный редактор, издатель ряда неопубликованных произведений Листа. II — 424.
- Верон** (Véron) Луи Дезире (1798—1867) — французский журналист и театральный деятель. I — 733.
- Верстовский** Алексей Николаевич (1799—1862) — русский композитор и театральный деятель. I — 50, 257, 260, 626—628, 630, 707, 773, 775, 781, 840.
- Верхульст** или **Верхёлт** (Verhulst) Иоганнес (Жан) (1816—1891) — голландский композитор и дирижер. II — 335, 468.

- Вéссель** (Wessel) — английская музыкально-издательская фирма, основанная в 1826 г. в Лондоне Христианом Рудольфом Весселем (1797—1885). II — 342, 343, 346, 366, 370.
- Вéссем** (Wessem) К. ван — автор книги о Листе. I — 695.
- Ветц** (Wetz) Рихард (1875—1935) — немецкий композитор и музыковед. I — 694.
- Вётцлер** (Wetzler) — австрийская музыкально-издательская фирма в Вене. II — 350.
- Виáль** (Vial) — французская пианистка. I — 738; II — 382.
- Вианада Мотта** (Vianna da Motta) Хозе (Жозе) (1868—1948) — португальский пианист и композитор, ученик Листа. I — 53, 585, 695, 700, 714, 779; II — 316.
- Виардó** (Viardot) Мишель Полина (урожд. Гарсиа, 1821—1910) — испанская и французская певица, педагог и композитор, сестра М. Малибран, ученица и друг Листа. I — 48, 327, 679, 701, 861; II — 429.
- Вильгóрский** Матвей Юрьевич (1794—1866) — русский виолончелист и музыкальный деятель, граф. I — 252, 617, 619, 776, 837, 846; II — 463.
- Вильгóрский** Михаил Юрьевич (1788—1856) — русский композитор и музыкально-общественный деятель, граф. I — 48, 52, 174, 227, 246, 247, 250—252, 612, 615—620, 622, 658, 700, 711, 746, 770, 776, 813, 835—837, 841, 846, 859; II — 364, 433, 436, 462, 463.
- Вильгóрский** Михаил Михайлович — сын М. Ю. Вильгóрского. I — 770, 836.
- Вик** (Wieck) Клара — см. Шóман Клара.
- Вик** (Wieck) Фридрих (1785—1873) — немецкий пианист и педагог, отец Клары Шуман. I — 221, 703, 766.
- Вйáнд** (Wieland) Кристоф Мартин (1733—1813) — немецкий писатель. II — 332, 467.
- Виллén** (Villain) Франсуа — французский художник-литограф. I — 91, 114.
- Виньó** (Vignaud) Жан (1775—1825) — французский художник. I — 122.
- Вильбрандт** (Wilbrandt) Адольф (1837—1911) — немецкий поэт и драматург. II — 399.
- Вильгéльм I** (Wilhelm I) Фридрих Людвиг (1797—1888) — король Пруссии и император Германии. II — 347.
- Вильгéльм II** (Wilhelm II) Август Даниель Фердинанд Виктор (1845—1908) — немецкий скрипач. I — 703.
- Вильшау** Владимир Робертович (1868—1957) — русский пианист и педагог. II — 269.
- Вйндинг** (Winding) Август Гендрик (1835—1899) — датский пианист и композитор. I — 833.
- Винтербергер** (Winterberger) Александр (1834—1914) — немецкий пианист, органист, педагог и музыкальный критик, ученик Листа. I — 331; II — 316, 339, 384.

- В и н ч и** (Vinci) Леонардо да — см. Леонардо да Винчи.
- В и н ь е р о н** (Vigneron) Пьер (1789—1872) — французский художник, литограф. I — 111.
- В и н ь и** (Vigny) Альфред де (1797—1863) — французский писатель, поэт и драматург. I — 125, 159, 708, 721, 730, 739.
- В и о л е** (Viole) Рудольф (1825—1867) — немецкий пианист и композитор, ученик Листа; автор этюдов, редактированных Листом. I — 331; II — 426.
- В и р** (Vier) Жак — французский литературовед. I — 703, 710, 721, 723, 759—764, 767, 778, 785.
- В и с к о н т и** (Visconti) Валентин. I — 800.
- В и т г е н ш т е й н** (Wittgenstein) Евгений — скульптор, племянник Каролины Витгенштейн. II — 344.
- В и т г е н ш т е й н** (Wittgenstein) или **С а й н-В и т г е н ш т е й н** (Sapin-Wittgenstein) Каролина (урожд. Ивановская, 1819—1887) — писательница, подруга всей второй половины жизни Листа и его неизменный помощник. I — 19, 27, 30, 35, 42, 43, 45—47, 49, 273, 274, 276—279, 311, 312, 319, 327—330, 333, 334, 340, 341, 345, 346, 368, 387, 392, 405, 574—579, 586, 590, 636, 662, 672, 676, 677, 679, 682, 683, 693, 695, 702, 704, 705, 708, 710, 712, 713, 745, 746, 789—795, 808, 809, 826, 842, 844, 852, 857—859; II — 105, 266, 267, 323, 330—332, 341, 343, 384, 390, 399, 405, 407, 464, 465, 467.
- В и т г е н ш т е й н** (Wittgenstein) Мария — см. Гогенлоэ Мария.
- В и т г е н ш т е й н** Николай — см. С а й н-В и т г е н ш т е й н Николай.
- В и т р о л ь** (Vitrolles) Эжен Франсуа Август де (1774—1854) — французский политический деятель и публицист. I — 749.
- В и т т** (Witt) Франц Ксавер (1834—1888) — немецкий композитор и музыкальный писатель, друг Листа. II — 394.
- В и т ц е н д о р ф** (Witzendorf) — австрийская музыкально-издательская фирма в Вене. II — 360.
- В и т ц л а в** (Witzlaw) (?—1302) — немецкий князь. II — 409.
- В л а с и ч** (Wlassics) Дьюла — венгерский барон. I — 716.
- В о д з и н ь с к а я** (Wodzińska) Мария (в замужестве Скарбек, 1819—1896) — подруга Ф. Шопена. I — 860.
- В о й ц е х о в с к и й** (Woyciechowski) Титус (Тит) — друг Ф. Шопена. I — 161.
- В о л к о в** Ефим Ефимович (1844—1920) — русский живописец-пейзажист. I — 862.
- В о л ы н с к и й** Аким Львович (1863—1926) — русский искусствовед и критик идеалистического направления. I — 713.
- В о л ь** (Wohl) Янка (1846—1901) — венгерская писательница, автор воспоминаний о Листе. I — 53, 681, 709, 714, 835, 861.
- В о л ь т е р** (Voltaire) Франсуа Мари Аруэ (1694—

- 1778) — французский философ, публицист, драматург и новеллист. I — 26, 123, 613.
- В о л ь ф** (Wolf) Гуго (1860—1903) — австрийский композитор и музыкальный критик. I — 608, 716, 829.
- В о л ь ф** (Wolff) Оскар Людвиг Бернгард (1799—1851) — немецкий писатель, поэт-импровизатор, историк литературы, профессор в Иене. II — 395, 423—424.
- В о л ь ф** (Wolff) Пьер Этъен (Петер) (1809—1882) — швейцарский пианист и педагог, ученик и друг Листа. I — 191, 200, 755; II — 346, 379.
- В о л ь ф** (Wolff) Юлиус (1834—1910) — немецкий поэт. II — 368.
- В о л ь ф** (Wolff) — мать Пьера Этъена Вольфа, ученика Листа. I — 191.
- В о л ь ф** (Wolff) — отец Пьера Этъена Вольфа, ученика Листа. I — 191.
- В о л ь ф з о н** или **В о л ь ф с о н** (Wolfsohn) Вильгельм (1820—1865) — немецкий драматург и журналист, основатель «Russische Revue». I — 675.
- В о л ь ф р а м ф о н Э ш е н б а х** (Wolfram von Eschenbach) (ок. 1170—1220) — немецкий поэт-миннезингер. II — 409.
- В о л ь ф р у м** (Wolfrum) Филипп (1854—1919) — немецкий музыковед. I — 700.
- В о л ь ц о г е н** (Wolzogen) Эрнст фон (1855—1934) — немецкий писатель, автор романа о Листе. I — 718.
- В о р ж и ш е к** (Voříšek) Ян Хуго (1791—1825) — чешский композитор, пианист и дирижер, ученик Вацлава Яна Томашка. I — 526.
- В о р м с** (Worms) Г. Х. — немецкий музыковед. I — 766.
- В ь е т а н** (Vieuxtemps) Анри (1820—1881) — бельгийский скрипач, педагог и композитор. I — 48, 246, 845.
- В я з е м с к и й** Петр Андреевич (1792—1878) — русский поэт и публицист, князь, друг Пушкина. I — 252, 671, 702, 726, 728, 771, 856—857; II — 463.
- Г а б с б у р г и** — династия, правившая священной Римской империей германской нации (до 1806 г.), Испанией (1516—1700), Австрийской империей (с 1804 г.) и Австро-Венгрией (1867—1918). I — 57, 68, 70, 85, 234, 239, 321, 571, 572.
- Г а д е** (Gade) Нильс Вильгельм (1817—1890) — датский композитор, дирижер и музыкально-общественный деятель. I — 325, 703.
- Г а ё в с к и й** Виктор Павлович (1826—1888) — русский литератор, чиновник министерства народного просвещения. I — 844; II — 323.
- Г а й д н** (Haydn) Франц Йозеф (Иосиф) (1732—1809) — австрийский композитор. I — 73, 333, 804, 852; II — 8, 303, 432.
- Г а й н а л ь д** (Haynald) Лайош (Людвиг) (1816—1891) — профессор теологии и ботаник, кардинал, друг Листа. I — 704.
- Г а й н а у э р** (Hainauer) — немецкая музыкально-из-

- дательская фирма, основанная в 1851 г. в Бреслау И. Гайнауэром. II — 356, 368.
- Г а л е в и́ или А л е в и́ (Halévy) Жак Фроманталь Эли (наст. Элиас Леви, 1799—1862) — французский композитор и педагог. I — 48, 297; II — 365, 418.
- Г а́ л ь б е р г е р или Х а́ л ь б е р г е р (Halberger) — немецкая музыкально-издательская фирма в Штутгарте. II — 358.
- Г а́ м а н (Hamann) Рихард (1879—?) — немецкий искусствовед. I — 811.
- Г а м б и́ н и (Gambini) Женни — ученица Листа в Женевской консерватории. II — 318.
- Г а́ м б у р г е р (Hamburger) Клара — венгерский музыковед. I — 699.
- Г а́ н к а (Hanka) Вацлав (1791—1861) — чешский поэт и филолог. I — 730.
- Г а́ н с к а я Эвелина (урожд. Ржевуская, 1800—1882) — польская помещица, графиня, с 1850 г. жена О. де Бальзака. I — 15, 20, 50, 736, 737; II — 91.
- Г а́ н с л и к или Х а́ н с л и к (Hanslick) Эдуард (1825—1904) — австрийский музыкальный критик и исследователь, один из идеологов формализма. I — 34, 383, 481, 712, 722, 750; II — 259, 322.
- Г а н ш (Ganche) Эдуард (1880—1945) — французский музыкальный исследователь и врач. I — 738, 743.
- Г а́ р а н (Garaý) Янош (1812—1853) — венгерский поэт и журналист; автор стихо-
- творения о Листе. I — 717; II — 425.
- Г а́ р д о н и́ или Г а́ р д о н ь и (Gárdonyi) Золтан (р. 1906) — венгерский музыковед и композитор. I — 9, 40, 486, 491, 492, 515, 522, 564, 696—699, 816, 818, 819, 820, 823—826; II — 327, 345, 371, 415.
- Г а́ р е л л а́ (Garella) Лидия — французская пианистка. II — 337.
- Г а́ р и б а́ л ь д и (Garibaldi) Джузеппе (1807—1882) — итальянский революционер-демократ, народный герой Италии. I — 57, 580, 582.
- Г а́ р р и к (Garrick) Дэвид (1717—1779) — английский актер, драматург, критик. I — 740.
- Г а́ р с и́ а (García) Мануэль дель Пополо Висенте (1775—1832) — испанский певец (тенор) и композитор, отец М. Малибран, П. Виардо и М. Гарсиа. I — 205; II — 355, 365.
- Г а́ р с и́ а (García) Мануэль Патрисио Родригес (1805—1906) — испанский певец (бас) и педагог, брат М. Малибран и П. Виардо. I — 48.
- Г а́ р с и́ а (García) Мария — см. М а л и б р а́ н Мария.
- Г а́ р с и́ а (García) Полина — см. В и а́ р д о́ Мишель Полина.
- Г а́ с л и́ н г е р (Haslinger) Карл (1816—1868) — австрийский музыкальный издатель в Вене, сын и наследник Т. Гаслингера. I — 291, 317, 318, 704, 823, 824; II — 335, 337, 341, 346, 348, 352, 353, 355, 367, 383, 392, 394, 396, 401, 407, 409.

- Г а с л и н г е р (Haslinger) То-  
биас (1787—1842) — авст-  
рийский музыкальный  
издатель, основавший  
музыкально-издательскую  
фирму в 1814 г. в Вене.  
I — 221, 291, 704, 799,  
823; II — 337, 338, 340, 345,  
346, 352, 360, 362, 367, 371,  
374, 375, 376, 379.
- Г а с п а р е н (Gasparin) Аже-  
нор-Этьен (1810—1871) —  
французский писатель,  
граф, муж Валерии Бу-  
ассье. I — 713.
- Г а у л ь (Gaul) — ученица  
Листа. II — 218.
- Г е б б е л ь (Hebbel) Фрид-  
рих (1813—1863) — не-  
мецкий драматург. I —  
49, 331; II — 368, 400.
- Г е д е о н о в Александр Ми-  
хайлович (1790—1867) —  
директор императорских  
театров в Петербурге и  
в Москве. I — 257, 260, 626,  
707, 773, 781.
- Г е д е о н о в Михаил Алек-  
сандрович (1814 — ок.  
1860) — драматический  
цензор, приятель Глинки,  
сын А. М. Гедеонова. I —  
622.
- Г е д е о н о в Степан Алек-  
сандрович (1818—1878) —  
русский историк, драма-  
тург и театральный дея-  
тель, директор император-  
ских театров, сын А. М.  
Гедеонова. I — 622.
- Г е й б е л ь (Geibel) Эмануэль  
(1815—1884) — немецкий  
поэт. I — 331; II — 400.
- Г е й н е (Heine) Генрих  
(1797—1856) — немецкий  
поэт, критик и публи-  
цист. I — 14, 17, 20, 26,  
33, 49, 52, 130, 149, 157,  
168, 170, 171, 199, 263,  
314, 363, 687, 688, 690,  
694, 712, 717, 730, 737,  
740, 741, 746, 748, 753,  
754, 758, 776, 777, 787;  
II — 83, 99—100, 307, 309,  
398, 400, 428, 464.
- Г е й н р и х с (Heinrichs) И. —  
немецкий музыковед. I —  
695.
- Г е й н р и х с г о ф е н (Hein-  
richshofen) — немецкая  
музыкально-издательская  
фирма, основанная в  
1806 г. в Магдебурге  
Вильгельмом Гейнрихсго-  
феном (1782—1881). II —  
338, 371.
- Г е й н ц е (Heinze) — немец-  
кая музыкально-издатель-  
ская фирма в Лейпциге.  
II — 336, 348, 368, 376.
- Г е й р и н г е р (Geiringer)  
Карл (р. 1899) — немец-  
кий музыковед. II — 303.
- Г ё л л е р и х (Göllerich) Ав-  
густ (1859—1923) — не-  
мецкий пианист, дирижер  
и музыкальный писатель,  
ученик Листа. I — 39, 53,  
548, 694, 713, 738, 825;  
II — 209, 213, 216, 303,  
304, 316, 318, 327, 338,  
349, 350, 357, 377, 385,  
416—419.
- Г ё л л е р т (Gellert) Христи-  
ан Фюрхтеготт (1715—  
1769) — немецкий писа-  
тель. II — 433.
- Г е л ь б и г или Г е л ь б и х  
(Helbig) — немецкий пи-  
сатель, муж Н. Гельбинг.  
I — 838.
- Г е л ь б и г или Г е л ь б и х  
(Helbig) Надежда (Надин)  
(урожд. Шаховская, 1847—  
1915) — русская пиа-  
нистка, ученица и друг  
Листа. I — 53, 675, 692,  
715, 838; II — 314, 320,  
366, 420.
- Г е л ь м с с е р г е р (Hell-  
mesberger) Иозеф (1828—  
1893) — австрийский скри-

- пач, дирижер и педагог. II — 336.
- Г е л ь ф е р т (Helfert) — художник-литограф. I — 165.
- Г е н а с т (Genast) Эдуард Франц (1797—1866) — немецкий певец, оперный актер и режиссер веймарского театра. I — 331, 712, 851; II — 429.
- Г е н а с т Эмилия — см. Мерпан-Генаст Эмилия.
- Г е н и к а Ростислав Владимирович (1858—?) — русский музыкальный писатель и критик. II — 303.
- Г е н д е л ь (Händel) Георг Фридрих (1685—1759) — немецкий композитор. I — 221, 252, 271, 696, 852; II — 224, 345, 365, 426, 432.
- Г е н е л л и или Д ж е н е л л и (Genelli) Бонаventura (1798—1868) — немецкий художник, итальянец по происхождению. I — 332, 453.
- Г е н е л ь (Hähnel) Эрнст Юлиус (1811—1891) — немецкий скульптор. I — 269, 333.
- Г е н з е л ь т (Henselt) Адольф Львович (1814—1889) — пианист, композитор и педагог, друг Листа. I — 48, 246, 251, 617, 622, 662, 699, 703, 711, 715, 835, 836, 839—840; II — 253, 336, 433, 436, 463.
- Г е н р и х фон О ф т е р д и н г е н (Heinrich von Ofterdingen) (ок. 1200—?) — немецкий поэт-миннезингер. II — 409.
- Г е о р г и й (Georgii) Вальтер (р. 1887) — немецкий пианист и музыковед. I — 700.
- Г е р б е к (Herbeck) Иоганн фон (1831—1877) — австрийский композитор и дирижер. II — 365.
- Г е р в е г (Herwegh) Георг (1817—1875) — немецкий поэт и общественный деятель. I — 49, 50, 267, 305, 368, 708, 717, 778; II — 390, 396, 397, 400.
- Г е р в е г (Herwegh) Марсель — сын Г. Гервега. I — 708, 778.
- Г е р в е й (Hervey) Артур (1855—1922) — английский композитор и музыкальный критик, автор монографии о Листе. I — 694.
- Г е р в и ц (Goerwitz) Герман — немецкий писатель-драматург. II — 424.
- Г е р г е й (Görgey) Артур (1818—1916) — венгерский военный деятель. I — 313.
- Г е р д е р (Herder) Иоганн Готфрид (1744—1803) — немецкий мыслитель и писатель. I — 309, 311, 325, 393, 394; II — 331, 395, 397, 425.
- Г е р е н (Guérin) П. — французский художник. I — 179.
- Г е р к е Антон Августович (1812—1870) — русский пианист и педагог. I — 246, 252, 846; II — 253, 255, 256, 264.
- Г е р с т е н б е р г (Gerstenberg) Г. — немецкий литератор. I — 795.
- Г е р т е л ь или Х е р т е л ь (Härtel) Герман (1803—1875) — немецкий музыкальный издатель, один из директоров издательства «Брейткопф и Гертель». I — 704.
- Г е р ц (Herz) Анри (Генрих) (1803—1888) — пианист, композитор и педагог, владелец фортепианной фабрики в Париже. I — 103, 161, 162, 167, 753, 757;

- II — 66, 67, 304, 360, 416, 435.
- Г е р ц (Herz) Жан Симон (1794—1880) — пианист и композитор, брат А. Герца. I — 167.
- Г е р ц е н Александр Иванович (1812—1870) — русский революционер-демократ, философ, публицист и писатель. I — 52, 258, 626, 630, 671, 689, 711, 774, 775, 841, 855, 857.
- Г е р ц о г О р л е а н с к и й — см. Луи Филипп.
- Г е р ц о г и н я Б е р р и й с к а я (1798—1870). I — 104.
- Г е р ш е л ь (Herschel) Вильям (1738—1822) — английский астроном. I — 266.
- Г е р ш е н з о н Михаил Осипович (1869—1925) — историк русской литературы и общественной мысли, публицист. I — 855.
- Г е т е (Goethe) Вальтер фон (1818—1885) — внук Иоганна Вольфганга Гёте. I — 331.
- Г е т е (Goethe) Иоганн Вольфганг (1749—1832) — немецкий писатель, мыслитель и ученый. I — 24, 288, 305, 309, 311, 325, 327, 330, 346, 348, 358, 363, 388, 397, 454, 477, 478, 689, 808, 814; II — 57, 78, 217, 301, 330, 332, 333, 347, 362, 368, 396—398, 401, 418, 419, 423, 425, 429, 467.
- Г ж и м а л а (Grzymala) Войцех (Альберт) (1793—1870) — польский граф, любитель искусства, друг Ф. Шопена, Ж. Санд и Э. Делакруа. I — 741.
- Г и з е к и н г (Gieseeking) Вальтер (1895—1956) — немецкий пианист. II — 296.
- Г и л или Х и л (Hill) Р. — автор книги о Листе, I — 695.
- Г и л е л ь с Эмиль Григорьевич (р. 1916) — советский пианист и педагог. II — 290, 291.
- Г и л л е (Gille) Карл (1813—1899) — немецкий юрист и музыкант, друг Листа, генеральный секретарь «Всеобщего немецкого музыкального союза», один из первых хранителей дома-музея Листа в Веймаре. I — 46, 703, 705; II — 358, 396.
- Г и л л е р (Hiller) Фердинанд (1811—1885) — немецкий пианист, композитор, дирижер и музыкальный писатель. I — 161, 167, 168, 216, 243, 325, 703, 708, 712, 738, 739, 766, 767; II — 302, 433.
- Г и л ь д е р б р а н д т (Hil-derbrandt) Эдуард (1817—1868) — немецкий художник-пейзажист. I — 49.
- Г и л ь о у или Г и й о (Guil-lou) — флейтист, принимал участие в концертах Листа в России. I — 775; II — 436.
- Г и н з б у р г Григорий Романович (1904—1961) — советский пианист и педагог. II — 286, 289.
- Г и п п и у с Евгений Владимирович (р. 1903) — советский музыковед и фолк-клорист. I — 757.
- Г и р т л ь (Hyrtrl) Якоб (1799—1868) — австрийский художник, гравер. I — 273.
- Г л а з у н о в Александр Константинович (1865—1936) — русский композитор и дирижер. I — 50, 612, 639, 642, 664—667, 688, 707, 709, 848, 854, 855; II — 341.



- Г л а с б р е н н е р** (Glassbrenner) Адольф (1810—1876) — немецкий литератор, юморист и сатирик. I — 718.
- Г л е б о в** Игорь — см. А с а ф ь е в Б. В.
- Г л и н к а** Михаил Иванович (1804—1857) — русский композитор. I — 50, 52, 247, 252, 256, 287, 325, 550, 604, 612, 615, 618—625, 637, 641, 642, 692, 707, 711, 719, 776, 809, 825, 836—838, 844; II — 11—14, 259, 303, 304, 320, 365, 381, 433, 437, 463, 464, 467.
- Г л и н к а** Федор Николаевич (1786—1880) — русский поэт и публицист, член «Союза благоденствия», привлекался по делу декабристов. I — 258, 671, 774, 775.
- Г л и э р** Рейнгольд Морицевич (1875—1956) — советский композитор и педагог. I — 670.
- Г л ю к** (Gluck) Кристоф Виллибальд (1714—1787) — композитор, реформатор старинной оперы. I — 43, 85, 324, 326, 339, 702, 733; II — 331, 428.
- Г о б б и** (Gobbi) Хенрик (1842—1920) — венгерский пианист и композитор, ученик Листа. I — 591, 596, 604.
- Г о г е н л о э** или **Г о э н л о э** (Hohenlohe) Густав Адольф (1823—1896) — кардинал. I — 704; II — 468.
- Г о г е н л о э** или **Г о э н л о э** — Ш и л л и н г ф ю р с т (Hohenlohe-Schillingsfürst) Константин (1830—1896) — австрийский князь, муж М. Витгенштейн. I — 346, 795.
- Г о г е н л о э** или **Г о э н л о э** (Hohenlohe) Мария (урожд. Сайн-Витгенштейн, 1837—1918) — дочь Каролины Витгенштейн, воспитывавшаяся у Листа в Веймаре, основательница музея Листа в Веймаре. I — 46, 276, 327, 333, 345—346, 693, 704, 712, 790, 792—795, 842; II — 354, 365, 374.
- Г о г е н л о э** или **Г о э н л о э** (Hohenlohe) Тереза. II — 401.
- Г о г о л ь** Николай Васильевич (1809—1852) — русский писатель. I — 615.
- Г о д о в с к и й** (Godowsky) Леопольд (1870—1936) — пианист, педагог и композитор. II — 316.
- Г о л а й** (Golay) — швейцарский чиновник в Женеве. I — 755.
- Г о л е н и щ е в** — К у т у з о в Арсений Аркадьевич (1848—1913) — русский поэт, граф; был близок к композиторам «Могучей кучки», особенно к М. П. Мусоргскому. I — 861.
- Г о л и ц ы н** Дмитрий Васильевич (1771—1844) — московский генерал-губернатор, князь; в конце 1830-х гг. — русский посланник в Риме. I — 227, 615; II — 462.
- Г о л и ц ы н а** Наталья Степановна (1796—1890) — русская княгиня. I — 253.
- Г о л ь б е й н** (Holbein) Ганс младший (1497—1543) — немецкий художник-живописец и график. I — 227.
- Г о л ь д е н в э й з е р** Александр Борисович (1875—1961) — советский пианист, композитор, редак-

- тор и педагог. I — 9; II — 280.
- Гольденвэйзер Анна Алексеевна (урожд. Софиано, 1881—1929) — русская пианистка и педагог, жена А. Б. Гольденвэйзера. I — 708.
- Гольдмарк (Goldmark) Карл (Карой) (1830—1915) — австрийский и венгерский композитор. I — 712.
- Гольц или Хольцц (Holtz) — музыкально-издательская фирма в Петербурге. II — 361.
- Гольдхаммер (Goldhammer) Отто — немецкий музыковед. I — 516, 696, 818; II — 327.
- Гольдшмидт (Goldschmidt) Адальберт фон (1848, по другим сведениям 1851—1906) — австрийский композитор. II — 365.
- Гомёр (Hömērus) — легендарный эпический поэт Древней Греции, автор «Илиады» и «Одиссеи». I — 163; II — 78.
- Гонценбах (Gonzenbach) Карл Арнольд (1806—1885) — немецкий художник, гравёр. I — 265.
- Горовиц Владимир Самойлович (р. 1904) — русский и американский пианист. II — 296.
- Горовиц-Барнай (Hornvitz-Barнай) Илья. I — 715.
- Горький Максим (псевдоним Алексея Максимовича Пешкова, 1868—1936) — русский советский писатель. I — 838.
- Готхард (Gotthard) — австрийская музыкально-издательская фирма в Вене. II — 365.
- Готшалг или Готшалг (Gottschalg) Александр Вильгельм (1827—1908, по другим сведениям 1907) — немецкий органист, музыкальный писатель и педагог. I — 366, 548, 586, 712, 825; II — 384, 386, 419, 427.
- Готье (Gautier) Теофиль (1811—1872) — французский поэт, романист и литературный критик, апологет теории «искусства для искусства». I — 736.
- Гофман (Hofmann) Иосиф (Юзеф) Казимир (1876—1957) — польский пианист, педагог и композитор. II — 279.
- Гофман (Hoffmann) Карл (1838 — после 1920) — немецкий художник, литограф. I — 332, 334.
- Гофман (Hoffmann) Ян (Иоганн) (1814—1849) — чешский музыкальный издатель. I — 731; II — 355, 379, 409.
- Гофман (Hoffmann) Эрнст Теодор Амадеус (1776—1822) — немецкий писатель и музыкант. I — 814—815; II — 303.
- Гофман фон Фаллерслебен (Hoffmann von Fallersleben) Август Генрих (1798—1874) — немецкий поэт и лингвист, друг Листа. I — 49, 331, 343, 703, 717, 795, 851; II — 393, 397, 401—402.
- Гофмейстер (Hofmeister) — немецкая музыкально-издательская фирма, основанная в 1807 г. в Лейпциге Фридрихом Гофмейстером (1782—1864). I — 111, 860; II — 337, 340, 342, 343, 345—347, 349, 353, 355, 359, 365, 366, 369, 371, 374, 379, 386.

- Гравина** (Gravina) Манфреди (1883—?) — правнук Листа. I — 704.
- Гранадос, Гранадос-и-Кампinya** (Granados y Campiña) Энрике (1867—1916) — испанский композитор. I—834.
- Грановский** Тимофей Николаевич (1813—1855) — русский историк, ученый и общественный деятель, профессор Московского университета. I — 626, 774, 855.
- Грегориус** (Gregorius) Фердинанд (1821—1891) — немецкий историк и поэт. I — 715; II — 395.
- Гретри** (Grétry) Андре Эрнест Модест (1741—1813) — французский композитор, бельгиец по происхождению. I — 254, 324, 828.
- Грибодов** Александр Сергеевич (1795—1829) — русский драматург и поэт. I — 615.
- Григ** (Grieg) Александр (1806—1875) — отец Э. Грига. I—50, 709, 831—833.
- Григ** (Grieg) Гесина Юдит (урожд. Хагеруп, 1814—1875) — мать Э. Грига. I — 50, 709, 831—833.
- Григ** (Grieg) Эдвард Хагеруп (1843—1907) — норвежский композитор, пианист, дирижер и музыкально-общественный деятель. I—50, 63, 610—611, 709, 830—834; II — 225.
- Григорович** Дмитрий Васильевич (1822—1899) — русский писатель. I — 715.
- Григорович** Наталья Николаевна (р. 1907) — советский музыкант-библиограф. I—9.
- Григорова** Ольга Викторовна (р. 1904) — советский библиограф. I — 9, 713.
- Грилль** (Grill) Янош (?—1854) — венгерский композитор и дирижер: с 1832 г. по 1845 г. капельмейстер Пештского немецкого театра; автор кантаты в честь Листа. I — 232.
- Грильпарцер** (Grillparzer) Франц (1791—1872) — австрийский драматург и поэт. I — 49.
- Гримм** (Grimm) Юлиус Отто (1827—1903) — немецкий композитор. I — 346.
- Гринберг** Мария Израильевна (р. 1908) — советская пианистка и педагог. II — 290—292.
- Гров** (Grove) Джордж (1820—1900) — английский музыкальный деятель и музыковед. Составитель «Словаря музыки и музыкантов». II — 327.
- Гродитцберг** (Groditzberg) Клер де. II—355.
- Гроссер** (Grosser) — немецкая музыкально-издательская фирма в Бреслау. II — 346.
- Гроссман** Леонид Петрович (1888—1969) — советский писатель и литературовед. I — 708, 718.
- Грот** Яков Карлович (1812—1893) — русский филолог, академик. I — 781.
- Гротриан** (Grottrian) — русская музыкально-издательская фирма в Москве. I — 859—860; II — 406.
- Грю** (Grus) — французская музыкально-издательская фирма, основанная в 1832 г. в Париже Алек-

- сандром Грю. II — 367.
- Г р у́ н с к и (Grunsky) Карл (1871—1943) — немецкий музыковед и критик. I — 694.
- Г у́ б а н, Г у́ б а й или Х у́ б а й (Hubay) Йенё (Енё) (наст. Г у б е р, 1858—1937)—венгерский скрипач, дирижер и композитор. I — 49, 588, 592, 596, 703, 716, 816; II — 387.
- Г у́ б е р (Huber) Фердинанд (1791—1863) — швейцарский композитор. I — 752; II — 339.
- Г у́ м б о л ь д т (Humboldt) Александр Фридрих Вильгельм ф о н (1769—1859)—немецкий естествоиспытатель и путешественник. I — 245, 288, 331.
- Г у́ м м е л ь (Hummel) Иоганн (Ян)Непомук (1778—1837)—немецкий пианист, композитор, дирижер и педагог. I — 73, 83, 86, 88, 92, 109, 163, 177, 251, 369, 648, 724, 726, 757, 856; II — 11, 12, 26, 27, 86, 142, 143, 253, 304, 365, 426, 433, 436, 464.
- Г у́ н е к е р (Huneker) Джеймс Гиббенс (1860—1921) — американский музыкальный писатель и критик, автор книги о Листе. I — 693; II — 306.
- Г у́ н о́ (Gounod) Шарль (1818—1893) — французский композитор, дирижер и органист. I—48, 549, 606; II—268, 269, 281, 365—366, 419.
- Г у́ р (Gulr) Карл Вильгельм Фердинанд (1787—1848) — немецкий скрипач, дирижер и композитор. II — 313.
- Г у с (Hus) Ян (1369—1415)—чешский патриот, вождь реформации и вдохновитель национально-освободительного движения в Чехии. I — 731.
- Г у́ т х е й л ь — русская музыкально-издательская фирма, основанная в 1859 г. в Москве Александром Богдановичем Гутхейлем (1818—1882). II — 354.
- Г у́ ц и ё н (Gouzien) А. — французский музыкальный издатель и композитор. II — 373.
- Г у́ ц к о в (Gutzkow) Карл (1811—1878) — немецкий поэт и публицист. I—49, 331.
- Г у́ ш к е (Huschke) Конрад (1875—?) — немецкий музыкальный писатель. II — 299.
- Г ю́ г о́ (Hugo) Виктор (1802—1885)—французский поэт, романист, драматург и политический деятель, друг молодости Листа. I — 49, 123, 132, 139, 149—153, 159, 163, 182, 198, 212, 288, 363, 376, 387, 390, 391, 395, 404, 415—417, 425, 478, 605, 703, 704, 735, 736, 748, 802, 803, 807, 809, 812, 813, 815; II — 67, 73, 78, 80, 83, 89, 92, 97, 125, 132, 216, 306—309, 311, 318, 330, 331, 337, 402—403, 410, 421, 471.
- Д а́ в и д (David) Фердинанд (1810—1873) — немецкий скрипач, педагог и композитор. I — 48, 517, 632; II — 366.
- Д а́ в и с о н (Davison) Богумил (1818—1872) — польско-немецкий актер. II — 411.
- Д а́ м к е (Damcke) Бертольд (1812—1875) — музыкаль-

- ный критик, композитор и пианист. I — 638, 639, 846.
- Д а м р о ш (Damrosch) Леопольд (1832—1885) — немецкий дирижер, композитор и скрипач; с 1871 г. жил в Нью-Йорке. II — 333, 357.
- Д а н и л и к (Danilik) Янош (Иоганн) (1817—1888) — венгерский историк, каноник в Эгере. I — 520, 704.
- Д а н к е р т (Danckert) Вернер (р. 1900) — немецкий музыковед. I — 695.
- Д а н т е Алигьери (Dante Alighieri) (1265—1321) — итальянский поэт, автор «Божественной комедии». I—205, 212, 229, 279, 280, 288, 299, 424, 453, 478—479, 580, 606, 690, 781, 810, 814, 857; II—34, 78, 216, 270, 318, 332, 341, 362, 383.
- Д а н х а у з е р (Danhauser) Иозеф (1805—1845) — австрийский художник. II—130, 132.
- Д а р г о м ѝ ж с к и й Александр Сергеевич (1813—1869) — русский композитор. I — 612, 622, 625, 657, 776, 838; II — 366.
- Д а р ю (Daru). I — 168.
- Д е а к (Deak) Ференц (1803—1876) — венгерский политический деятель. I — 548; II — 344.
- Д е б ю с с ѝ (Debussy) Клод Ашпиль (1862—1918) — французский композитор. I—428, 438, 440, 606, 716, 829.
- Д е в е р и а́ (Devéria) Жак Жан-Мари Ахилл (1800—1857) — французский художник. I—147, 151.
- Д е л а Б а́ р т — см. Л а Б а́ р т.
- Д е л а к р у а́ (Delacroix) Эжен (1798—1863) — французский художник. I — 49, 149, 166, 171, 427—429, 431—432, 434—438, 443, 478, 605, 690, 717, 810, 812; II—67, 82—83, 307.
- Д ө л е р (Döhler) Теодор (1814—1856) — пианист и композитор. I — 271, 621, 706; II — 433.
- Д е л ѝ б (Delibes) Лео (1836—1891) — французский композитор. II — 414.
- Д е л ь в и г Антон Антонович (1798—1831) — русский поэт, любимый лицейский товарищ Пушкина. I—629.
- Д е л ь н е ш (Delpesch) Франсуа (1778—1825) — французский художник, литограф. I — 106.
- Д е м а з е й (Demazey) Л.—художник. I—75.
- Д е м е л ь е р (Demellayer) Мари — ученица Листа в Женевской консерватории. II—317.
- Д е м е н ь (Demény) Янош (р. 1915) — венгерский музыковед. I — 827.
- Д е н (Dehn) Зигфрид Вильгельм (1799—1858) — немецкий теоретик музыки и педагог. I—49, 623; II — 360.
- Д е н е р е а́ з (Dénéréaz) Александр. I — 694.
- Д е н ь (Denis) Альфонс — французский ученый, геолог, археолог и ориенталист. I — 201, 755.
- Д е н ь (Denis) Фердинанд — французский археолог. I — 168, 715, 740—742; II — 340.
- Д е п п е (Deppe) Людвиг (1828—1890) — немецкий фортепианный методист, педагог и композитор. II — 128, 207.

- Дéссауэр (Dessauer) Ио-  
зеф (1798—1876) — чеш-  
ский композитор. II — 366,  
433.
- Дéчеи (Decsei) Эрнст  
(1870—1941) — немецкий  
музыкальный писатель и  
критик. I — 829.
- Дешáн (Deschamps) Ан-  
тони (1800—1869) — фран-  
цузский поэт, критик и  
переводчик. I — 159.
- Дешáн (Deschamps) Эмиль  
(1791—1871) — француз-  
ский поэт, критик и пере-  
водчик, брат предыдущего.  
I — 159.
- Диáбелли (Diabelli) Ан-  
тонио (1781—1858) — ав-  
стрийский композитор, пи-  
анист, гитарист и музы-  
кальный издатель. I — 92  
— 94, 108; II — 345, 348,  
366, 371, 375, 376, 396,  
439.
- Диáнин Сергей Алексан-  
дрович (р. 1888) — совет-  
ский музыковед, редактор  
писем А. П. Бородина.  
I — 652, 707.
- Ди́дье — дочь В. Гюго. I —  
736.
- Ди́дьé (Didier) Шарль  
(1805—1864) — француз-  
ский литератор. I — 741.
- Ди́к (Dick) М. — художник.  
I — 105.
- Ди́нгельште́дт (Din-  
gelstedt) Франц фо́н  
(1814—1881) — немецкий  
поэт и драматург. I — 49,  
343, 781, 785; II — 397,  
403, 423.
- Ди́ффенба́х (Dieffenbach)  
Иоганн (1792—1847) —  
немецкий хирург, особенно  
прославившийся в обла-  
сти пластической хирур-  
гии. I — 790.
- Ди́мтри́ев-Свѣ́чин Николай  
Дмитриевич (1824—
- после 1865) — русский  
скрипач и композитор. I —  
779.
- До́лгору́кова Ольга  
Александровна (урожд.  
Булгакова, 1814—1865) —  
дочь А. Я. Булгакова. I —  
615.
- До́бие (Dobiey) Герберт —  
немецкий музыковед. I —  
699.
- До́блингер (Doblinger) —  
австрийская музыкально-  
издательская фирма, осно-  
ванная в 1857 г. в Вене  
Людвигом Доблингером  
(1816—1876). II — 350,  
365.
- До́мбро́вский (Dombro-  
wski) Ян Генрик (1755—  
1818) — польский патриот,  
генерал, участник вос-  
стания Костюшко. I — 321,  
788; II — 411.
- До́нани, До́наньи́или  
До́хнани (Dohnányi) Эрнэ  
(Эрнст) (1877—1960) —  
венгерский пианист, ком-  
позитор и дирижер. I —  
596.
- До́науэ́шинген (Donau-  
eschingen) Амалия фо́н.  
II — 346.
- До́ницéтти (Donizetti)  
Гаэтано (1797—1848) —  
итальянский композитор.  
I — 297, 301, 324, 326,  
606; II — 18, 155, 156,  
366—367, 370, 418, 429,  
433, 438.
- До́ницéтти (Donizetti)  
Джузеппе (1802—1856) —  
итальянский композитор,  
жил в Турции; брат Г. До-  
ничетти. II — 367.
- До́плер (Doppler) Фе-  
ренц (Франц) (1821—  
1883) — венгерский флей-  
тист и композитор. I —  
48, 571, 819; II — 334,  
379.

- Д о р в а л ь (Dorval) Мари (наст. Д е л о н е и Амелня, 1798 — 1849) — французская актриса. I — 741.
- Д о р н (Dorn) Генрих Людвиг (1804—1892) — немецкий композитор и музыкальный критик. I — 324.
- Д о с т о е в с к и й Федор Михайлович (1821—1881) — русский писатель. I — 247.
- Д р а г о н е т т и (Dragonetti) Доменико (1763—1846) — итальянский контрабасист-виртуоз. I — 203, 755; II — 168.
- Д р э з е к е (Draeseke) Феликс (1835—1913) — немецкий композитор, педагог и музыкальный писатель, ученик Листа. I — 34, 691, 692; II — 367, 411.
- Д р э й ш о к (Dreyschock) Александр (1818—1869) — чешский пианист. I — 48, 246, 638, 770.
- Д р ѓ з е н Николай Васильевич (1868—?) — русский театральный деятель. I — 707, 773, 840.
- Д ѹ б е л ь т Леонтий Васильевич (1792—1862) — управляющий III отделением. I — 792, 793.
- Д ѹ н к л ь (Dunkl) Иоганн (Янош) Непомук (1832—1910) — пианист и музыкальный издатель в Будапеште, ученик Листа. I — 704, 712.
- Д ѹ н к л ь (Dunkl) Норберт (1862—?) — венгерский музыкальный издатель и администратор, сын И. Н. Дункля. I — 716.
- Д ю б у с к е (Dubousquet) Густав — французский пианист. II — 349.
- Д ю в е р ж е — см. д'А г у Мари.
- Д ю м а (Dumas) Александр (1802—1870) — французский писатель-романист и драматург. I — 49, 149, 815; II — 132, 398, 404.
- Д ю п а р к, Ф у к е-Д ю п а р к (Duparc, Fouques-Duparc) Анри (1848—1933) — французский композитор. I — 606.
- Д ю р а н (Durand) — французская музыкально-издательская фирма, основанная в 1870 г. в Париже. II — 368, 373.
- Д ю р е р (Dürer) Альбрехт (1471—1528) — немецкий художник-живописец и гравер. I — 334, 551.
- Д ю т у р или Д ю-Т у р Софья Николаевна (урожд. Серова) — сестра А. Н. Серова. I — 707, 843.
- Е л а г и н а Авдотья Петровна (урожд. Юшкова, 1789—1877) — русская переводчица, глава литературного салона в Москве, мать И. В. и П. В. Киреевских, родственница и друг В. А. Жуковского. I — 626.
- Е л е н а О р л е а н с к а я (1824—1858) — французская герцогиня, жена старшего сына Луп Филиппа. II — 406.
- Е л и з а в е т а Т ю р н и н г с к а я (Elisabeth von Thüringen) (1207—1231). I — 367.
- Е л ѓ т ь е в с к и й Сергей Яковлевич (1854—1933) — русский писатель, публицист. I — 857.
- Е l p i s-M e l e n a — см. Ш в а р ц Мариа.
- Е н д ж е в и ч (Jędrzejewicz) Людвика (1807—

- 1855) — старшая сестра Ф. Шопена. I — 745.
- Ё р к е л ь — см. Э р к е л ь Ф е р е н ц.
- Ё с и п о в а Анна Николаевна (1851—1914) — русская пианистка и педагог, ученица Т. Лешетницкого. II — 272.
- Ж а к к и н о (Jacquinot) — французский пианист. II — 296.
- Ж а н П о л ь — см. Р и х т е р Жан Поль.
- Ж а н е н (Janin) Жюль (1804—1874) — французский писатель и критик. I — 49, 753, 754, 757.
- Ж а н н а д'А р к (Jeanne d'Arc) (ок. 1412—1431) — героиня французского народа. II — 398, 402, 404.
- Ж е р а л ь д и (Géraldu) Флора — французская художница, акварелистка. I — 120.
- Ж е р а р (Gérard) Франсуа — французский барон, хозяин одного из парижских салонов. I — 736.
- Ж е р а р (Gérard) — французская музыкально-издательская фирма в Париже (1860—1887). II — 356, 362.
- Ж и в о к и н и Василий Игнатович (1808—1874) — русский комедийный актер. I — 773.
- Ж и ж к а (Žižka) Ян (ок. 1380—1424) — чешский полководец и политический деятель. I — 135.
- Ж и л ь-М а р ш е (Gil-Mar-chex) Анри (р. 1894) — французский пианист и композитор. I — 699.
- Ж и л я е в Николай Сергеевич (1881—1938) — советский композитор, музыкальный теоретик, критик и текстолог. I — 9; II — 327.
- Ж и р а р д е н (Girardin) Дельфина де (урожд. Гэй, 1804—1855) — французская поэтесса, жена писателя Эмиля де Жирардена. I — 736; II — 391, 404, 421.
- Ж и р о (Girod) — французская музыкально-издательская фирма в Париже (1855—1919), основанная Этьеном Жиро. II — 362, 427.
- Ж о с с е л е н (Josselin). II — 373.
- Ж у к о в а Варвара Ефимовна. I — 709, 843.
- Ж у к о в с к и й Василий Андреевич (1783—1852) — русский поэт и переводчик. I — 615, 672, 704, 726, 728.
- Ж у к о в с к и й Павел Васильевич (1845—1912) — русский художник, сын поэта; большую часть жизни провел за границей, где и умер; был близок к Листу и Вагнеру. I — 48, 672, 704; II — 137, 342.
- З а в а р с к и й (Zavarský) Эрнст (р. 1913) — словацкий музыковед. I — 835.
- З а к Яков Израильевич (р. 1913) — советский пианист и педагог. II — 295.
- З а л о м а н и л и С а л о м а н (Saloman) Зигфрид (1816—1899) — немецкий композитор и скрипач. I — 324.
- З а м б о т и (Zambothy) Франциск — крестный Листа. I — 67.
- З а н д Жорж — см. С а н д Жорж.



- З а р ё м б с к и й** (Zareb-ski) Юлнуш (1854—1885) — польский пианист и композитор, ученик Листа. I—611, 651, 652, 834; II—335.
- З а т а ё в и ч** Александр Викторович (1869—1936) — русский композитор, этнограф и критик. II — 274, 275.
- З á у э р** (Sauer) Эмиль (1862—1942) — немецкий пианист, композитор и редактор, ученик Листа. I—53, 585, 586, 607, 713; II—279, 316.
- З ё й д л и ц** (Seydlitz) Р. I—46.
- З е н ф** (Senff) — немецкая музыкально-издательская фирма, основанная в 1843 г. в Лейпциге Бартольфом Зенфом (1815—1900). II — 346, 353.
- З ё н ф т ф о н П и л ь з а х** (Senfft von Pilsach) Готфрид Арнольд (1834—1889) — немецкий певец, высоко ценный Листом. II — 390.
- З ё р д а х е л ь и** (Zerdahé-lyi) Эде (1820—1880) — ученик Листа. II — 353.
- З ё х т е р** (Sechter) Симон (1788—1867) — чешско-австрийский органист, теоретик и композитор. I — 92.
- З и г е л ь** (Siegel) — немецкая музыкально-издательская фирма, основанная в 1846 г. в Лейпциге К. Зигелем (? — 1869). II — 335, 336, 345, 350, 355, 357, 362, 363, 370, 383, 385.
- З и г м у н д** (Siegmond) Погани Якоб (1807—1881) — швейцарский художник. I—263.
- З и л ó т и** Александр Ильич (1863—1945) — русский пианист и дирижер, ученик Листа. I — 53, 261, 585, 586, 632, 703—706, 713, 775, 813, 836, 854; II—79, 216, 218, 227, 228, 268, 307, 316, 318, 319, 354, 470.
- З и м р о к** (Simrock) — немецкая музыкально-издательская фирма. II — 335, 346.
- З и н г е р** (Singer) Эдён (Эдмунд) (1830—1912) — венгерский скрипач и педагог. I—714.
- З и н ó в ь е в** Павел Алексеевич (1844—1888) — русский пианист, педагог, музыкальный критик и переводчик. I — 702.
- З и ч и** (Zichy) Геза (1849—1924) — венгерский пианист (однорукий) и композитор, ученик и друг Листа. I — 48, 53, 596, 597, 697, 704, 714, 816, 822, 824; II — 335, 359, 367, 419, 450.
- З и ч и** (Zichi) Михай (1829—1906) — венгерский художник, долгое время жил и работал в России. II—332.
- З и ч и** (Zichi) — венгерская графиня. I — 716.
- З о м б л и З а м б** (Zomb) Йожеф — венгерский музыкант. I—516.
- З о р ё л л и** (Zorelli) Сильвия — автор романа о Листе. I—718.
- З ó т о в** Владимир Рафаилович (1821—1896) — русский писатель, журналист. I — 775.
- З у л ь ц е р** (Sulzer) — музыкально-издательская фирма. II — 359, 385, 389, 393, 397, 404.

- И в а н о в** Михаил Михайлович (1849—1927) — русский музыкальный писатель реакционного направления. I — 715.
- И в а н о в-Б о р е ц к и й** Михаил Владимирович (1874—1936) — советский музыковед и композитор. I — 9.
- И в а н о в-К о р с у н с к и й** Владимир Митрофанович (наст. И в а н о в, 1881—1942) — русский советский историк, филолог и композитор. I — 840.
- И в а н о в с к и й** Петр (Петер) — польский помещик, отец Каролины Витгенштейн. I — 276.
- И г ў м н о в** Константин Николаевич (1873—1948) — советский пианист и педагог. I — 9; II — 280—286.
- И л ь и н** М. (псевдоним Ильи Яковлевича Маршака) — см. М а р ш а к Илья Яковлевич.
- И н д ё й ц е в** — русский художник. I — 256.
- И о а н н и з** Пизы (Джованни ди Франческо) (ок. 1400—после 1460) — итальянский художник. I — 229.
- И о а х и м** (Joachim) И о г а н н е с (1864—?) — сын Иозефа Иоахима. I — 708.
- И о а х и м** (Joachim) Йозеф (Иозеф) (1831—1907) — венгерский скрипач, был концертмейстером у Листа в Веймаре. I — 15, 48, 310, 331, 346, 708, 786; II — 301, 303, 353, 465, 470.
- И о з е ф и** (Joseffy) Рафаэль (1853—1915) — венгерский и американский пианист и педагог, ученик Листа. I — 585.
- И о с** (Ioss) Виктор — (1869—?) музыкальный писатель и редактор. I — 766.
- И ó х е л с с** Александр Львович (р. 1912) — советский пианист и педагог. II — 295.
- Й ш о з** (Isoz) Кальман (1878—1956) — венгерский музыковед. I — 697, 703, 816, 821.
- Й ó к а и** (Jókai) Мор (1825—1904) — венгерский писатель, друг Листа. I — 52, 548, 598, 712, 717; II — 411, 469.
- К а з а д е з ю с** (Casadesus) Робер Марсель (р. 1899) — французский пианист. II — 295.
- К а з а н ó в а** (Casanova) А. (? — после 1880) — итальянский художник-гравёр. I — 327.
- К á й з е р** (Kaiser) — валторнист. II — 436.
- К а й с á р о в** Андрей Сергеевич (1782—1813) — русский писатель-славист. I — 721.
- К а л а м á т т á** (Calamatta) Луиджи (1802—1869) — французский художник-гравёр, по происхождению итальянец. I — 154.
- К а л ё н с к и й** (Kalenský) Болеслав (1868—1913) — чешский литератор и переводчик, пропагандист русской музыки. I — 643, 848.
- К а л ё р д ж и** или **К а л ё р г и с** (Kalergis) Мария (урожд. Нёссельроде, по второму мужу Муханова, 1823—1874) — русская пианистка, ученица Шопена, друг Листа и Вагнера. I — 46, 49, 246, 662, 703, 709, 721, 834; II — 256—258,

265, 323, 350, 364,  
380, 387, 388, 390,  
469.

**К а л и ш е р** (Kalischer) Аль-  
фред (1842—1909) — не-  
мецкий музыкальный пи-  
сатель. I—725.

**К а л ь в о к о р е с с и** (Cal-  
vocoressi) Мишель (1877—  
1944) — французский му-  
зыкальный писатель и  
критик, автор книги о  
Листе, пропагандист рус-  
ской музыки. I — 694.

**К а л ь д е р о н** (Calderon) Пе-  
дро де ла Бάρка (1600—  
1681) — испанский дра-  
матург. II — 368.

**К а л ь д о р** (Káldor) Янош  
(р. 1910) — венгерский  
музыковед. I—826.

**К а л ь к б р е н н е р** (Kalk-  
brenner) Фридрих Виль-  
гельм Михаэль (1785—  
1849) — немецкий пиа-  
нист, композитор и педа-  
гог. I — 92, 106, 108, 161,  
167, 738, 739; II — 66,  
67, 138, 224, 250, 304,  
310, 315, 318, 321.

**К а л ь м** (Calame) Амели —  
ученица Листа в Женев-  
ской консерватории. II—  
317.

**К а н д о л ь** (Candolle) Огюстен  
Пирам де (1778—1841) —  
швейцарский ученый-бо-  
таник. I — 201, 755.

**К а н е л л а** (Canella) Джу-  
зеппе (1788—1847) —  
итальянский художник,  
пейзажист и маринист.  
I—100.

**К а н и л л е** Федор Андре-  
евич (1836—1900) — рус-  
ский пианист и педагог.  
I — 846.

**К а н о в а** (Canova) Антонио  
(1757—1822) — итальян-  
ский скульптор. I—226,  
763.

**К а н т** (Kahnt) — немецкая  
музыкально-издательская  
фирма, основанная в  
1851 г. в Лейпциге Хри-  
стианом Фридрихом Кан-  
том (1823—1897). I —  
752; II — 333, 339, 350,  
357, 358, 378, 381, 384,  
385, 387, 388, 390—395,  
397—405, 407—410, 426.

**К а н т** (Kant) Иммануил  
(1724—1804) — немецкий  
философ. I — 749, 750.

**К а н т и** (Canti) — итальян-  
ская музыкально-изда-  
тельская фирма в Ми-  
лане. II — 371.

**К а п п** (Kapp) Юлнус (1883—  
1962) — немецкий музы-  
ковед, биограф Листа и  
Вагнера. I — 37, 39, 46,  
689, 693, 694, 714, 716,  
721, 827; II — 311,  
313.

**К а п п о н и** (Carponi) —  
итальянский певец. II —  
390.

**К а р а к а л л а** (Caracalla)  
Марк Аврелий Антонин  
(188—217) — римский им-  
ператор. I—226, 582.

**К а р а м а н** (Caratan) де—  
французская маркиза.  
II — 342.

**К а р е н и н** Владимир — см.  
**К о м а р о в а** Варвара  
Дмитриевна.

**К а р л А в г у с т** (Carl Au-  
gust) (1757—1828) — гер-  
цог Саксен-Веймарский.  
I—333, 346, 689; II —  
397, 429.

**К а р л А л е к с а н д р** (Carl  
Alexander) (1818—1901)—  
герцог Саксен-Веймарский,  
племянник Карла Авгу-  
ста. I — 675, 695, 703, 725,  
781, 786, 796, 862; II —  
333, 347, 423.

**К а р л X** (Carl X) — король  
Франции. I — 730.

- К а р л Ф р и д р и х (Carl Friedrich) (1783—1853) — герцог Саксен-Веймарский, сын и наследник Карла Августа. II — 347.
- К а р п а т (Karpath) Людвиг (1866—1936) — венгерский певец и музыкальный писатель. I — 715.
- К а р р е н ь о Мария Тереса (1853—1917) — венесуэльская пианистка и композитор. II — 279.
- К а р с (Carse) Адам (р. 1878) — английский композитор и музыкальный теоретик. I — 812.
- К а т к о в Михаил Никифорович (1818—1887) — русский реакционный публицист. I — 780.
- К а у л ь б а х (Kaulbach) Вильгельм ф о н (1805—1874) — немецкий художник. I — 49, 265, 331, 349, 477, 691, 809; II — 383, 422.
- К а у т ц (Kautz) Клеменс — ученица Листа в Париже. II — 365.
- К а у ф м а н (Kaufmann) Филипп (1802—1846) — немецкий поэт. II — 404.
- К а ш к и н Николай Дмитриевич (1839—1920) — русский музыкальный критик и педагог. II — 322.
- К а ш п е р о в Алексей Владимирович (?—1970) — советский музыковед, редактор писем А. Н. Скрябина. I — 9.
- К ө в е ш (Köves) Теофильне — венгерский переводчик. I — 10.
- К е л д ы ш Юрий Всеволодович (р. 1907) — советский музыковед. I — 707.
- К е л е р (Köhler) Луи Генрих (1820—1886) — немецкий пианист-педагог, композитор, музыкальный редактор и критик. I — 703.
- К е л л е р м а н (Kellermann) Бертольд (1853—1926) — немецкий пианист, дирижер и педагог, ученик Листа. I — 585, 714; II — 209, 316, 318.
- К е л ь с е и (Kölcsy) Ференц (1790—1838) — венгерский поэт, критик. I — 518, 821; II — 335.
- К е м п е л ь (Kötmrel) Август (1831—1891) — немецкий скрипач, с 1863 г. по 1884 г. был концертмейстером в Веймаре. II — 334.
- К е м п ф (Kempff) Вильгельм (р. 1895) — немецкий пианист и композитор. I — 696, 829.
- К е н и г с б е р г Алла Константиновна (р. 1931) — советский музыковед. I — 719.
- К е н т н е р (Kentner) Лунс Филипп (р. 1905) — венгерский и английский пианист, композитор. I — 296.
- К ө р н е р (Körner) — немецкая музыкально-издательская фирма. II — 384—386.
- К ө р н е р (Körner) Карл Теодор (1791—1813) — немецкий поэт. II — 423.
- К е р т б е н и (Kertbeny) Карл (наст. Б е н к е р т, 1824—1882) — немецко-венгерский писатель и переводчик. I — 704.
- К е р у б и н и (Cherubini) Лупджи (1760—1842) — итальянский композитор и педагог. I — 73, 101, 102, 115, 155—157, 167, 324, 733, 737; II — 459.
- К е с с л е р (Kessler) Йозеф Кристоф (1800—1872) — немецкий пианист, педагог

- и композитор, автор этюдов. II—224, 318, 433.
- Кёсслер** (Koessler) Янош (1853—1926) — венгерский композитор, органист и педагог, учитель Бартока и Кодая. I — 592.
- Кинё** (Quinet) Эдгар (1803—1875) — французский историк и публицист. I — 49.
- Киреевский** Иван Васильевич (1806—1856) — русский философ, публицист-славянофил. I — 626.
- Киреевский** Петр Васильевич (1808—1856) — русский литератор и фольклорист, археолог, археограф, переводчик, славянофил; брат И. В. Киреевского. I — 626.
- Кирйлл** (Константин) (827—869) — славянский просветитель, проповедник христианства, создатель славянской азбуки. II — 358, 394.
- Киселёв** Василий Александрович (р. 1902) — советский музыковед. I—9, 688, 711, 719, 835, 838, 839, 850; II — 323.
- Кистнер** (Kistner) — немецкая музыкально-издательская фирма, основанная в 1836 г. в Лейпциге Фридрихом Кистнером (1797—1844). I — 830, 842; II — 338, 343—345, 348, 354, 355, 359, 363, 364, 366, 370, 372, 373, 376, 377, 393, 394, 398, 406, 408, 409.
- Кларк** (Clark) Фредерик Гораций (1860—1917) — американский пианист, педагог и музыкальный писатель. I — 53, 714; II — 207—209, 316.
- Клементи** (Clementi) Муцио (1746—1832) — итальянский пианист, органист, композитор и педагог. I — 83, 88, 108; II — 26, 128, 190, 224, 237, 426.
- Клерли** Клерк (Clerc) Ж. П. — французский художник. I—197.
- Клечиньский** (Kleczyński) Ян (1837—1895) — польский пианист, педагог и музыкальный писатель. II — 312.
- Клайберн** или **Клайберн** (Cliburn) Ван (Вэн) (р. 1934) — американский пианист. II—296.
- Климченко**. I — 862.
- Клинг** (Kling) Анри (1842—1918) — швейцарский композитор, критик, валторнист и педагог. II — 321.
- Клингер** (Klinger) Макс (1857—1920) — немецкий скульптор. I — 608.
- Клиндворт** (Klindworth) Карл (1830—1916) — немецкий пианист, педагог и редактор, ученик и друг Листа. I—330, 593, 703, 805, 839, 852; II — 126, 129, 132, 157, 192, 205, 311, 315—316, 372, 374.
- Клинкхардт** (Klinkhardt) — немецкая музыкально-издательская фирма в Лейпциге. II — 386.
- Кноп** (Кнор) Эрнст (ок. 1800—1850) — швейцарский композитор и виолончелист, музыкальный издатель. I — 291, 752; II — 339, 340, 397.
- Ковалевский** Павел Михайлович (1823—1907) — русский писатель. I—715.
- Коган** Григорий Михайлович (р. 1901) — советский музыковед и пианист. I—9, 719; II — 305.

- К ó д а и** или **К ó д а й** (Kodály) Золтан (1882—1967)—венгерский композитор и фолк-клорист. I — 40, 223, 486, 496, 512, 514, 597, 602, 696, 763, 815—817; II — 351.
- К ó з о ч а** (Kosocsa) Шандор — венгерский музыковед-библиограф. I — 725.
- К ó к а и** (Kókaí) Режё (Рудольф) (1906—1962) — венгерский композитор и музыковед. I — 40, 697, 699.
- К о л é** (Colet) Луиза (урожд. Ревуаль, 1810—1876) — французская писательница. I — 718.
- К о л л é** (Collet) — французский музыковед. I — 834.
- К о м а р ó в а** Варвара Дмитриевна (урожд. Стасова, литературный псевдоним Владимир Карения, 1862—1943) — русская писательница, историк литературы и музыковед, дочь Д. В. Стасова. I — 153, 707, 736, 741, 742, 757—759, 776.
- К о м а р ó в с к а я** Софья Владимировна (урожд. Веневитинова) — сестра поэта Д. В. Веневитинова. I — 709.
- К о м а р ó в с к и й** Егор Еврафович (1803—1875) — русский общественный деятель, славянофил. I — 709.
- К о н д р á т ь е в** Сергей Александрович (1896—1970) — советский композитор, фолк-клорист и переводчик. I — 716.
- К ó н и** Федор Алексеевич (1809—1879) — русский литератор и театральный деятель. I — 771.
- К ó н р а д и** (Conradi) Август (1821—1873) — немецкий композитор, органист и дирижер, помощник Листа. I — 348, 808, 813; II — 333, 368, 399, 409, 415, 433, 465.
- К ó н т с к и й** (Kátski, Kontski) Антон (1817—1899)—польский пианист, педагог и композитор. I — 48.
- К ó р б а и** (Korbay) Ференц (1846—1913) — венгерский пианист, композитор и певец, крестник Листа. I — 704; II — 398.
- К ó р д е р** (Corder) Фредерик (1852—1932) — английский композитор и музыковед, автор книги о Листе. I — 694.
- К о р é л л и** (Corelli) Арканджело (1653—1713) — итальянский скрипач, композитор, педагог и дирижер. I — 550.
- К о р н é л и у с** (Cornelius) Карл Мария. I — 708.
- К о р н é л и у с** (Cornelius) Петер (1824—1874) — немецкий композитор и писатель, ученик и друг Листа. I — 49, 52, 323, 324, 329, 331, 343, 344, 368, 703, 708, 712, 717, 795, 851; II — 335, 390, 392, 397, 404, 419, 423, 466, 467.
- К о р н é л ь** (Corneille) Пьер (1606—1684) — французский драматург. I — 803.
- К о р о н и н и** (Coronini) К. (1818—1901) — граф, австрийский поэт-любитель. II — 404.
- К о р т ó** (Cortot) Альфред (1877—1962) — французский пианист, педагог и музыкальный писатель. I — 696; II — 296.
- К о р ш** Евгений Федорович (1811—1897) — русский журналист и переводчик, редактор «Московских ведомостей». I — 706.

- К о р ы х а л о в а** Наталия Платоновна — советский музыковед. I — 713, 719; II — 318, 321.
- К о с м а н** (Cossmann) Бернгард (1822—1910) — немецкий виолончелист, был концертмейстером у Листа в Веймаре. I — 786, 828.
- К о с т о м а р о в** Николай Иванович (1817—1885) — русский историк и писатель. I — 779.
- К о с т о м а р о в а** Алина Леонтьевна (урожд. Крагельская, 1830—1908) — русская пианистка, жена историка Н. И. Костомарова. I — 53, 715, 779.
- К о т л е р** Нина Рудольфовна (р. 1909) — советский музыковед. I — 719.
- К о т л я р б о в** Борис Яковлевич (р. 1913) — советский музыковед. I — 719, 780.
- К о т р о** (Cottrau) Гийом Луи (1797—1847) — композитор, автор популярных неаполитанских песен. II — 342.
- К о т т а** (Cotta) — немецкая издательская фирма, основанная в 1659 г. в Тюбингене (ныне находится в Штутгарте). II — 338, 349, 360, 426, 427.
- К о х** (Koch) Лайош — венгерский музыковед, составитель библиографии о Листе. I — 725.
- К о ч у х о в с к и й** (Koczuchowski) Антон (прав. Кожуховский Адам) — друг Шопена. II — 346.
- К о ш у т** (Kossuth) Лайош (1802—1894) — венгерский революционный деятель. I — 57, 313.
- К о щ е л с к а я** или **К о с ц е л с к а я** (Kościel-ska) Юзефа (Жозефина) (урожд. Водзиньская) — польская мемуаристка, сестра Марии Водзиньской. I — 678, 860; II — 349, 406.
- К о э н** (Cohen) Герман (1820—1871) — немецкий пианист, ученик Листа. I — 200, 766.
- К р а е в с к и й** Андрей Александрович (1810—1889) — русский журналист и издатель. I — 708, 775.
- К р а м е р** (Cramer) — английская музыкально-издательская фирма, основанная в 1823 г. в Лондоне И. Б. Крамером совместно с Эдиссоном и Билом. II — 340, 360, 371, 375.
- К р а м е р** (Cramer) Иоганн Баптист (1771—1858) — немецкий и английский пианист, композитор, музыкальный издатель и педагог, автор инструктивных этюдов. I — 83, 108.
- К р а н ц** (Cranz) — немецкая музыкально-издательская фирма, основанная в 1814 г. в Гамбурге Августом Генрихом Кранцем (1789—1870). I — 840, 841; II — 347, 349, 355, 367, 370, 374—376.
- К р а с и ц к и й** (Krasiecki) Игнацы (1735—1801) — польский писатель. I — 834.
- К р а у з е** (Krause) Мартин (1853—1918) — немецкий пианист и педагог, ученик Листа, учредитель Листовского общества в Лейпциге. II — 339.
- К р а ф т** (Kraft) Гюнтер (р. 1907) — немецкий музыковед. I — 696.
- К р а ш е н и н н и к о в а** Зинаида Германовна (урожд.

- Ларош) — русский переводчик, дочь Г. А. Лароша. I — 9.
- Крейцер (Kreutzer) Родольф (1766—1831) — французский скрипач, композитор, дирижер и педагог. I — 111; II — 389.
- Крейцер (Kreutzer) Шарль Леон Франсуа (1817—1868) — французский композитор и музыкальный критик. I — 753, 754.
- Кремлев Юлий Анатольевич (р. 1908) — советский музыковед. I — 56, 719, 730.
- Кремье (Crémieux) Адольф (1796—1880) — французский писатель-публицист и адвокат. I — 738—739.
- Кречмер (Kretzschmer) Иоганн Герман (1811—1890) — немецкий художник-живописец. I — 797, 798; II — 74, 86, 88, 90—93, 96, 97, 99, 102—104, 134, 341.
- Кригубер (Kriehuber) Йозеф (1800—1876) — австрийский художник, акварелист, литограф. I — 217, 273, 281; II — 223.
- Кров (Krov) Йозеф Теодор (1797—1859) — чешский певец, автор гуситской песни. I — 730; II — 355, 368.
- Кролл (Kroll) Франц (1820—1877) — немецкий пианист, педагог и редактор фортепианных сочинений, ученик Листа. I — 330, 703, 704; II — 316.
- Кромвель (Cromwell) Оливер (1599—1658) — английский политический деятель. I — 376, 809.
- Кросс Густав Густавович (1831—1885) — русский пианист и педагог. I — 846.
- Крылов Иван Андреевич (1769—1844) — русский баснописец, высоко ценный Листом. I — 672.
- Крылов Н. — русский цензор. I — 859.
- Крюгер (Krüger) Франц (1797—1857) — немецкий художник-портретист. I — 279.
- Ку (Kuh) Эмиль (1828—1876) — немецкий поэт и историк литературы, друг и биограф Ф. Геббеля. II — 404.
- Кузнецов Константин Алексеевич (1883—1953) — советский музыковед. I — 9.
- Кукольник Нестор Васильевич (1809—1868) — русский писатель, автор ходульно-героических пьес в казенно-патриотическом стиле, был дружен с М. И. Глинкой. I — 253, 622, 638, 671, 770, 771, 776, 845.
- Кукольник Платон Васильевич (?—1848) — брат Н. В. Кукольника. I — 622, 776.
- Кукольники. I — 622, 776.
- Кулержикский Владислав. I — 780.
- Куллак (Kullak) Адольф (1823—1862) — немецкий музыкальный писатель и эстетик, брат Т. Куллака. I — 699; II — 309, 311.
- Куллак (Kullak) Теодор (1818—1882) — немецкий пианист, педагог, композитор и музыкальный редактор. I — 271; II — 348, 418.
- Кулябко-Корецкий Михаил Николаевич (1875—1942) — русский музы-



- кальный писатель. II — 324.
- К у м л и к (Kumlik) Эмиль — венгерский музыковед. I — 697, 765.
- К у п е р е н (Couperin) Франсуа (1668—1733) — французский композитор, клавишник и органист. II — 129, 432.
- К у р т (Kurth) Эрнст (1886—1946) — швейцарский теоретик музыки и педагог. I — 810, 811.
- К у р ь е (Courcier) Поль Луи (1772—1825) — французский либеральный публицист, автор памфлетов против Бурбонов, филолог-эллинист и переводчик. I — 132.
- К у т ь з о в Аркадий Павлович (1803—1859) — русский певец-любитель, граф, друг Листа. I — 252, 622, 837; II — 365.
- К у х а р с к и й Георгий Степанович — советский переводчик. I — 708.
- К ю в и л ь е (Cuvillier) Ипполит (1803—?) — французский художник-литограф. I — 256.
- К ю и Цезарь Антонович (1835—1918) — русский композитор и музыкальный критик, член «Могучей кучки», друг Листа. I — 58, 612, 613, 640, 642, 647, 655—659, 662, 663, 678, 703, 705, 709, 711, 716, 842, 846, 848, 850, 851, 855, 859; II — 212, 377.
- К ю н (Kühn) — немецкая музыкально-издательская фирма в Веймаре. II — 333, 357, 359, 381, 385, 389, 393, 397, 404.
- К ю н е л ь (Kunel) М. — французский музыковед. I — 828.
- К ю с т ь н (Custine) Астольф де (1790—1857) — французский литератор, маркиз. I — 741.
- К э р в е н (Curwen) — английская музыкально-издательская фирма, основанная в 1864 г. в Лондоне. II — 346, 348, 356, 357, 393, 394.
- К э т и н (Katin) Питер — английский пианист. II — 296.
- Л а Б а р т Фердинанд Георгиевич де (1870—1915) — русский литературовед, историк западной литературы, по происхождению француз. II — 81, 307.
- Л а в е н ю (Lavenu) — французская музыкально-издательская фирма. II — 346.
- Л а в о т т а (Lavotta) Янош (1764—1820) — венгерский скрипач и композитор. I — 491, 494, 516.
- Л а г е р (Lager) — дед композитора, отец Анны Лист. I — 75.
- Л а к а т о ш (Lakatos) Иштван (р. 1895) — венгерский музыковед. I — 698.
- Л а л а е в а Саломея Николаевна (1836—1922) — музыкант-любитель, автор воспоминаний о М. А. Балакиреве. II — 262.
- Л а М а р а (La Mara) — см. Л и п с ю с Мария.
- Л а м а р т ь н (Lamartine) Альфонс Мари-Луи де (1790—1869) — французский поэт-романтик, историк и политический деятель, друг Листа. I — 17, 49, 125, 128 — 130, 152, 163, 172, 184, 198, 214, 353, 359, 401, 402, 730, 736, 800, 810; II — 72, 81, 331, 343, 393.

- Л а м е (Lamme) — немецкий артист. I — 675.
- Л а м е н н é (Lamennais) Фелисите Робер де (1782—1854) — французский философ, публицист и общественный деятель, аббат, друг Листа. I — 17, 21, 49, 130, 148, 149, 153, 178—180, 182—189, 222, 284, 288, 305, 478, 549, 578, 703, 705, 735, 741, 742, 748—750, 787, 814; II — 332, 340, 396, 411, 423, 461, 466, 467.
- Л а м м Ольга Павловна (р. 1908) — советский библиограф. I — 9.
- Л а м м Павел Александрович (1882—1951) — советский музыковед, пианист, педагог и музыкальный редактор. I — 813.
- Л а н г е (Lange) Фриц — немецкий музыковед. I — 722.
- Л а н г е р (Langer) Виктор (1842—1902) — венгерский композитор. I — 588.
- Л а н д а у (Landau) Гела. I — 699.
- Л а н д м е с с е р (Landmesser) Теофил. II — 395.
- Л а п л а н (Laplan) Г. — французский музыковед. I — 834.
- Л а р о ш Герман Августович (1845—1904) — русский музыкальный критик. I — 853; II — 263, 266, 268, 322, 323.
- Л а р о ш ф у к ó (Laroche-foucauld) де — виконтесса. II — 342.
- Л а с л о (Laszlo) Жигмонд (р. 1893) — венгерский музыковед. I — 9, 695, 697, 698, 722, 816.
- Л а с е п é д (Lacépède) Амели де (урожд. Кауц, 1796—1860) — французская ху-
- дожница, акварелистка, миниатюристка. I — 267.
- Л а с с е н (Lassen) Эдуард (1830—1904) — немецкий композитор и дирижер, преемник Листа на посту веймарского капельмейстера. I — 367, 598, 679; II — 368, 390, 469.
- Л а с с о (Lasso) Орландо (ок. 1532—1594) — франко-фламандский композитор, представитель нидерландской школы. II — 386.
- Л а т т (Latte) — французская музыкально-издательская фирма в Париже (1833—1855), основанная Бернхардом Латтом (1816—1876). I — 291, 752; II — 339, 340, 341, 346, 352, 355, 360, 362, 366, 367, 371, 376, 379, 410.
- Л а у б (Laub) Фердинанд (1832—1875) — чешский скрипач, был концертмейстером у Листа в Веймаре. I — 48, 310, 786, 828.
- Л а у б е (Laube) Генрих (1806—1884) — немецкий поэт и драматург. I — 49, 703.
- Л а у т а р или Л а у т а р у (Lautaru) Барбу — румынско-цыганский скрипач. I — 276, 780.
- Л а ф а й ё т (Lafayette) Мари-Жозеф (1757—1834) — французский политический деятель, генерал. I — 234.
- Л а ф а т е р (Lavater) Иоганн Каспар (1741—1801) — швейцарский писатель, основатель учения о «физиономике». I — 199.
- Л а ф ó н (Lafont) Шарль Филипп (1781—1839) — французский скрипач и композитор. I — 103, 198; II — 386.

- Лафонтен** (Lafontaine) Жан (1621—1695) — французский баснописец. I — 198, 652.
- Лакнер** (Lachner) Франц (1803—1890) — немецкий композитор, органист и пианист. I — 221.
- Лебедева** Татьяна Александровна (р. 1921) — советский музыкальный редактор. I — 9.
- Леберт** (Lebert) Зигмунд (наст. Лёви, 1822—1884) — немецкий пианист и педагог. I — 553; II — 338, 349, 360.
- Левальд** (Lewald) Август (1792—1871) — немецкий драматург, актер и публицист. I — 168, 687, 688, 690, 737, 740, 746, 748.
- Левальд** (Lewald) Фанни (в замужестве Штар, 1811—1889) — немецкая писательница, жена писателя А. Штара. I — 331, 715.
- Лёвенталь** (Löventhal) — семейство, близкое к Н. Ленау. I — 712, 726.
- Лёви** (Löwy) Симон — венский банкир. II — 376.
- Лёвик** Вильгельм Веняминович (р. 1907) — советский поэт-переводчик и литературовед. I — 788.
- Левит** Ф. I — 719.
- Левичкий** Сергей Львович (1819—1898) — русский фотограф. I — 618.
- Леганн** (Legány) Дежё (р. 1916) — венгерский музыковед. I — 699.
- Легувэ** (Legouvé) Эрнст (1807—1903) — французский драматург, публицист и критик. I — 49, 52, 159, 712, 743—744.
- Ледюк** (Leduc) — французская музыкально-издательская фирма, основанная в 1747 г. в Париже Августом Ледюком; с 1841 г. возглавлялась Альфонсом Ледюком (1804—1868). II — 344, 346, 373.
- Лейнинген** (Leiningen) Карл фон — граф. II — 344.
- Леконт** (Lecomte) Инполит (1781—1857) — французский художник. I — 134.
- Леман** (Lehmann) Анри (1814—1882) — французский художник-живописец. I — 176, 285, 708.
- Леман** (Lehmann) Рудольф (1819—1905) — художник-живописец, брат А. Лемана. I — 49, 52, 712, 747, 770.
- Лемке** Михаил Константинович (1872—1928) — русский публицист и историк, редактор первого полного собрания сочинений А. И. Герцена. I — 711, 774, 841, 855.
- Ленау** (Lepau) Николаус (наст. Нимбш фон Штреленау, 1802—1850) — австрийский писатель. I — 386, 547, 548, 712, 724, 726, 850; II — 73, 332, 351, 378, 398, 404, 410, 467.
- Ленбах** (Lenbach) Франц фон (1836—1904) — немецкий художник-портретист. I — 49, 599.
- Ленин** Владимир Ильич (1870—1924) — основатель Коммунистической партии Советского Союза и Советского государства. I — 28, 56, 57, 188, 689, 718, 719.
- Ленц** (Lenz) Вильгельм фон (1809—1883) — музыкальный писатель. I — 46, 48, 133, 252, 617—618, 699, 703, 705, 711, 730, 835, 836, 843, 844, 846, 849; II — 369, 463.

- Лéонард и К° (Leonard & Co) — музыкально-издательская фирма. II—408.
- Леона́рдо да Ви́нчи (Leonardo da Vinci) (1452—1519) — итальянский художник, ученый и инженер. I — 216.
- Ле́онов Лев (Леон) Иванович (наст. Ша́рпантье, 1815 — ок. 1872) — русский оперный артист. I — 609.
- Лепáн А. — поэт. I — 771.
- Лепи́к Германус — см. Шпехт А.
- Ле́пренс (Leprince) Август Ксавье (1799—1826) — французский художник. I — 114.
- Ле́рмонтов Михаил Юрьевич (1814—1841) — русский поэт. I—672; II—404.
- Ле́ру (Leroux) Пьер (1797—1871) — французский публицист, I — 149, 288, 741.
- Ле́ссман (Lessmann) Отто (1844—1918) — немецкий пианист, педагог, композитор и музыкальный критик. I — 692; II — 348, 368.
- Леука́рт (Leuckart) — немецкая музыкально-издательская фирма, основанная в 1782 г. в Бреслау Францем Эрнстом Кристофом Леукартом (1748—1817). II—335, 361, 373.
- Ле́февр (Lefebvre) Ж. — владелец издательства в Кёльне. II — 396.
- Ле́фельд (Lehfeldt) Отто (1827—1885) — немецкий артист-трагик. I—674; II — 424.
- Лешеті́цкий (Leszetycki) Теодор (Федор Осипович) (1830—1915) — польский пианист и педагог. II — 272.
- Лі́блинг (Liebling) Георг (1865—1946) — немецкий пианист, педагог и композитор, ученик Листа. I—586.
- Лі́вшиц Бенедикт Константинович (1887—1939) — русский советский поэт. I—730.
- Лі́лиенкрон (Lilien-cron) Рохус фон (1820—1912) — немецкий ученый, лингвист и музыковед. I—840.
- Лі́ндпайнтнер (Lind-paintner) Петер Иозеф (1791—1856) — немецкий дирижер и композитор. I—623.
- Липа́тти (Lipatti) Дину (1917—1950) — румынский пианист и композитор. II—296.
- Липі́ньскі́й (Lipiński) Кароль (1790—1861) — польский скрипач. I — 48.
- Лі́псиус (Lipsius) Мария (1837—1927) — немецкая музыкальная писательница, печатавшаяся под псевдонимом Ла Мара (La Mара), редактор и издатель писем Листа, автор книг и статей о Листе. I—45, 46, 49, 52, 662, 663, 693, 694, 701—703, 705, 707—709, 712, 714, 724, 728, 808, 820, 851; II — 416, 417, 419, 420.
- Лі́сняи (Lisznyai) Кальман (1823—1863) — венгерский поэт, современник Петефи, автор стихотворения о Листе. I — 571.
- Лі́ст (Liszt) Адам (1776—1827) — отец композитора. I — 50, 51, 67, 73—76, 78, 80, 81, 83—90, 95, 97, 98, 100—110, 117, 693, 697, 707, 711, 721—723, 725—728; II — 460.

- Л и с т** (Liszt) Анна (урожд. Лагер, 1788—1866) — мать композитора. I — 51, 67, 74—78, 98, 100, 108, 119, 134, 176, 179, 190, 191, 194, 195, 200, 204, 228, 276, 280, 281, 346, 579, 693, 703, 705, 711, 712, 721, 722, 739, 746, 748, 751, 752, 754, 755, 762, 764, 777, 784, 785; II — 417, 420, 460, 468.
- Л и с т** (Liszt) Бландина — см. О л и в ь е Бландина.
- Л и с т** (Liszt) Георг (Дьёрдь) Адам (1755—1844) — дед композитора. I—72, 73, 721.
- Л и с т** (Liszt) Даниэль (1839—1859) — сын Листа и М. д'Агу. I — 228, 267, 346, 549, 576, 578, 693, 755, 777; II — 332, 462, 467.
- Л и с т** (Liszt) Козима — см. В а г н е р Козима.
- Л и с т** (Liszt) Себастьян (Шебештген) (1703—1793) — прадед композитора. I—72, 721.
- Л и с т** (Liszt) Эдуард (1817—1879) — младший сын Георга Адама Листа, дядя композитора. II—338.
- Л и с т** (Liszt) Эдуард Риттер фон (1867—1961) — профессор Венского университета, сын Эдуарда Листа, дяди композитора. I — 695, 721.
- Л и с т** (Liszt) Янош Иоганн (?—1851) — венгерский скрипач и композитор-любитель, врач-хирург. I—515, 818.
- Л и т о л ь ф** (Litolf) — музыкально-издательская фирма, основанная в 1856 г. в Брауншвейге Анри Шарлем Литольфом. II — 348, 361, 381.
- Л и т о л ь ф** (Litolf) Анри Шарль (1818—1891) — французский пианист, композитор, дирижер, музыкальный издатель. I—49, 325, 331; II—335.
- Л и т ц м а н** (Litzmann) Бертольд (1857—1926) — немецкий историк литературы. I — 708.
- Л и х н о в с к и й** (Lichnowsky) Феликс (1814—1848) — немецкий политический деятель. I — 244, 272, 286, 313, 319, 333, 703, 706, 778; II — 405, 421, 463, 465.
- Л и х т** (Licht) — немецкая музыкально-издательская фирма в Лейпциге. II — 355, 393, 394, 397, 398.
- Л и х т е н т а л ь** — фортепианный мастер. I — 251, 260, 775.
- Л о д и** Андрей Петрович (1812—1870) — русский певец и вокальный педагог, приятель Глинки. I — 622.
- Л о д ы ж е н с к и й** Николай Николаевич (1843—1916) — русский композитор, член балакиревского кружка. I — 848.
- Л о з ь н с к и й** Михаил Леонидович (1886—1955) — русский советский поэт-переводчик. I—814.
- Л о к к** (Locke) Джон (1632—1704) — английский философ. I — 163.
- Л о н г ф е л л о** (Longfellow) Генри Водсворт (1807—1882) — американский поэт. I — 704; II — 391, 423.
- Л о с с о** (Laussot) Джесси (урожд. Тейлор, 1827—1905) — руководитель хорового общества во Флоренции, дирижер и писательница. II — 392, 394.
- Л о э н** (Loën) Август (1828—1887) — барон, немецкий писатель, директор Веймарского театра. I—674.

- Л у и (Louis) Рудольф (1870—1914) — немецкий музыкальный писатель, критик и дирижер. I — 39, 693, 694.
- Л у и Ф е р д и н а н д (Louis-Ferdinand) (1772—1806) — принц Прусский, композитор-любитель. II — 350.
- Л у и Ф и л и п п (Louis-Philippe) (1773—1850) — король Франции с 1830 до 1848 г. I — 104, 139, 160, 170, 184, 312, 731, 737; II — 305.
- Л у к а с (Lucas) — музыкально-издательская фирма в Лондоне. II — 408.
- Л у к к а (Lucca) — итальянская музыкально-издательская фирма в Милане (1825—1888). II — 344, 359.
- Л у н а ч а р с к и й Анатолий Васильевич (1875—1933) — советский политический деятель и писатель. I — 729.
- Л ь в о в Алексей Федорович (1798—1870) — русский скрипач, музыкальный деятель и композитор. I — 48, 251, 252, 703, 845; II — 463.
- Л ю б и т е л ь из Петербурга. II — 368—369.
- Л ю д о в и к XIV (1638—1715) — король Франции. I — 227.
- Л ю д о в и к О р л е а н с к и й. I — 800.
- Л ю к с (Lux) Иозеф Август — австрийский писатель, автор романа о Листе. I — 718.
- Л ю л л и (Lully) Жан Батист (1632—1687) — французский композитор. II — 129, 432.
- Л ю н и н г (Lüning) О. — автор книги о Листе. II — 694.
- Л ю т г е н д о р ф-Л е й н-б у р г (Luttgendorf-Leinburg) Фердинанд — художник. I — 82.
- Л ю т е р (Luther) Мартин (1483—1546) — деятель немецкой церковной реформации. I — 135—137, 320, 731.
- Л я д о в Анатолий Константинович (1855—1914) — русский композитор и педагог. I — 48, 658, 662, 667, 703, 848, 851; II — 377.
- Л я м о н д (Lamond) Фредерик (1868—1948) — пианист, органист, композитор и педагог, ученик Листа. II — 316.
- Л я п у н о в Сергей Михайлович (1859—1924) — русский композитор, пианист и педагог. I — 667, 668, 707, 709, 847, 855; II — 262.
- Л я п у н о в а Анастасия Сергеевна (р. 1903) — советский музыковед и библиограф, дочь С. М. Ляпунова. I — 709, 855.
- М а д з и н и (Mazzini) Джузеппе (1805—1872) — итальянский революционный деятель. I — 57, 196, 752.
- М а з е п а Иван Степанович (1644—1709) — украинский гетман. I — 266, 395.
- М а й е р (Mayer) Шарль (Карл) (1799—1862) — немецкий и русский пианист, композитор и педагог, ученик Фильда, учитель Глинки; у Глинки и Серова: *Мейер*. I — 35, 252; II — 11, 12, 224, 417, 463.
- М а й з е д е р (Mayseder) Иозеф (1789—1868) — немецкий скрипач, педагог и

- композитор. I — 221; II — 433.
- М а й л а т** (Mailáth) Йо-  
жеф — венгерский граф.  
I — 716.
- М а й ó** (Mayaud) — француз-  
ская музыкально-изда-  
тельская фирма, основан-  
ная в 1848 г. в Париже  
Эдмондом Майо (1806—  
1878). II — 349, 356.
- М а й о р** (Major) Эрвин  
(р. 1901) — венгерский му-  
зыковед. I — 40, 486, 491,  
498, 697, 816, 819, 824;  
II — 327, 351.
- М а к - Д ó у э л л** (MacDowell  
Эдуард (1861—1908) —  
американский композитор  
и пианист. I — 611.
- М а к é н з и** (Mackenzie)  
Александр Кембел (1847—  
1935) — английский ком-  
позитор, скрипач, дирижер  
и педагог. II — 422.
- М а к с и м и л и á н I** (Maxi-  
milien I) (1832—1867) —  
эрцгерцог австрийский и  
император мексиканский.  
I — 359; II — 342, 425.
- М а л е р** (Mahler) Густав  
(1860—1911) — австрий-  
ский композитор и дири-  
жер. I — 440, 608, 829.
- М а л и б р á н** (Malibran) Ма-  
рия (урожд. Гарсиа,  
1808—1836) — француз-  
ская певица, сестра П. Ви-  
ардо. I — 287; II — 305.
- М а м ú н а** Николай Влади-  
мирович (?—1941) — со-  
ветский музыковед. I —  
702, 719.
- М а н г а н é л л и** (Manga-  
nelli) — итальянская му-  
зыкально-издательская  
фирма. II — 371, 384, 391,  
394.
- М а н é** (Manet) Эдуард (1832—  
1883) — французский ху-  
дожник-живописец. I —  
428.
- М а н я** — цыганка. I — 841.
- М а р а с т о н и** (Marastonyi)  
Йожеф — венгерский ху-  
дожник-литограф. I — 590,  
591.
- М а р д о ч** (Murdoch) В. I — 743.
- М а р í к с - С п и р** (Marix-  
Spire) Терез (р. 1898) —  
французский литературо-  
вед и музыковед. I — 737,  
740—743.
- М а р í я** П á в л о в н а  
(1786—1859) — герцогиня  
Саксен-Веймарская, сест-  
ра Николая I, ученица  
Листа. I — 311, 345, 706,  
791, 792; II — 342, 410.
- М а р í я** Ф é д о р о в н а  
(1847—1928) — русская  
императрица, жена Алек-  
сандра III. I — 261.
- М а р к é в и ч** Болеслав Ми-  
хайлович (1822—1884) —  
русский писатель-рома-  
нист и критик. I — 675.
- М а р к с** (Marx) Адольф Берн-  
гард (1795—1866) — не-  
мецкий музыкальный пи-  
сатель, историк, теоретик  
и эстетик. I — 327, 330;  
II — 429.
- М а р к с** (Marx) Карл (1818—  
1883) — немецкий револю-  
ционер, основоположник  
научного коммунизма. I —  
69, 70, 124, 139, 182, 720,  
721, 730—733, 748, 787.
- М а р л и á н и** (Marliani)  
Шарлотта (Карлотта)  
(урожд. де Фоллервиль,  
?—1850) — графиня, друг  
Ж. Санд и Ф. Шопена.  
I — 741.
- М а р м о н т é л ь** (Marmontel)  
Антуан Франсуа (1816—  
1898) — французский пи-  
анист, композитор, педа-  
гог и музыкальный писа-  
тель. I — 699.

- М а р о т и** (Maróthy) Янош (р. 1925) — венгерский музыковед. I — 696.
- М а р п у р г** (Marpurg) Фридрих Вильгельм (1718—1795) — немецкий музыкальный писатель. II — 107.
- М а р т е л л и н и** (Martellini) — маркиза. II — 361.
- М а р т е н в и л ь** (Martenville) А. — французский музыкальный критик. I — 727.
- М а р т и н о в и ч** (Martínovics) Игнац (1755 — 1795) — венгерский революционер. I — 68; II — 351.
- М а р т ы н о в** Леонид Николаевич (р. 1905) — советский поэт и переводчик. I — 721, 725, 764, 821.
- М а р ч е л л о** (Marcello) Бенедетто (1686—1739) — итальянский композитор и поэт. I — 229.
- М а р ш а к** Илья Яковлевич (1895—1954) — советский писатель, брат С. Я. Маршака. I — 809.
- М а р ш н е р** (Marschner) Генрих (1795—1861) — немецкий композитор. II — 427.
- М а с с н е** (Massenet) Жюль Эмиль Фридерик (1842—1912) — французский композитор. I — 606, 704, 823; II — 373.
- М а с с а р** (Massart) Ламбер Жозеф (1811—1892) — французский скрипач и педагог, друг Листа. I — 45, 46, 76, 215, 219, 224, 226, 243, 264, 266, 282—285, 722, 741, 742, 753, 754, 759—765, 778, 782, 785, 817, 828; II — 428.
- М а т е к а** (Mátéka) Бела. I — 696, 697, 722.
- М а т ь ё** (Matthieu) — французская музыкально-издательская фирма в Париже, основанная в 1857 г. Эженом Матьё. II — 426.
- М а т р а и** (Mátray) Габор (1797—1875) — венгерский музыковед и композитор. I — 366, 514, 817.
- М а т ь я ш** (1440—1490) — венгерский король, сын национального героя Яноша Хуняди. I — 821.
- М а у р е р** (Maurer) Людвиг Вильям (1789—1878) — немецкий и русский скрипач, дирижер и композитор. I — 252; II — 436.
- М е д и ч и** (Medici) — старинный итальянский княжеский род. I — 550, 643, 798; II — 73, 341.
- М е д и ч и** (Medici) Лоренцо (1492—1519) — внук Лоренцо Великолепного (1449—1492), герцог Урбинский. I — 798.
- М е д и ч и** (Medici) Софи де. II — 367.
- М е е р т и** (Meerti) Элиза — певица. I — 775.
- М е з а** (Mesa) Э. I — 695.
- М е з е р** (Meser) — немецкая музыкально-издательская фирма в Дрездене. II — 355, 363, 386.
- М е й е н д о р ф** Александр Казимирович фон (1798—1865) — русский писатель-экономист и общественный деятель, барон. I — 705.
- М е й е н д о р ф** Ольга Михайловна фон (урожд. Горчакова, 1837[1838]—1926) — баронесса, близкий друг Листа. I — 600, 705; II — 346, 348, 368, 382, 387, 414.
- М е й е н д о р ф** Феликс Казимирович фон (1834—1871) — русский дипломат, барон. I — 673, 705, 706.



- М é й е р** (Meyer) — немецкая музыкально-издательская фирма, основанная в 1828 г. в Брауншвейге. II — 348, 361, 381.
- М é й е р** Карл — см. **М á й е р** Шарль.
- М é й е р** (Meyer) Карл (1798—1868) — немецкий художник-портретист, гравёр. I — 86.
- М é й е р** (Meyer) Теодор — немецкий поэт. II — 397.
- М é й е р б е р** (Meyerbeer) Джакомо (наст. Якоб Л и б м а н Б е р) (1791—1864) — композитор. I — 48, 137, 153, 245, 254, 295, 297, 299, 301, 324, 326, 549, 627, 701, 702, 741, 742, 768, 814; II — 19, 144, 369, 381, 384, 427, 429, 433.
- М é й з е н б у р г** (Meysenburg) Мальвида Амалия ф о н (1816—1903) — немецкая писательница, друг Герцсена, Вагнера и Романа Роллана. I — 53, 715.
- М é й с н е р** (Meissner) Альфред (1822—1885) — немецкий писатель. II — 405.
- М е й с о н ь é** (Meissonnier) — французская музыкально-издательская фирма, основанная в 1812 г. в Париже Жаном Антуаном Мейсонье (1783—1857) и расширенная в 1821 г. его младшим братом Жозефом Мейсонье (1790—1855). II — 338, 344, 362, 373.
- М е к é т т и** (Mecchetti) — австрийская музыкально-издательская фирма, основанная в 1799 г. в Вене. II — 348, 361, 362, 367, 370, 371, 409.
- М е к к** Надежда Филаретовна ф о н (1831—1894) — меценатка, друг Чайковского. I — 50, 663, 687, 688, 707, 853, 854.
- М é л ь ц и** (Melzi). I — 215.
- М é м е л ь** (Memel) Андрей Богданович (?—1870) — контрабасист, артист оркестра петербургских театров. II — 436.
- М é н д е л ь** (Mendel) Герман (1834—1876) — немецкий музыкальный писатель и редактор. I — 816.
- М é н д е л ь с о н** (Mendelssohn) Лей (урожд. Саломон) — мать Ф. Мендельсона-Бартольди. I — 766.
- М é н д е л ь с о н - Б а р т о л ь д и** (Mendelssohn-Bartoldy) Феликс (1809—1847) — немецкий композитор, пианист и дирижер. I — 48, 167, 243, 245, 271, 288, 297, 326, 369, 594, 617, 661, 662, 701, 708, 738, 751, 766—767, 853; II — 28, 281, 302, 303, 369—370, 382, 429, 432, 433.
- М é н д е л ь с о н** (Mendelssohn) Цецилия — жена Ф. Мендельсона. II — 369.
- М é н т е р** (Menter) София (1848—1918) — немецкая пианистка, ученица Листа. I — 261, 548, 585, 607, 641, 703, 704, 825, 838, 847, 848, 862; II — 279, 282, 373, 417.
- М é н ц е л ь** (Menzel) Адольф ф о н (1815—1905) — немецкий художник-живописец и график. I — 331.
- М е р а н** Катерина Аделаида — см. **д' А г у** Мари.
- М é р н а н - Г é н а с т** (Merian-Genast) Эмилия (1833—1905) — немецкая певица, дочь Эдуарда Генаста. I — 851; II — 398, 404.
- М е р и é н** (Mérienne) Нанси (1792—1860) — швейцарская художница. I — 210.

- М е р к** (Merk) Иозеф (1795—1852) — австрийский виолончелист и композитор. I — 221.
- М е р к а д а н т е** (Mercadante) Джузеппе Саверио (1795—1870) — итальянский композитор. I — 297; II — 367, 370, 433.
- М е р к е л ь** (Merkel) Иоганн Готфрид (1860—1934) — немецкий композитор, пианист и музыкальный писатель. I — 714.
- М е р с ь** д' **А р ж а н т о** (Mercy d'Argenteau) Луиза (1837—1890) — бельгийская пианистка, и музыкальная деятельница, друг Листа, пропагандистка русской музыки. I — 657 — 659, 705, 837, 842, 846, 847, 849.
- М е с с и а н** (Messiaen) Оливье (р. 1908) — французский композитор и органист. I — 606.
- М е с т р** (Maistre) Жозеф Мари де (1754—1821) — французский реакционный политический деятель, писатель и философ. I — 123, 125—127, 180, 730.
- М е т т е р н и х** (Metternich) — княгиня. I — 770.
- М е т т е р н и х** (Metternich) Клеменс Венцель (1773—1859) — австрийский политический деятель, князь, реакционер, один из организаторов «Священного союза». I — 69, 720.
- М е ф о д и й** (?—885) — славянский просветитель, проповедник христианства, брат Кирилла. II — 358, 394.
- М е щ е р с к и й** Александр Васильевич (1822—1900) — русский писатель, автор «Воспоминаний». I — 630, 841.
- М е щ е р с к и й** Елим Петрович (1808—1844) — русский поэт. II — 405.
- М и к е л а н д ж е л о** (или **М и к е л ь а н д ж е л о**) **Б у о н а р р о т и** (1475—1564) — итальянский скульптор, живописец, архитектор и поэт. I — 163, 226, 229, 550, 606, 643, 798, 825, 859; II — 72, 73, 83, 103, 255, 284, 333, 341.
- М и л л и к е** (Milliquet) Ида — ученица Листа в Женевской консерватории. II — 317.
- М и л о** (прав. **М и й о**) (Milhaud) Дариус (р. 1892) — французский композитор, дирижер и музыкальный критик. I — 812.
- М и л ь д е** (Milde) Роза (урожд. Агте, 1827—1906) — немецкая певица. I — 714.
- М и л ь д е** (Milde) Теодор (1821—1899) — немецкий певец. I — 714.
- М и л ь д е** (Milde) Франц (1855—1929) — немецкий певец. I — 714; II — 390.
- М и л ь с** (Mills) — музыкально-издательская фирма. II — 360.
- М и р а м о н** (Miramont) — французская графиня. II — 371.
- М и т т а г** (Mittag) Карл — немецкий художник-портретист, литограф. I — 279.
- М и х а и л** **П а в л о в и ч** (1798—1848) — русский князь, брат Николая I, жестокий самодур и сторонник палочной дисциплины. I — 620, 641.
- М и х а й л о в** М. — русский певец. I — 251.
- М и х а л о в и ч** (Mihalovich) Эдён (1842—1929) —

- венгерский пианист и композитор. I — 48, 588, 592, 704, 716; II — 390.
- М и х е л ь (Michell) Густав — немецкий поэт. II — 405.
- М и х е л ь с (Michels) Алексис. II — 365.
- М и ц к е в и ч (Mickiewicz) Адам (1798—1855) — польский поэт, драматург и политический деятель. I—149, 388, 740—742, 857.
- М и ш и м а р р а (Miscimarra) Джузеппе — итальянский писатель. II — 343.
- М и ш л е (Michelet) Жюль (1798—1874) — французский историк. I — 741.
- М о д з а л ь с к и й Лев Борисович (1902—1948) — русский библиограф и историк литературы, сын Б. Л. Модзалевского (1874—1928). I — 748, 841.
- М о з е н т а л ь (Mosenthal) Саломон (1821—1877) — немецкий поэт и драматург, автор стихотворения «Здравица Листу» и оперного либретто «Янко». I—717.
- М о з е р (Moser) Андреас (1859—1925) — немецкий музыкальный писатель, скрипач и педагог. I — 708; II—308.
- М о з е р (Moser) Ганс (Ханс) Иоахим (р. 1889) — немецкий музыковед и композитор. I — 694.
- М о л ь е р (Molière) Жан Батист (1622—1673) — французский драматург, актер и театральный деятель. I—803.
- М о л н а р или М о л ь н а р (Molnár) Антал (р. 1890) — венгерский музыковед. I — 696, 697—699.
- М о л н а р или М о л ь н а р (Molnár) Геза (1870—1933) — венгерский музыковед. I — 697.
- М о н г о л ь ф ь е (Montgolfier) Женни — пианистка, ученица Листа. II — 372.
- М о н е (Monet) Клод (1840—1926) — французский живописец. I — 428, 438.
- М о н т е в е р д и или М о н т е в е р д е (Monteverdi) Клаудио (1567—1643) — итальянский композитор. II — 107.
- М о н т е з (Montez) Лола (1818—1861) — испанская балерина. I — 777.
- М о н т е н ь (Montaigne) Мишель (1533—1592) — французский писатель, автор «Опытов». I — 123, 198, 212, 288.
- М о н т е с к ь е (Montesquieu) Шарль Луи (1689—1755) — французский писатель-просветитель, публицист и философ. I—198, 288.
- М о н ю ш к о (Moniuszko) Станислав (1819—1872) — польский композитор. I—611, 834.
- М о р е н (Maurin) Никола́ (1799—1850) — французский художник-портретист, литограф. I—106.
- М о р и́ (Mori) — французская музыкально-издательская фирма. II — 340, 346, 360.
- М о р о́ (Moreau) Пьер — французский литературовед. I — 740.
- М о р т ь е́ де Ф о н т е́ н (Mortier de Fontaine) Генрих Луи Станислав (1816—1883) — польский пианист. II — 376.
- М о т т (Motte) Шарль (1785—1836) — французский художник, литограф. I — 116.
- М о т т а (Motta) Хозе Вiana

- да — см. В и а н а д а  
Мотта Хозе.
- М о ц а р т (Mozart) Вольфганг  
Амадей (1756—1791) —  
австрийский композитор.  
I — 81, 83, 85, 104, 163,  
167, 224, 229, 254, 297,  
300, 324, 327, 333, 694,  
700, 726; 727, 729, 733,  
767; II — 8, 18, 26, 29,  
83, 107, 147, 246, 299,  
334, 359, 370, 381, 382,  
384, 385, 411, 417, 418,  
429, 432, 433, 438, 463.
- М о ч а л о в Павел Степано-  
вич (1800—1848) — рус-  
ский актер-трагик. I —  
628, 773, 845.
- М о ш е л е с (Moscheles) Иг-  
нац (1794—1870) — немец-  
кий пианист, педагог и  
композитор, автор много-  
численных этюдов для фор-  
тепиано. I — 48, 51, 88,  
103, 167, 710, 725, 751;  
II — 14, 27, 224, 304, 318,  
338, 416, 433, 437.
- М о ш е л е с (Moscheles) —  
жена Игнаца Мошелеса.  
I — 710.
- М о ш о н и или М о ш о н ь и  
(Mosonyi) Михай (наст.  
Б р а н д, 1815—1870) —  
венгерский композитор и  
музыкальный критик, друг  
Листа. I — 366, 367, 517,  
519, 520, 547, 548, 568, 570,  
573, 574, 589, 603, 704,  
801, 826; II — 344, 351,  
370, 391, 419, 425, 469.
- М у з а л ь с к и й (наст.  
Б у н и м о в и ч) Вла-  
димир Ильич (1894—  
1964) — советский музы-  
ковед. I — 719.
- М у л ь е н-Э к а р т (Moulin-  
Eckart) Рихард дю — не-  
мецкий музыкальный пи-  
сатель. I — 695, 713.
- М у н к а ч и (Munkácsy) Ми-  
хай (1844—1900) — вен-  
герский художник-живо-  
писец, друг Листа. I —  
548, 598, 600, 601, 680,  
690, 709; II — 353, 379,  
450, 451.
- М у н к а ч и (Munkácsy) —  
жена художника. I — 680.
- М у с о р г с к и й Модест Пет-  
рович (1839—1881) — рус-  
ский композитор, участ-  
ник «Могучей кучки». I —  
50, 612, 613, 640, 642—  
647, 692, 707, 848, 849;  
II — 259, 264.
- М у х а н о в а Мария — см.  
К а л е р д ж и Мария.
- М у х а н о в ы. I — 709.
- М ю з а р (Musard) Филипп  
(1793—1859) — француз-  
ский композитор, автор  
танцевальной музыки и  
балльный дирижер. I — 160.
- М ю л л е р (Müller) — австрий-  
ская музыкально-изда-  
тельская фирма в Вене.  
II — 366.
- М ю л л е р (Müller) Иозеф  
(1802—1872) — немецкий  
поэт. II — 405, 421.
- М ю л л е р-Р е й т е р (Mül-  
ler-Reuter) Теодор (1858—  
1919) — немецкий компо-  
зитор и дирижер. I — 39,  
694; II — 327.
- М ю с с е (Musset) Альфред де  
(1810—1857) — француз-  
ский поэт-романтик, автор  
романа «Исповедь сына ве-  
ка». I — 24, 149, 200, 478,  
688, 814; II — 405.
- М ю с с е (Musset) Герминия  
де — французская пиа-  
нистка, ученица Листа,  
сестра А. де Мюссе. I —  
200; II — 372.
- Н а в р а т и л (Navrátil)  
Карл (1836—1914) — чеш-  
ский композитор, юрист и  
педагог. I — 610, 830.

- Надерман** (Nadermann) Франсуа Жозеф (1773—1835) — французский виртуоз на арфе и композитор, сын музыкального издателя Жана Анри Надермана. I — 103.
- Наполеон I Бонапарт** (1769—1821) — французский политический и военный деятель, итальянец по происхождению, император Франции. I — 56.
- Нараи** (Náray) Дьёрдь (1645—1699) — венгерский каноник-музыкант. I — 520.
- Науман** (Naumann) Карл Эрнст (1832—1910) — немецкий дирижер и композитор. II — 396.
- Нащокин** Павел Воинович (1800—1854) — друг А. С. Пушкина. I — 622.
- Неэдли** (Nejedlý) Зденек (1878—1962) — чехословацкий ученый, общественный и государственный деятель. I — 731, 765, 830.
- Нейгауз** Генрих Густавович (1888—1964) — советский пианист, педагог и музыкальный писатель. I — 9; II — 280, 285—286, 324.
- Нейлисов** Иван Фемистоклович (1830—1880) — русский пианист, ученик Листа. I — 330; II — 271, 272.
- Нейман** (Neumann) В. — немецкий музыковед, автор биографии Листа. I — 692.
- Нерваль** (Nerval) Жерар де (наст. Жерар Лабрюнй, 1808—1855) — французский писатель, драматург и критик, переводчик «Фауста» Гёте. I — 49.
- Нессельроде** Мария — см. Калёрджи Мария.
- Нестлер** (Nestler) Герхард Вальтер (р. 1900) — немецкий музыковед, композитор и педагог. I — 696.
- Нйари** (Nyáry) Пал — венгерский барон. II — 352.
- Нйжний** Абрам Маркович — советский пианист и коллекционер. II — 327.
- Никитенко** Александр Васильевич (1804—1877) — русский критик и литературовед. I — 671, 711—712, 855.
- Никис** (Nikisch) Артур (1855—1922) — венгерский дирижер и композитор. II — 470.
- Николэев** Леонид Владимирович (1878—1942) — советский пианист, педагог и композитор. II — 280.
- Николэи** (Nicolai) Карл Отто (1810—1849) — немецкий композитор. I — 49, 324, 616; II — 386, 433.
- Николэй I** (1796—1855) — русский император. I — 246, 247, 250, 255, 261, 311, 616, 620, 629, 641, 770, 781, 791—794.
- Никс** (Niecks) Фридрих (1845—1924) — немецкий музыковед, биограф Шопена. I — 744.
- Нйман** (Niemann) Вальтер Рудольф (1876—1953) — немецкий музыкальный писатель и композитор. I — 699.
- Новак** (Nowak) Л. — автор книги о Листе. I — 695.
- Новелло** (Novello & Co Ltd.) — английская музыкально-издательская фирма в Лондоне, осно-

- ванная в 1841 г. органистом, дирижером и композитором Виясенитом Новелло (1781—1861). II — 398.
- Н о в и к о в а Ольга Алексеевна. I — 709, 843.
- Н о в и ч Николай Николаевич (наст. Б á х т и н, 1866 — ?) — русский библиограф и поэт-переводчик. I — 722.
- Н о д ь ё (Nodier) Шарль (1780—1844) — французский писатель. I — 152, 815.
- Н о л ь (Nohl) Людвиг (1831—1885) — немецкий музыкальный писатель. I — 693, 725.
- Н о р д а у (Nordau) Макс (наст. З и д ф е л ь д, 1849—1923) — писатель и публицист. I — 15, 687.
- Н о р д м а н (Nordmann) Иоганн (1820—1887) — немецкий поэт. II — 405.
- Н о р о в Николай Николаевич (1802—1860) — русский композитор. I — 622.
- Н о с к ó в с к и й (Noskowski) Зыгмунт (1846—1909) — польский композитор и дирижер. I — 611, 834, 835.
- Н о т к и н А. — см. К у к о л ь н и к Нестор Васильевич.
- Н у р ь и́ (Nourrit) Адольф (1802—1839) — французский певец (тенор), друг Листа. I — 111, 168, 211, 214, 215, 739, 741, 742, 759—760; II — 305, 389.
- Н ь ю м е н (Newman) Эрнест (1868—1959) — английский музыкальный критик и писатель. I — 54, 695, 716.
- О б ё р (Auber) Даниэль Франсуа Эспри (1782—1871) — французский композитор. I — 299, 301, 324, 326; II — 149, 153, 154, 156, 263, 370—371, 429, 433, 460.
- О б о л ё н с к а я Мария Алексеевна (1854—1872). I — 679—680, 861.
- О б о р и н Лев Николаевич (р. 1907) — советский пианист и педагог. II — 286—287.
- О б р ё с к о в а Наталия Васильевна, I — 615.
- О г а р ё в Николай Платонович (1813—1877) — русский поэт и публицист, ближайший друг и соратник Герцена. I — 671, 855, 856.
- О г а р ё в а Мария Львовна (урожд. Рославлева, ок. 1817—1853) — первая жена Н. П. Огарева. I — 268, 706, 716, 856.
- О г д о н (Ogdon) Джон — английский пианист. II — 296.
- О г и н ь с к и й (Ogiński) Михаил Клеофас (1765—1833) — польский композитор. I — 788.
- О д ó в с к и й Владимир Федорович (1803—1869) — русский писатель, публицист, композитор и музыкальный критик. I — 252, 331, 618, 619, 625—626, 839—841, 844; II — 463.
- О л и в ь ё (Ollivier) Бландина Рашель (урожд. Лист, 1835—1862) — старшая дочь Листа. I — 45, 46, 201, 267, 285, 346, 553, 576, 579, 693, 695, 703, 721, 755, 777; II — 340, 399, 461, 467, 468.
- О л и в ь ё (Ollivier) Даниэль — французский адвокат, внук Листа и М. д'Агу. I — 44, 687, 689, 694, 695, 704, 710.

- О л и в ь ё** (Ollivier) Эмиль (1825—1913) — французский адвокат и политический деятель, муж дочери Листа Бландины. I — 694, 703, 721; II — 467.
- О н е г г е р** (Honegger) Артур (1892—1955) — французский композитор, по происхождению швейцарец. I — 606.
- О р е л** (Orel) Доброслав (1870—1942) — чешский музыковед, педагог и композитор. I — 704, 765.
- О р и ц и** (Orizzi) — итальянский пианист. I — 216.
- О р к а н ь я** (Orcagna) Андреа (ок. 1308—1368) — итальянский скульптор, живописец и архитектор. I — 227, 229, 800—801; II — 72, 335.
- О р л о в** Алексей Федорович (1786—1868) — граф, министр внутренних дел при Николае I, шеф жандармов, начальник III Отделения. I — 791—793.
- О р т е н б е р г** Анна Яковлевна (р. 1925) — советский музыкальный редактор. I — 9.
- О р т и г** (d'Ortigue) Жозеф Луи д' (1802—1866) — французский писатель и критик, историк музыки; друг и первый биограф Листа. I — 32, 33, 49, 121, 690, 711, 718, 750, 753, 754; II — 428.
- О р ц и** (Orczy) Бодог (1831—1892) — венгерский композитор, барон. I — 588.
- О р ц и** (Orczy) Фери — венгерский барон. II — 352, 353.
- О с б о р н** (Osborne) Георг Александр (1806—1893) — прландский пианист и композитор. I — 738.
- О с м а н** — русский военный, полковник. I — 278.
- О с с о в с к и й** Александр Вячеславович (1871—1957) — русский советский музыковед. II — 321.
- О т р а н** (Autran) Жозеф (1813—1877) — французский поэт. I — 305, 401, 808; II — 331, 396, 422, 423.
- О у э н** (Owen) Роберт (1771—1856) — английский социалист-утопист. I — 288.
- П а б с т** Павел Августович (1854—1897) — русский пианист, композитор и педагог. II — 272.
- П а в л о в** Иван Петрович (1849—1936) — русский ученый-физиолог. I — 55, 718.
- П а в л о в** Николай Филиппович (1803—1864) — русский писатель, журналист и актер. I — 259, 626, 671, 678, 775, 855, 859.
- П а в л о в а** Каролина Карловна (урожд. Яниш, 1807—1893) — русская поэтесса, жена Н. Ф. Павлова. I — 331, 626, 675, 677, 678, 718, 857—860; II — 406.
- П а г а н и н и** (Paganini) Никколо (1782—1840) — итальянский скрипач и композитор. I — 15, 43, 149, 161—166, 170, 242, 258, 289, 296, 354—357, 691, 702, 732, 738, 797, 799; II — 58, 65, 67, 132, 178, 192, 289, 303, 306, 313, 337, 338, 371, 428, 433, 461—463, 465.
- П а д е р ё в с к и й** (Paderevski) Игнацы Ян (1860—1941) — польский пианист, композитор и политический деятель. I — 589.

- П а й н (Payne) Альберт — немецкий музыкальный писатель, издававший под псевдонимом Альберт Эрлих. I — 699.
- П а л е с т р и н а (Palestrina), Джованни Пьерлуиджи да Палестрина (ок. 1525—1594) — итальянский композитор. I — 226, 229, 574; II — 343, 391.
- П а л ь б и н а — русская пианистка-любительница. I — 619.
- П а р д о э (Pardoe) Юлия — английская писательница. I — 764.
- П а с к а л ь (Pascal) Франсуа — французский художник. II — 37.
- П а с т а (Pasta) Джудитта (1798—1865) — итальянская певица. I — 246, 770.
- П а с т е р н а к Борис Леонидович (1890—1960) — русский советский поэт и переводчик. I — 720, 725.
- П а т а к и (Pataki) В. — художник-литограф. I — 567.
- П а у л ь н а (Paulina) — см. Апель Паулина.
- П а ч и н и (Pacini) — французская музыкально-издательская фирма (ок. 1806—1846), основанная в Париже итальянским композитором Антонио Франческо Гаэтано Саверио Пачини (1778—1866). II — 360.
- П а ч и н и (Pacini) Джованни (1796—1867) — итальянский композитор. II — 340, 371, 416, 437.
- П а э р (Paër) Фердинандо (1771—1839) — итальянский композитор. I — 105, 106, 115, 167, 728, 802; II — 389, 439.
- П е н н а р и о (Pennario) Леонард (р. 1924) — американский пианист. II — 296.
- П е р о в с к и й Василий Алексеевич (1794—1857) — русский граф, генерал, оренбургский военный губернатор. I — 769.
- П е р о в с к и й Лев Александрович (1792—1856) — граф, министр внутренних дел в 1841—1852 гг. I — 793.
- П е р р о (Perrot) Виктор — французский художник-гравер. I — 133.
- П е р у к и н и (Perucchini) Джованни Батиста (1784—1870) — итальянский композитор. II — 341.
- П е т е р с (Peters) — немецкая музыкально-издательская фирма, основанная в 1814 г. в Лейпциге Карлом Фридрихом Петерсом (1779—1827). II — 336, 337, 346, 348, 349, 359, 360, 367, 368, 375, 376, 381, 385, 386.
- П е т е ф и (Petöfi) Шандор (1823—1849) — венгерский поэт и революционный деятель. I — 47, 69, 240, 273, 312, 321, 548, 720, 721, 725, 765, 788; II — 344, 351, 379, 407, 465, 470.
- П е т р а р к а (Petrarca) Франческо (1304—1374) — итальянский поэт эпохи Возрождения. I — 226, 292, 422, 606, 690, 798; II — 259, 341, 358, 407.
- П е т р и (Petri) Эгон (1881—1962) — немецкий пианист и педагог. II — 295.
- П е т р о в Осип Афанасьевич (1807—1878) — русский певец (бас). I — 619, 622, 776.



- Петрובה** Анна Яковлевна (урожд. Воробьева, 1816—1901) — русская певица (контральто), жена О. А. Петрова. I — 619.
- Пеццини** (Pezzini) Ф. — итальянский композитор. II — 371.
- Пий IX** (1792—1878) — римский папа. I — 551, 580, 581, 584.
- Пиксис** (Pixis) Иоганн Петер (1788—1874) — пианист и композитор. I — 215—216, 741, 757; II — 360, 416, 433.
- Пиктё** (Pictet) — жена Адольфа Пикте. II — 340.
- Пиктё** (Pictet) Адольф (1799—1875) — швейцарский писатель, артиллерийский офицер, друг Листа. I — 201, 204, 213, 305, 720, 732, 737, 753, 754, 756, 759, 784; II — 299, 340, 428.
- Пио** (Pio) Рене — французский художник и искусствовед. I — 810.
- Писарев** Н. — адресат письма Листа. I — 706.
- Пич** (Pietsch) Людвиг (1824—1911) — немецкий художник-живописец, литограф и писатель. I — 679, 708, 861.
- Платон** (Plätön) (ок. 427—ок. 347 до н. э.) — древнегреческий философ и писатель. I — 163, 371.
- Плейель** (Pleyel). I — 167.
- Плейель** (Pleyel) Мария Фелисите (урожд. Мокё, 1811—1875) — французская пианистка, жена фортепианного фабриканта Камилля Плейеля. I — 246, 704, 744; II — 360, 371.
- Петнёв** Петр Александрович (1792—1865) — русский критик и поэт. I — 781.
- Плотени** или **Плотеньи** (Plotényi) Нандор (Фердинанд) (1844—1933) — венгерский пианист и скрипач, ученик и аккомпаниатор Э. Ремеши. I — 716.
- Плотов** (Plotow) — немецкая музыкально-издательская фирма, основанная в Берлине Георгом Плотовом. II — 410.
- Плутарх** (Plutarchus) (ок. 46—126) — древнегреческий философ, историк и писатель. I — 198.
- Погбдн** Михаил Петрович (1800—1875) — русский историк и публицист, профессор Московского университета, издатель «Москвитянина». I — 626, 707, 715, 774, 840, 857.
- Подгёрска** (Podhorská) Катерина (урожд. Кометова, 1807—1889) — чешская оперная певица. I — 765.
- Поллини** (Pollini) Франческо Джузеппе (1763—1846) — итальянский пианист и композитор. II — 29, 304.
- Поль** (Pohl) Рихард (1826—1896) — немецкий музыкальный писатель, друг Листа. I — 34, 343, 384, 691, 692, 851; II — 332, 393, 407.
- Попова** Надежда Владимировна — советская пианистка, педагог и музыкальный редактор. I — 9.
- Поппер** (Popper) Давид (1843—1913) — австрийский виолончелист, композитор и педагог. I — 592.
- Потockая** (Potocka) Мария. I — 200; II — 340.
- Позци** (Pozzi) — итальянская музыкально-изда-

- тельская фирма. II—361, 369.
- П р á х а ч (Prahács) Маргит (р. 1893) — венгерский музыковед и библиотечарь Высшей музыкальной школы в Будапеште. I — 698, 704, 816, 824, 825.
- П р é й е р (Preyer) Готфрид (1807—1901) — австрийский композитор, органист и дирижер. II — 391.
- П р é л л е р (Preller) Людвиг (1809—1863) — немецкий ученый-мифолог, библиотечарь и педагог. I — 342.
- П р é с с е р (Presser) — американская музыкально-издательская фирма. II — 346.
- П р í н ц г о ф е р или П р í н ц х о ф е р (Prinzhofer) Август (1817—1885) — австрийский художник-портретист, литограф. I — 156.
- П р о д ' б м м (Prod'homme) Жак Габриель (1871—1956) — французский музыкальный писатель. I — 694.
- П р о к ó ф ъ е в Сергей Сергеевич (1891—1953) — советский композитор. I — 668, 670, 813.
- П р ú к н е р (Pruckner) Дюнис (1834—1896) — немецкий пианист и педагог, ученик Листа. I — 330, 723, 851; II — 338.
- П у л é н к или П у л á н к (Poulenc) Франсис (1899—1963) — французский композитор. I — 834.
- П ú л ь с к и (Pulszky) Ференц (1814—1897) — венгерский писатель, археолог и государственный деятель. I — 704.
- П у р т а л é с (Pourtalès) Гиде (1881—1942) — французский писатель, автор книг о Листе, Шопене, Берлиозе и Вагнере. I — 38, 39, 310, 694.
- П ú ш к и н Александр Сергеевич (1799—1837) — русский поэт. I — 182, 258, 615, 631, 672, 748, 841, 857.
- П ú ш т е т (Pustet) — немецкая музыкально-издательская фирма, основанная в 1826 г. в Регенсбурге Фридрихом Пуштетом. II — 392—394.
- П ф л ú г х а у п т (Pflughaupt) Роберт (1833—1871) — немецкий пианист, ученик Листа. I — 331.
- П ф л ú г х а у п т (Pflughaupt) София (1837—1867) — немецкая пианистка, ученица Листа. I — 331.
- П ы п и н Александр Николаевич (1833—1904) — русский историк литературы. II — 261, 262, 322.
- П ы п и н а Юлия Петровна (1837—1897) — жена А. Н. Пыпина. I — 709; II — 261, 262.
- Р á а б (Raab) Тони — немецкая пианистка, ученица Листа. II — 350, 364.
- Р á а б е (Raabe) Петер (1872—1945) — немецкий дирижер и музыковед, автор книг о Листе. I — 39, 552, 693, 695, 700, 702, 723, 725, 728, 729, 731, 746, 762, 767, 782, 784, 786, 787, 790, 796, 801, 803, 811, 812, 815, 825—827, 836, 860; II — 306, 314, 321, 327, 332, 333, 345, 364, 395, 400, 405, 411, 415, 417, 418, 421, 422, 426.
- Р á а б е (Raabe) Феликс (р. 1900) — немецкий музыковед, сын П. Раабе. II — 327.

- Р а б и н о в и ч** Давид Абрамович (р. 1900) — советский музыковед. I — 719.
- Р а б л é** (Rabelais) Франсуа (1494—1553) — французский писатель эпохи Возрождения. I — 198.
- Р а в é л ь** (Ravel) Морис Жозеф (1875—1937) — французский композитор. I — 606, 829.
- Р á в н к и л ь д е** (Ravnskilde) Нильс Христиан (1823—1890) — датский композитор и пианист. I — 831.
- Р á й е ц к и** (Rajeczky) Беньямин (р. 1901) — венгерский музыковед. I — 696.
- Р á к в и ц** (Rackwitz) Вернер (р. 1929) — немецкий музыковед. I — 696.
- Р á к о ц и** (Rákóczy) Ференц (1676—1735) — вождь венгерского национально-освободительного движения. I — 71, 79, 491, 547, 572.
- Р а м а з á н о в** Николай Александрович (1815—1867) — русский скульптор. I — 709, 862.
- Р á м а н** (Ramann) Лина (1833—1912) — немецкая музыкальная писательница, пианистка, педагог, биограф Листа. I — 35—38, 111, 138, 263, 302, 319, 692, 693, 701, 721, 723, 727, 728, 731, 735, 737—738, 745, 755, 762, 764, 772, 808, 819, 842; II — 117, 129, 132, 137, 170, 209, 218, 219, 244, 245, 307, 309, 312, 314, 316, 320, 327, 350, 355, 387, 388, 417, 418.
- Р а м ó** (Rameau) Жан Филипп (1683—1764) — французский композитор и музыкальный теоретик. II — 129, 432.
- Р á н к е** (Ranke) Леопольд (1795—1886) — немецкий историк. I — 377, 803.
- Р а н с é** (Rancé) — французский писатель, автор либретто «Дон Санчо». I — 112, 113; II — 389.
- Р а п é н** (Rapin) Эжен — французский музыковед. I — 699.
- Р á п п о л ь д и-К á р е р** (Rappoldi-Kahrer) Лаура (1853—1925) — австрийская пианистка, ученица Листа. II — 163, 313.
- Р а с í н** (Racine) Жан Батист (1639—1699) — французский драматург. II — 83.
- Р á т е р** (Rahter) — музыкально-издательская фирма, основанная в 1879 г. в Гамбурге Даниэлем Ратером. II — 366, 377.
- Р á т е р** (Rahter) Даниэль (1828—1891) — музыкальный издатель в Гамбурге. I — 647, 657, 838.
- Р á т ц е н б е р г е р** (Ratzenberger) Теодор (1840—1879) — немецкий пианист, дирижер и композитор, ученик Листа. I — 331.
- Р а ф á л ь** (Raffaello Santi) (1483—1520) — итальянский художник. I — 216, 226, 229, 606, 690, 754, 798; II — 72, 102, 341, 427.
- Р а ф ф** (Raff) Дорис (урожд. Генаст, 1826—1902) — немецкая актриса, жена И. Раффа. I — 703.
- Р а ф ф** (Raff) Елена — дочь И. Раффа. I — 703.
- Р а ф ф** (Raff) Иозеф Иохим (1822—1882) — немецкий композитор, друг и помощник Листа. I — 45, 48, 268, 320, 324, 325, 343, 347, 348, 443, 468, 655, 703, 813; II — 333, 371—

- 372, 382, 390, 418, 429, 464, 465, 470.
- Рахманинов** Сергей Васильевич (1873—1943) — русский композитор, пианист и дирижер. I — 668, 670; II — 266, 268—271, 275, 323.
- Рёберг** (Rehberg) Паула (урожд. Пикер) — немецкая музыкальная писательница. I — 696.
- Рёберг** (Rehberg) Фридрих (1758—1835) — немецкий художник, литограф и гравёр. I — 89.
- Ребý** (Reboux) П. — автор книги о Листе. I — 695.
- Рёвес** (Révész) Доррит — венгерский музыкальный редактор и переводчик. I — 10.
- Рёвицки** (Reviczky) Шидони. II — 353.
- Рёдвиг** (Redwitz) Оскар фон (1823—1891) — немецкий поэт. II — 407.
- Рёйзенауэр** (Reisenauer) Альфред (1863—1907) — немецкий пианист и композитор, ученик Листа. I — 585, 586, 607; II — 279, 315.
- Рёйнеке** (Reinecke) Карл Генрих (1824—1910) — немецкий композитор, дирижер, пианист и педагог. I — 703, 706, 712; II — 300.
- Рёйсигер** (Reissiger) Карл Готлиб (1798—1859) — немецкий композитор. II — 427.
- Рейсе** (Reiset) — жена Г. Рейсе. II — 340.
- Рёйсман** (Reissmann) Август (1825—1903) — немецкий пианист и историк музыки, ученик Листа. I — 331; II — 418.
- Рёйсс** (Reuss) Эдуард (1851—1911) — немецкий пианист и музыкальный писатель, ученик Листа, автор статей и книг о Листе. I — 693, 694, 714.
- Рёйха** (Reicha) Антонин (1770—1836) — чешский композитор, теоретик и педагог, друг Бетховена и учитель Листа. I — 105, 488, 489, 802, 816; II — 460.
- Рёльштаб** (Rellstab) Иоганн Карл Фридрих (1759—1813) — немецкий музыкальный писатель. II — 108, 310.
- Рёльштаб** (Rellstab) Людвиг (1799—1860) — немецкий писатель-романист и музыкальный критик, один из первых биографов Листа. I — 33, 108, 245, 690, 722, 727, 768; II — 407.
- Рён** (Roehn) Адольф Эжен Габриель (1780—1867) — французский художник, литограф и гравёр. I — 91.
- Рёменили Рёменьи** (Rémenyi) Эде (Эдуард) (1830—1898) — венгерский скрипач, друг Листа. I — 48, 331, 366, 515—516, 520, 548, 588, 590, 591, 603, 604, 675, 696, 718, 818, 819; II — 357, 380, 387, 414.
- Рёммерт** (Remmert) Марта (1864—?) — немецкая пианистка, ученица Листа. II — 217.
- Ренан** (Renan) Жозеф Эрнест (1823—1892) — французский историк и филолог. I — 186, 749.
- Ренуáр** (Renoir) Пьер Огюст (1841—1919) — французский художник-живописец. I — 428.
- Ренуáр** (Renouard) Шарль — французский художник. II — 244.

- Р е п и н** Илья Ефимович (1844—1930) — русский художник-живописец. I — 647, 692, 862.
- Р е п о́** (Repos) — французская музыкально-издательская фирма. II — 391, 392, 410.
- Р е́ у б к е** (Reubke) Юлнус (1834—1858) — немецкий пианист и композитор, ученик Листа. I — 331.
- Р и́ д е л ь** (Riedel) Г. — немецкий писатель. II — 423.
- Р и е́ н ц и** Кола ди (1313—1354) — итальянский политический деятель, судьба которого неоднократно служила темой художественных произведений. II — 144, 362.
- Р и к о́ р д и** (Ricordi) Джованни (1785—1853) — итальянский музыкальный издатель, основавший музыкально-издательскую фирму в 1808 г. в Милане. I — 216, 752, 837, 840; II — 337, 340, 341, 346, 354, 359—362, 364, 367, 370—372, 375, 376, 410.
- Р и к о́ р д и** (Ricordi) Тито (1811—1888) — итальянский музыкальный издатель, сын и наследник Д. Рикорди. II — 219, 350, 362, 364, 371.
- Р и́ м а н** (Riemann) Гуго (1849—1919) — немецкий музыковед. I — 402, 808.
- Р и́ м с к и й** - **К о́ р с а к о в** Андрей Николаевич (1878—1940) — советский музыковед, сын Н. А. Римского-Корсакова. I — 707, 711.
- Р и́ м с к и й** - **К о́ р с а к о в** Николай Андреевич (1844—1908) — русский композитор и педагог. I — 52, 368, 612, 613, 632, 639, 640, 642, 643, 647, 658, 661, 662, 703, 707, 711, 846—851, 855; II — 377.
- Р и с** (Ries) Фердинанд (1784—1838) — немецкий пианист, дирижер и композитор. I — 80, 82, 108, 722, 725; II — 459.
- Р и́ т е р** - **Б и́ д е р м а н** (Ritter-Biedermann) — немецкая музыкально-издательская фирма, основанная в 1849 г. в Винтертуре; затем находилась в Лейпциге. II — 361, 370.
- Р и́ т т е р** (Ritter) Герман (1849—1926) — немецкий скрипач, альтист и музыкальный писатель. II — 387.
- Р и́ т т е р** (Ritter) Карл — немецкий писатель. II — 423.
- Р и́ т т е р** (Ritter) Франциска (урожд. Вагнер) — немецкая артистка, племянница Р. Вагнера. II — 410.
- Р и т ш** (Rietsch) Генрих (1860—1927) — австрийский композитор и музыкальный писатель. I — 812.
- Р и х а р д** (Richard). I — 748.
- Р и́ х т е р** (Richter) Ганс (Янош) (1843—1916) — венгерский дирижер. I — 48.
- Р и́ х т е р** (Richter) Жан-Поль (1763—1825) — немецкий писатель и публицист, печатавшийся под псевдонимом Жан-Поль. I — 451, 802; II — 303.
- Р и́ х т е р** Святослав Теофилович (р. 1915) — советский пианист. II — 293, 294.
- Р и ш о́** (Richault) — французская музыкально-издательская фирма, осно-

- ванная в 1805 г. в Париже Шарлем Симоном Ришо (1780—1866). I — 290, 291, 840; II — 339, 353—355, 361—363, 375, 376.
- Р о б ё р (Rober) — французский дирижер. I — 733.
- Р о д р и г (Rodrigues) Бенд-жамен Оленд (1794—1851) — французский экономист, пропагандист идей Сен-Симона. I — 133, 144, 288.
- Р о ж а в ё л ь д ы и Т а р ш а (Rozsavölgyi és Társa) — венгерская музыкально-издательская фирма, основанная в 1846 г. в Будапеште сыном М. Рожавельды Дьюлой Рожавельды (1822—1861). I — 588; II — 335, 343, 349, 351, 353, 370, 373, 377, 391.
- Р о ж а в ё л ь д ы и (Rózsavölgyi) Марк (1789—[1787?]—1848) — венгерский скрипач и композитор. I — 271, 515.
- Р о з а (Rosa) Сальватор (1615—1673) — итальянский художник и композитор. I — 292, 798; II — 341.
- Р о з а н (Rauzan) Клара. II — 342.
- Р о з е н т а л ь (Rosenthal) Мориц (1862—1946) — австрийский пианист, ученик Листа. I — 53, 585, 586, 713; II — 303, 316.
- Р о к е т т (Roquette) Отто (1824—1896) — немецкий писатель, автор текста оратории «Легенда о св. Елизавете». I — 331, 366; II — 390, 423.
- Р о л л а н (Rolland) Ромен (1866—1944) — французский писатель-беллетрист, публицист и музыковед. I — 736.
- Р о м а н о в Константин Николаевич (1827—1892) — русский великий князь. I — 847.
- Р о м б е р г (Romberg) Бернхард (1767—1841) — немецкий виолончелист, композитор и дирижер. I — 246.
- Р о н ш о (Ronchaud) Луи де (1816—1887) — французский писатель, друг М. д'Агу. I — 732, 741, 753, 754, 760, 761; II — 428.
- Р о р е р (Rorer) — деревенский священник, учитель Листа. I — 81, 241, 722.
- Р о с с и н и (Rossini) Джоаккино Антонио (1792—1868) — итальянский композитор. I — 48, 103, 109, 167, 197, 215, 229, 297, 324, 606, 615, 627, 715, 821; II — 132, 138, 255, 263, 337, 341, 345, 348, 372, 373, 388, 410, 417, 418, 433, 436, 438, 452.
- Р о с т о п ч и н а Евдокия Петровна (1811—1858) — русская поэтесса, автор стихотворения о Листе. I — 252, 619, 671, 717, 776, 856.
- Р о т о н д и (Rotondi) — итальянский поэт, автор либретто «Сарданапала». I — 785; II — 415.
- Р о т ш и л ь д (Rothschild) Джеймс (1792—1868) — французский банкир, сын основателя банкирской фирмы. I — 160, 170.
- Р у б и н (Rubin) Силард — венгерский переводчик. I — 10.
- Р у б и н и (Rubini) Джованни Баттиста (1795—1854) — итальянский певец (тенор), концертировал с Листом. I — 48,

- 246, 254, 256, 619, 627, 772, 775.
- Р у б и н ш т е й н** Антон Григорьевич (1829—1894) — русский пианист, композитор, дирижер, педагог и музыкально-общественный деятель, брат Николая Рубинштейна. I — 15, 48, 50, 293, 294, 299, 323—325, 339, 553, 589, 659—662, 664, 687, 703, 705—707, 711, 715, 784, 843, 849, 851—853; II — 124, 253—255, 268, 271, 272, 275, 276, 281, 321, 322, 345, 372, 464, 466, 469—471.
- Р у б и н ш т е й н** (Rubinstein) Артур (р. 1886) — польский пианист. II — 296.
- Р у б и н ш т е й н** Вера Александровна (урожд. Чекуанова, 1841—1909) — жена А. Г. Рубинштейна. II — 372.
- Р у б и н ш т е й н** Калерия (Клара) Христофоровна (урожд. Левенштейн, 1807—1891) — мать А. Г. и Н. Г. Рубинштейнов. I — 661.
- Р у б и н ш т е й н** Николай Григорьевич (1835—1881) — русский пианист, дирижер, композитор, педагог и музыкально-общественный деятель, брат Антона Рубинштейна. I — 709; II — 258, 259, 262—268, 271, 272, 275, 322, 323, 336, 362, 468.
- Р у б ъ о** Вера (урожд. Кологривова, ок. 1820—1880) — русская пианистка и педагог, ученица Шопена. I — 744.
- Р у д а к о в а** Евгения Николаевна — советский музейный работник. I — 719.
- Р у д з и њ с к и й** (Rudziński) Витольд (р. 1913) — польский музыковед и композитор. I — 834.
- Р у ж е д е Л и л ь** (Rouget de Lisle) Клод Жозеф (1760—1836) — французский военный инженер, поэт и композитор, автор «Марсельезы». II — 373.
- Р у з и ч к а** (Ruzicska, Ruzitska) Игнац (1777—1833) — венгерский композитор и капельмейстер. I — 515, 816.
- Р у с с о** (Rousseau) Жан Жак (1712—1778) — французский философ, социолог и романист. I — 123, 125, 132, 390, 756, 806; II — 422.
- Р ю к к е р т** (Rückert) Фридрих (1788—1866) — немецкий поэт и ученый. II — 397, 407.
- Р ю ш** (Rüsch) Вальтер (р. 1906) — швейцарский и австрийский музыковед и педагог. I — 695.
- С а а р** (Saar) Фердинанд фон (1833—1906) — австрийский писатель. II — 407.
- С а б а д и** (Szabady) И. — венгерский композитор. I — 520, 823; II — 373.
- С а б а н е в** Леонид Леонидович (р. 1881) — музыковед и композитор. II — 324.
- С а б а т ь е** (Sabatier) Франсуа (1818—1891) — французский писатель и переводчик, муж К. Унгер. I — 724.
- С а б ѣ н н а** Марфа Степановна (1831—1892) — русская пианистка, ученица Листа. I — 53, 331, 344, 689, 706, 713, 768, 786.

- 790, 796, 837, 851, 853;  
II — 244, 251, 257, 258,  
271, 272, 307, 310, 311,  
318, 320—322.
- С а б о л ь ч и** (Szabolcsi) Бен-  
це (р. 1899) — венгерский  
музыковед, автор книг о  
Листе и Бартоке. I — 10,  
40, 486, 491, 564, 696—  
699, 816, 817.
- С а в е л о в а** Зинаида Филип-  
повна (1862—1943) —  
русский советский музы-  
ковед, библиограф и пере-  
водчик. I — 9.
- С а й н - В и т г е н ш т е й н**  
(Sayn-Wittgenstein) Алек-  
сандр Петрович — князь,  
старший брат Н. Сайн-  
Витгенштейна. I — 791.
- С а й н - В и т г е н ш т е й н**  
Каролина — см. В и т-  
г е н ш т е й н Каролина.
- С а й н - В и т г е н ш т е й н**  
Мария — см. Г о г е н л о з  
Мария.
- С а й н - В и т г е н ш т е й н**  
(Sayn-Wittgenstein) Нико-  
лай Петрович (1812—  
1864) — русский военный,  
князь, муж Каролины Вит-  
генштейн. I — 276, 277,  
791—795.
- С а й н - В и т г е н ш т е й н**  
Петр Христианович (1768—  
1842) — князь, русский  
фельдмаршал. I — 276.
- С а л е и** (Szaley) Юлиана —  
крестная Листа. I — 67.
- С а л л é** (Sallès) А. — автор  
книги о Листе. I — 694.
- С а л ь é р и** (Salieri) Антонио  
(1750—1825) — итальян-  
ский композитор и педа-  
гог. I — 89, 90, 92, 724,  
802; II — 459.
- С а м а р и н** Иван Васильевич  
(1817—1885) — русский  
актер. I — 773.
- С а м а р и н** Юрий Федоро-  
вич (1819—1876) — рус-  
ский публицист и полити-  
ческий деятель славяно-  
фильского направления.  
I — 707, 773—774, 856.
- С а м о й л о в а** Юлия Пав-  
ловна (урожд. фон дер  
Пален, 1803—1875) — рус-  
ская графиня, много лет  
жившая в Италии. I —  
216, 615, 835; II — 372.
- С а н д** (Sand) Аврора —  
внучка Жорж Санд. I —  
710.
- С а н д** (Sand) Жорж (наст.  
Аврора Д ю п é н - Д ю-  
д е в а н, 1804—1876) —  
французская писательни-  
ца, друг Листа. I — 21,  
46, 49, 51, 52, 61, 76, 117,  
119, 149, 150, 153—155,  
168, 169, 182, 185, 198,  
199, 204, 205, 208, 211,  
213, 222, 278, 284, 288,  
605, 703, 704, 710, 712,  
718, 729, 730, 732, 736,  
740—742, 749, 751—759,  
802, 807, 812; II — 132,  
306, 311, 355, 428, 461,  
462, 469.
- С а н д** (Sand) Морис (1823—  
1889) — французский пи-  
сатель и художник, сын  
Жорж Санд. I — 213, 431,  
758, 812.
- С а н д** (Sand) Соланж (по  
мужу Клезанже, 1828—  
1899) — дочь Жорж Санд.  
I — 758.
- С а с** (Szász) Кароль (1829—  
1905) — венгерский поэт.  
I — 722.
- С а ф и р** (Saphir) Мориц  
Готлиб (1795—1858) —  
австрийский юморист и са-  
тирик. I — 339.
- С в е р б ё е в** Дмитрий Нико-  
лаевич (1799—1874) —  
русский общественный  
деятель, глава литера-  
турного салона в Москве.  
I — 626.



- С в и с т у н о в** Петр Нико-  
лаевич (1803—1889) —  
русский виолончелист, де-  
кабрист. I — 593, 595, 709.
- С в и с т у н о в а** Магдалена (Ма-  
рия) Петровна (1848—?) —  
русская пианистка, уче-  
ница Листа, дочь П. Н.  
Свистунова. I — 593—  
595, 709, 827.
- С г а м б а т и** (Sgambati)  
Джованни (1841—1914) —  
итальянский пианист и  
композитор, ученик Ли-  
ста. I — 49; II — 390, 468.
- С е г а л** Елена — советская  
писательница. I — 809.
- С е з а н н** (Cézanne) Поль  
(1839—1906) — француз-  
ский художник-живопи-  
сец. I — 428.
- С е к е й** (Székely) Имре  
(1823—1887) — венгерский  
пианист и композитор.  
I — 604.
- С е л е н и** (Szelényi) Иштван  
(р. 1904) — венгерский  
композитор и музыковед.  
I — 10, 696, 698, 722, 729,  
816; II — 327, 414.
- С е л ь ц к и й** Петр Дмит-  
риевич (1821—1879) —  
автор «Записок» в «Киев-  
ской старине». I — 419,  
690, 715, 747, 810.
- С е м е н о в а** Екатерина  
Александровна (1821—  
1906) — русская певица  
(сопрано). I — 619.
- С е м е н о в с к и й** Сергей  
Алексеевич (1886—1963)  
— советский филолог и  
переводчик. I — 701, 708.
- С е н а н к у р** (Sénaucour)  
Этьен (1770—1846) —  
французский писатель-ро-  
мантик. I — 17, 129—131,  
199, 291, 751, 797, 806,  
810; II — 72, 339, 340.
- С е н д и** (Szendy) Арпад  
(1863—1922) — венгерский  
пианист, композитор и пе-  
дагог, ученик Листа. I —  
596; II — 279.
- С е н к о в с к а я** Аделаида  
(Адель) Александровна  
(урожд. Раль) — жена  
О. И. Сенковского. I —  
769, 775, 837.
- С е н к о в с к и й** Осип Ива-  
нович (1800—1858) —  
русский журналист, пуб-  
лицист и языковед, поляк  
по происхождению, изда-  
тель «Библиотеки для чте-  
ния»; писал под псевдонимом  
«Барон Брамбеус». I — 253, 619, 637, 638, 769,  
771, 775, 837, 845.
- С е н - К р и к** (Saint-Cricq) Ка-  
ролина (1812—1872) —  
дочь французского минис-  
тра, первая любовь Листа.  
I — 119, 121, 267, 730;  
II — 460, 464, 469.
- С е н - Л ю б е н** (Saint-Lubin)  
Наполеон Антуан Эжен  
Леон де (1805—1850) —  
французский скрипач, ди-  
рижер и композитор. I —  
724.
- С е н - П ь е р** (Saint-Pierre)  
Бернарден де (1738—  
1814) — французский пи-  
сатель, историк литера-  
туры и публицист. I —  
198.
- С е н - С а н с** (Saint-Saëns)  
Шарль Камиль (1835—  
1921) — французский ком-  
позитор и пианист, друг  
Листа. I — 48, 52, 476, 589,  
606, 703—705, 712, 716,  
828—829; II — 65, 225, 299,  
305, 306, 332, 356, 373.
- С е н - С и м о н** (Saint-Simon)  
Клод Анри (1760—1825) —  
французский социалист-  
утопист. I — 20, 132, 133,  
140—142, 144—148, 577,  
731, 735, 801, 802.

- С е н т - Б ё в** (Saint-Beuve) Шарль Огюстен (1804—1869) — французский поэт, публицист и критик. I — 21, 49, 52, 149, 360, 688, 708, 710, 712, 745, 748; II — 362.
- С е р в ё** (Servais) Адриен Франсуа (1807—1866) — бельгийский виолончелист. I — 246.
- С е р д а х е л ь и** (Szerdahelyi) Йожев (1804—1851) — венгерский певец, артист и композитор. I — 514.
- С е р е б р я к ó в** Павел Алексеевич (р. 1909) — советский пианист и педагог. II — 295.
- С е р л и** (Szerly) Тибор — венгерский композитор, ученик Бартока. II — 386.
- С е р ó в** Александр Николаевич (1820—1871) — русский композитор, музыкальный писатель и критик. I — 34, 48, 52, 248—250, 252, 302, 327, 331, 401, 612, 621, 633—636, 647, 692, 701, 703, 707, 709, 711, 715, 808, 837, 840, 842—846; II — 11, 12, 85, 86, 93, 94, 212, 303, 304, 307, 308, 429, 463.
- С е р ó в** Валентин Александрович (1865—1911) — русский художник-живописец. I — 715.
- С е р ó в а** Валентина Семёновна (1846—1924) — русская общественная деятельница, композитор, жена А. Н. Серова и мать В. А. Серова. I — 53; II — 715.
- С е с л á в и н с к а я** Александра Михайловна (р. 1913) — советский музыкальный редактор. I — 9.
- С е ч е н и** или **С е ч е н ь и** (Széchenyi) Имре (Эмерих) (1825—1898) — венгерский дипломат и музыкант-любитель. I — 520, 819; II — 373.
- С е ч е н и** или **С е ч е н ь и** (Széchenyi) Иштван (1792—1860) — венгерский политический деятель и писатель. I — 235, 548, 570, 715, 764, 817, 819; II — 344, 350.
- С и г е т и** (Szigeti) Жозеф (р. 1892) — венгерский скрипач, ученик Губаи. I — 602.
- С и г л и г е т и** (Szigligeti) — венгерский писатель-драматург. II — 424.
- С и м и н с к и й** (Siemienski) Люциан (1809—1878) — польский поэт, автор текста «Легенды о св. Станиславе». I — 552; II — 415.
- С и м ó н** (Simon) Арнольд — немецкий музыкант и музыкальный издатель в Ганновере. I — 678, 860; II — 349, 387, 388.
- С и н и** (Szini) Кароль (?—1890-е гг.) — венгерский фольклорист, учитель пения. I — 514, 817.
- С и р л** (Searle) Хэмфри (р. 1915) — английский композитор и музыкальный писатель, автор книги о музыке Листа. I — 695, 696.
- С и с м ó н д и** (Sismondi) Жан Шарль Симонд де (1773—1842) — швейцарский экономист. I — 201, 755.
- С и т у э л л** (Sitwell) Сэчевелл — английский музыковед, автор книги о Листе. I — 695.
- С к á н д е р б е г** (наст. Георгий К а с т р и о т а) (ок.

- 1404—1468) — албанский народный герой. I — 258.
- Скарлатти** (Scarlatti) Доменико (1685—1757) — итальянский композитор и клавирист. I — 221; II — 129, 426, 432.
- Скотт** (Scott) Вальтер (1771—1831) — английский писатель. I — 388, 786.
- Скриб** (Scribe) Эжен (1791—1861) — французский писатель, драматург и либреттист. I — 340, 701, 814.
- Скрябин** Александр Николаевич (1872—1915) — русский композитор и пианист. I — 428, 440, 668—670, 719, 809; II — 273, 324.
- Сливинский** или **Сливиньский** (Sliwiński) Иосиф (1865—1930) — польский пианист. II — 272.
- Сметана** (Smetana) Бедржих (1824—1884) — чешский композитор. I — 48, 63, 271, 331, 366, 609, 610, 731, 830, 834, 848; II — 390.
- Смиренский** Борис Викторович — советский литературовед. I — 859.
- Смирнов** Павел Алексеевич. I — 709, 862.
- Смитсон** (Smithson) Гарриэт (1800—1854) — ирландская артистка, жена Г. Берлиоза. I — 159, 167.
- Соболевский** (Sobolewski) Эдуард (1808—1872) — польский композитор и дирижер. I — 324; II — 429.
- Совинский** или **Совиньский** (Sowiński) Войцех Адальберт (1803—1880) — польский пианист, педагог и музыкальный писатель. I — 738.
- Сokolov** Илья — московский цыган, руководитель хора, певец и танцор. I — 630, 841.
- Сokolova** Татьяна Ивановна — советский музыкальный редактор. I — 9.
- Соллертинский** Иван Иванович (1902—1944) — советский искусствовед. I — 56, 719.
- Сологуб** Владимир Александрович (1817—1882) — русский писатель. I — 252, 622, 776.
- Солнцева** — русская приятельница Листа. I — 862.
- Соловцов** Анатолий Александрович (1898—1965) — советский музыковед. I — 708.
- Сорриано Фуэртес** (Sorgiano Fuertes) Мариано (1817—1880) — испанский композитор, педагог и музыкальный писатель. II — 373.
- Сорбкин** Константин Степанович (р. 1909) — советский композитор и музыкальный редактор. I — 9, 701; II — 327.
- Сорницкий** Владимир Владимирович (1901—1961) — советский пианист и педагог. II — 286—289.
- Софья** (Sophie) — эрцгерцогиня. II — 375.
- Сохор** Арнольд Наумович (р. 1924) — советский музыковед. I — 851.
- Спонтини** (Spontini) Гаспаре Луиджи (1774—1851) — итальянский композитор. I — 48, 109, 245, 324, 733; II — 337, 348, 372, 373.
- Срезневский** Измаил Иванович (1812—1880) — русский ученый-славист. I — 671, 708, 765, 855.

- С т а в е н х а г е н** (Stavenhagen) Бернард (1862—1914) — немецкий пианист, дирижер и композитор, ученик Листа. I — 585, 600, 700; II — 316.
- С т а м а т и** (Stamaty) Камиль Мари (1811—1870) — пианист, композитор и педагог. I — 738.
- С т а р к** Ингеборг — см. Б р о н з а р т Ингеборг.
- С т а с о в** Владимир Васильевич (1824—1906) — русский искусствовед, публицист, критик и музыкально-общественный деятель. I — 19, 31, 34, 36, 48, 50—52, 68, 241, 248—250, 252, 253, 255, 256, 273, 274, 284, 302—304, 480, 612—614, 624, 634, 637—639, 643—646, 661, 664, 680, 684, 687, 689, 690, 692, 703, 707, 709, 711, 714—715, 737, 765, 769, 771—773, 779, 780, 782—784, 809, 814, 835, 837—839, 842—848, 851, 853, 855, 861, 862; II — 10, 12, 15, 83, 85, 212, 256, 264, 303, 304, 306, 307, 322, 436, 437, 463.
- С т а с о в** Дмитрий Васильевич (1828—1918) — русский общественный и музыкальный деятель, брат В. В. Стасова. I — 709, 847, 848.
- С т е н д а л ь** (Stendhal) Фредерик (наст. Анри Бейль, 1783—1842) — французский писатель. II — 57, 305, 311.
- С т е р н** (Stern) Даниэль — см. д'А г у Мари.
- С т е ф а н** I «святой» (997—1038) — первый король венгерской династии Арпадов, осуществил в Венгрии ряд реформ. II — 423.
- С т р а д а л ь** (Stradal) Август (1860—1930) — австрийский пианист, композитор и педагог, ученик Листа. I — 40, 53, 480, 699, 700, 713, 814; II — 34, 79, 92, 122, 128, 129, 133, 158, 168, 171, 192, 205, 209, 216, 218, 220, 303—316, 318, 350.
- С т р а к а т ы й** (Strakaty) Карел (1804—1868) — чешский оперный певец. I — 765.
- С т р и т** (Street) Агнесса (урожд. Клиндворт, ок. 1830—1896) — пианистка, ученица Листа, сестра К. Клиндворта. I — 45, 49, 331, 703, 705, 808.
- С т р о б л ь** (Strobl) Рудольф (1831—?) — польский пианист, педагог и музыкальный редактор. I — 860.
- С у т ц о** (Soutzo) Екатерина Дмитриевна (урожд. Обрескова) — русская пианистка, ученица Шопена. II — 369.
- С ю** (Sue) Эжен (1804—1857) — французский писатель-романист. I — 741, 815.
- Т а б о р с к и** (Táborzsky) Михай Янош (1805—1884) — венгерский скрипач и композитор. I — 233.
- Т а б о р с к и** (Táborzsky) Нандор (Фердинанд) (?—1894) — венгерский музыкальный издатель. I — 704.
- Т а б о р с к и и П а р ш** (Táborzsky és Parsch) — венгерская музыкально-издательская фирма, основанная в 1868 г. в Будапеште Нандором Таборски. II — 347, 351, 353, 354, 357, 359, 379, 380, 381, 385, 387, 392, 393, 397—399, 407, 411.

- Т á к а ч** (Takács) Меньхерт — венгерский музыковед. I — 697.
- Т á л ь б е р г** (Thalberg) Сигизмунд (Зигизмунд) (1812—1871) — австрийский пианист и композитор. I—35, 201, 202, 205—207, 209, 210, 221, 222, 243, 246, 299, 627, 638, 755, 757, 758, 762, 763, 767, 774; II — 11, 66, 67, 83, 85, 253, 256, 305—306, 360, 416, 427, 435, 461, 462.
- Т а л ь ó н и** (Taglioni) Мария (1804—1884) — итальянская балерина. I — 258.
- Т а м á р к и н а** Роза Владимировна (1920—1950) — советская пианистка. II — 292—293.
- Т а н é е в** Сергей Иванович (1856—1915) — русский композитор, пианист, педагог и теоретик. II — 267, 268, 323.
- Т á н н е р** (Tanner) Иоганн Якоб (1807—?) — швейцарский художник-акварелист, гравёр. I — 263.
- Т á н ч и ч** (Táncsics) Михай (1799—1884) — венгерский революционер-демократ и писатель. I — 219, 761, 762.
- Т а н ю ш а** — московская цыганка. I — 631.
- Т а р д ь é** (Tardieu) Мальвина. I — 849.
- Т á с с о** (Tasso) Торквато (1544—1595) — итальянский поэт, жизнь которого послужила темой для ряда художественных произведений. I — 397, 398, 414, 550, 690, 808, 832; II — 425.
- Т á у б м а н** (Taubmann) Отто (1859—?) — немецкий композитор, дирижер и педагог. I — 700.
- Т á у з и г** (Tausig) Карл (Кароль) (1841—1871) — польский пианист, композитор и педагог, ученик Листа. I—48, 330, 346, 607, 699, 711, 790, 796; II — 129, 279, 315, 316, 332, 356, 469.
- Т á й е р** (Thayer) Александр Уилко (1817—1897) — американский журналист и музыкальный писатель, автор книги о Бетховене. I — 724—725.
- Т é л е к и** (Teleky) Домокош (1810—1876) — венгерский политический деятель и историк. I—233; II—352.
- Т é л е к и** (Teleky) Ласло (Ладислав) (1811—1861) — венгерский политический деятель и публицист, друг Кошута. I—233, 313, 548; II — 344, 353.
- Т é л е к и** (Teleky) Шандор (1821—1892) — венгерский политический деятель, друг Листа, Гюго и Петефи. I — 47, 53, 245—246, 254, 272, 703, 714, 765, 772, 779; II — 334, 347, 396.
- Т é н н и с о н** (Tennyson) Альфред (1809—1892) — английский поэт. II — 408.
- Т е о л ó н** (Théaulon) Мари Эмануэль Гийом (1787—1841) — французский драматург, автор либретто «Дон Санчо». I — 112, 113, 728; II — 389.
- Т é п ф е р** (Töpfer) Иоганн Готлоб (1791—1870) — немецкий композитор и органист, автор книг об органе. II — 386.
- Т е р н** (Thern) Вилли (1847—1911) — венгерский пианист, ученик Листа. II—382.
- Т е р н** (Thern) Луи (1848—1920) — венгерский пианист.

- нист, ученик Листа. II — 382.
- Т е с с а р о (Tessaro) Анджело (1844—1899) — итальянский композитор. I — 731.
- Т и б а л д и - К ъ э з а (Tibaldi-Chiesa) Мария — итальянская музыкальная писательница, автор книг о Паганини и о Листе. I — 695.
- Т и м а н о в а Вера Викторовна (1855—1942) — русская пианистка, ученица Листа. I — 585, 650, 703; II — 271, 272, 323.
- Т и м о ф е е в Григорий Николаевич (1866—1919) — русский музыкальный критик. I — 838, 847; II — 259, 261, 262, 322.
- Т и н о д и (Tinódi) Шебештьен (Себастьян) (ок. 1505—1556) — венгерский композитор и лютнист. I — 516, 818.
- Т и р и н д е л л и (Tirindelli) Пьетро Адольфо (1858—1937) — итальянский скрипач и композитор. II — 424.
- Т и ц и а н (Tiziano) Вечеллио да Кадоре (1477—1576) — итальянский художник. I — 229.
- Т о д э (Thode) Генри (1857—1920) — немецкий ученый, муж Даниэлы Бюлов. I — 693.
- Т о д э (Thode) Даниэла Сента (урожд. Бюлов) — внучка Листа, дочь Г. Бюлова и К. Лист. I — 554, 600, 709; II — 342, 344, 471.
- Т о з и (Tosi) Д. — итальянский певец (бас), первый исполнитель партии Фарлафа в «Руслане и Людмиле» Глинки. I — 619.
- Т о з и (Tosi) Пьер Франческо (1646—1727) — итальянский певец и учитель пения. II — 107, 310.
- Т о л и в е р о в а Александра Николаевна (1842—1918) — русская писательница. I — 579—584, 715, 827.
- Т о л с т а я Софья Андреевна (урожд. Бахметева, по первому мужу Миллер) — жена А. К. Толстого. I — 678, 859; II — 408.
- Т о л с т о й Алексей Константинович (1817—1875) — русский поэт и драматург; друг Листа. I — 48, 331, 549, 672—678, 700, 708, 709, 857—859; II — 263, 359, 408, 411.
- Т о л с т о й Лев Николаевич (1828—1910) — русский писатель. I — 56, 57, 718.
- Т о л ь б е к (Tolbесque) Жан Батист Жозеф (1797—1869) — французский скрипач, композитор и балетный дирижер. I — 160.
- Т о м а (Thomas) Шарль Луи Амбруаз (1811—1896) — французский композитор и педагог. I — 48, 703.
- Т о м а н (Thomán) Иштван (1862—1941) — венгерский писатель и педагог, ученик Листа, учитель Бартока. I — 596, 600, 714, 716; II — 216, 279, 316, 318.
- Т о м а ш е к (Tomášek) Вацлав Ян (1774—1850) — чешский композитор, пианист, органист и педагог. I — 92, 526.
- Т о м Пус (Tom-Pouce) (букв. Том-мальчик с пальчик, Том-малыш) — прозвище ребенка, которого выдавали за взрослого карлика-генерала. I — 339.

- Т ó н г е р** (Tonger) — немецкая музыкально-издательская фирма, основанная в 1850 г. в Кёльне П. Тонгером. II — 359, 400.
- Т ó р в а л ь д с е н** (Thorwaldsen) Бертель (1770—1844) — датский скульптор. I — 226.
- Т о т** (Toth) Аладар (р. 1898) — венгерский музыковед. I — 40, 697, 698, 816.
- Т р é й х л и н г е р** (Treichlinger) Йожеф (1807—?) — венгерский музыкальный издатель в Будапеште. I — 818, 819.
- Т р á у т в е й н** (Trautwein) — музыкально-издательская фирма. II — 338, 349, 360, 363.
- Т р é н т с е н с к и й** В ý в е г (Trentsensky und Vieweg) — австрийская музыкально-издательская фирма, основанная в 1801 г. в Вене М. Трентсенски. II — 372.
- Т р е т ь я к ó в** Павел Михайлович (1832—1898) — русский купец-меценат, основатель Третьяковской галереи. I — 716.
- Т р ý ф ó н о в** Порфирий Алексеевич (1844—1896) — русский музыкальный писатель, автор книги о Листе. I — 693.
- Т р о ф í м о в а** Татьяна Николаевна — советский музыковед, певица. I — 719, 836; II — 431.
- Т р у п е н á** (Troupenas) — французская музыкально-издательская фирма в Париже (1825—1850), основанная Эженом Трупенá (1799—1850). II — 360, 370—373.
- Т у р г é н е в** Александр Иванович (1784—1845) — русский литератор, общественный деятель, брат декабриста Н. И. Тургенева. I — 70, 256, 671, 708, 772, 855; II — 87, 308.
- Т у р г é н е в** Иван Сергеевич (1818—1883) — русский писатель. I — 672, 679, 708, 709, 861.
- Т у р г é н е в** Николай Иванович (1789—1871) — русский общественный деятель, экономист, декабрист, брат А. И. Тургенева. I — 721.
- Т ь е р р ý** (Thierry) Огюстен (1795—1858) — французский историк. I — 703.
- Т ь е р с ó** (Tiersot) Жюльен (1857—1936) — французский музыкальный писатель и композитор. I — 704, 705, 708, 709, 735—737, 778, 781, 804, 827.
- Т э н** (Taine) Ипполит (1828—1893) — французский литератор, искусствовед, философ и историк. I — 800—801, 825.
- Т ю л ý** (Tulou) Жан Луи (1786—1865) — французский флейтист, композитор и педагог. I — 103.
- Т ю р к** (Türk) Даниэль Готлоб (1756—1813) — немецкий музыкальный георетик, композитор и органист. II — 107.
- Ў ý ф а л у ш и** (Ujfalussy) Йожеф (р. 1920) — венгерский музыковед и эстетик. I — 696.
- Ў л а н д** (Uhland) Людвиг (1787—1862) — немецкий поэт и историк. I — 360, 363; II — 262, 397, 398, 408.

- У л ы б ы ш е в Александр Дмитриевич (1794—1858) — русский музыкальный критик, литератор и публицист. I — 327, 635, 842, 843; II — 429.
- У н г е р (Unger, Ungher) Каролина (по мужу Сабатье, 1803—1877) — немецкая певица (сопрано). I — 48, 228, 724.
- У о л л а с (Wollace) Вильям (1860—1940) — английский композитор и музыкальный писатель. I — 695.
- У о т е р с (Waters) Эдуард (р. 1906) — американский музыковед. I — 704; II — 391.
- У р а н или Ю р а н (Urhan) Христиан (1790—1845) — французский скрипач и композитор. I — 211; II — 342, 461.
- У с а ч е в Федор Петрович (ок. 1800—?) — русский артист. I — 628, 773, 840.
- У с л а р (Uslar) фон — веймарский чиновник. I — 795.
- Ф а б и а н (Fábián) Имре (р. 1930) — венгерский музыковед. I — 696, 722.
- Ф а б о (Fabó) Берталан (1868—1920) — венгерский музыковед. I — 697, 816, 820.
- Ф а г е или Ф а г о́ (Faguet) Эмиль (1847—1916) — французский историк литературы и критик. I — 730.
- Ф а з и (Fazy) Жан Джеймс (1796[1794?]—1878) — швейцарский политический деятель и публицист. I — 755.
- Ф а и (Fay) Иштван (Стефан) (1809—1862) — венгерский композитор и музыкальный писатель, граф. I — 286, 515, 704, 819, 826.
- Ф а л ь к е й з е н (Falkeisen) Иоганн Якоб (1804—1883) — швейцарский художник, гравер. I — 215.
- Ф а л ь к о н (Falcon) Мария Корнелия (1812—1897) — французская певица. I — 168.
- Ф а р к а ш (Farkas) Мишка (1829—1890) — венгерско-цыганский скрипач, дирижер цыганского оркестра. I — 271.
- Ф а р н г а г е н или Ф а р н х а г е н ф о н Э н з е (Varnhagen von Ense) Карл Август (1785—1858) — немецкий публицист, критик и биограф, автор обширных воспоминаний и «Дневника», изданного в 14 томах. I — 52, 245, 331, 712, 768; II — 130.
- Ф е д о т о в Павел Андреевич (1815—1852) — русский художник-живописец. II — 258.
- Ф е й н б е р г Самуил Евгеньевич (1890—1962) — советский пианист, педагог и композитор. II — 280.
- Ф е л и к с (Felix) Вернер — немецкий музыковед. I — 696.
- Ф е л ь к е р (Voelcker) Бруно — немецкий музыковед. I — 695.
- Ф е н е л о н (Fénelon) Франсуа Салиньяк (1651—1715) — французский писатель. I — 198.
- Ф е р з н и г Вильгельм (1811—?) — певец (бас), артист оперы в Петербурге и в Москве. I — 252, 770, 775.
- Ф е р к о — слуга Листа. I — 266.



- Ф е р м а н** Валентин Эдуардович (1896—1948) — советский музыковед и педагог. I — 9, 56, 719.
- Ф е р ь е р** (Ferrière) Теофиль де (1813—?) — французский дипломат. I — 710.
- Ф е т** Афанасий Афанасьевич (1820—1892) — русский поэт. I — 278, 781.
- Ф е т ы с** (Fétis) Франсуа Жозеф (1784—1871) — бельгийский музыковед и композитор. I — 201, 208, 210, 627, 758; II — 67, 306, 338, 427, 461.
- Ф е ш т е т и ч** (Festetics) Лео (1800—1884) — венгерский магнат, композитор, директор театра в Пеште. I — 233, 286, 570, 704; II — 352, 353, 373.
- Ф и л а т ь е в а** Екатерина Владимировна (1820—1860-е гг.) — дочь попечителя Харьковского учебного округа. I — 716, 772—773.
- Ф и л а т ь е в а** Софья Владимировна (1818—1894) — старшая сестра Е. В. Филатевой. I — 716, 772—773.
- Ф и л ь и п** (Philipp) Изидор (1863—1958) — французский пианист и педагог. I — 699—700.
- Ф и л ь д** или **Ф и л д** (Field) Джон (1782—1837) — пианист, педагог и композитор, по происхождению ирландец. I — 258, 327, 627, 767, 839; II — 11—14, 187, 253, 304, 427, 429, 436.
- Ф и н д ь з е н** Николай Федорович (1868—1928) — русский историк музыки, критик и редактор. I — 621, 838.
- Ф и н к** (Finck) Генри Теофил (1854—1926) — американский музыкальный писатель и критик. I — 834.
- Ф и н ц и** (Finzi) — итальянская музыкальная фирма в Милане (в компании с Рикорди). II — 364.
- Ф и т и н г о ф - Ш е л ь** Борис Александрович (1829—1901) — русский композитор-дилетант, барон. I — 440.
- Ф и ш е р** (Fischer) Анни (р. 1916) — венгерская пианистка, ученица Арнольда Секей. I — 602; II — 296.
- Ф и ш е р** (Fischer) Антон (1777—1808) — немецкий композитор. I — 340.
- Ф и ш е р** (Fischer) Карл — немецкий художник-литограф. I — 327.
- Ф л а в и н ь и** (Flavigny) — французский виконт, отец М. д'Агу. I — 746.
- Ф л е р и** Елизавета Ивановна (1810—1850) — сестра композитора М. И. Глинки. I — 622.
- Ф л е т т е р и** В л е т т е р (Vletter) — голландская музыкально-издательская фирма в Роттердаме. II — 384.
- Ф л и е р** Яков Владимирович (р. 1912) — советский пианист и педагог. II — 290, 291.
- Ф л о р и а н** (Florian) Жан Пьер Кларис де (1755—1794) — французский писатель. I — 112; II — 389.
- Ф л о т о в** (Flotow) Фридрих фон (1812—1883) — немецкий композитор. I — 324; II — 465.
- Ф о г а р а ш и** (Fogarasy) Янош (1801—1878) — венгерский филолог и фольклорист. I — 514.
- Ф о г е л ь** (Vogel) Адольф Бернгард (1847—1898) — немецкий музыкальный

- писатель и композитор. I — 694.
- Фогт (Vogt) Якоб (Жак) (1810—1869) — швейцарский композитор, органист и хоровой дирижер. I — 757.
- Фольбах (Vollbach) Фриц (1861—1940) — немецкий композитор и музыковед. II — 388.
- Фольвейлер (Vollweiler) Карл (1813—1848) — немецкий композитор, пианист и педагог. I — 261, 620—622, 624, 776, 837; II — 365, 433.
- Фолькман (Volkmann) Роберт (1815—1883) — немецкий и венгерский композитор и педагог. I — 48, 592, 593.
- Фольдес (Foldes) Андор (р. 1913) — венгерский и швейцарский пианист. II — 296.
- Фонтана (Fontana) Юльян (1810—1869) — польский композитор и пианист, друг Шопена. I — 743.
- Форберг (Forberg) — немецкая музыкально-издательская фирма в Лейпциге. II — 398.
- Форе (Faure) Габриель (1845—1924) — французский композитор. I — 606.
- Фориэль (Fauriel) Клод Шарль (1772—1844) — французский историк, филолог и критик. I — 488, 489, 816.
- Фра Беато Анджелико (Fra Beato Angelico) (Фра Джованни да Физзоле, 1387—1455) — итальянский художник-живописец. I — 229.
- Фрагер (Frager) Малькольм — американский пианист. II — 296.
- Франк (Franck) — Сезар Август (1822—1890) — французский композитор, органист и педагог. I — 48, 63, 606, 703, 704, 827, 828.
- Франкенбург (Frankenburg) Адольф (1811—1884) — венгерский писатель и журналист, друг детства Листа. I — 51, 710.
- Франком (Franchomme) Огюст Жозеф (1806—1884) — французский виолончелист, друг Шопена. I — 744.
- Франсуа (François) Самсон — французский пианист. II — 296.
- Франц (Frantz) — банкир в Берлине. I — 839.
- Франц (Franz) Роберт (1815—1892) — немецкий композитор, друг Листа. I — 48, 369; II — 301, 373—374, 429.
- Франц Р. — см. Янина Ольга.
- Франц I (Franz I) (1768—1835) — австрийский император. I — 68, 69.
- Франциск Ассизский (1182 [1181?] — 1226) — один из деятелей христианства, основатель монашеского ордена. I — 554, 826; II — 72, 343, 357, 385, 390, 420.
- Франциск из Паолы (1416—1507) — основатель монашеского ордена. I — 334, 554, 826; II — 73, 343, 392.
- Франча (Francia) Франческо (Франческо ди Марко ди Джакомо Райболини, ок. 1450—1518) — итальянский живописец и ювелир. I — 229.
- Фрейлиграт (Freiligrath) Фердинанд (1810—

- 1876) — немецкий поэт и переводчик. I — 360; II — 408.
- Фрейн фон Куделька (Frein von Koudelka) Флора. II — 376.
- Фрейнд (Freund) Роберт (1852—1936) — венгерский пианист и композитор, ученик Листа. II — 356.
- Фрейтаг (Freitag) Густав (1816—1895) — немецкий писатель. I — 49.
- Френкель Яков Абрамович — советский скрипач и музыковед. II — 308.
- Фрескобальди (Frescobaldi) Джироламо (1583—1643) — итальянский композитор и органист. II — 107.
- Фривитцер (Frivitzer) Людвиг. I — 39, 694; II — 327, 375.
- Фридгейм (Friedheim) Артур (1859—1932) — немецкий пианист и композитор, ученик Листа. I — 585, 586, 665, 714; II — 316, 348, 470.
- Фризе (Friese) — немецкая музыкально-издательская фирма в Лейпциге. II — 349.
- Фриммель (Frimmel) Теодор (1853—1928) — австрийский искусствовед. I — 725, 790.
- Фритч (Fritsch) — немецкая музыкально-издательская фирма в Лейпциге. I — 842; II — 350, 354.
- Фруассар. I — 800.
- Фурье (Fourier) Шарль (1772—1837) — французский социалист-утопист. I — 288.
- Фэй (Fay) Эми (1844—1928 [1929?]) — американская пианистка, ученица Листа. I — 53, 714; II — 98, 166, 216—218, 228, 249, 307, 318, 319.
- Фюрстнер (Fürstner) — немецкая музыкально-издательская фирма. II — 332, 335, 344, 346, 355, 356, 363, 367, 373, 376, 378, 379, 382, 386, 395.
- Фюсман (Füssmann) Вернер — немецкий музыковед. I — 696.
- Хагн (Hagn) Шарлотта фон (урожд. фон Офен, 1809—1891) — немецкая артистка. I — 245; II — 408.
- Хазе (Hase) Карл (1800—1890) — немецкий теолог, автор монографии о Франциске Ассизском. II — 389.
- Хальбергер (Hallberger) — немецкая музыкально-издательская фирма. II — 347.
- Хальм (Halm) Фридрих (наст. Элигиус фон Мюнх-Беллингаузен, 1806—1871) — австрийский драматург и поэт. II — 410.
- Хандрик (Handrick) Вилли — немецкий музыковед. I — 696.
- Ханкиш (Hankiss) Янош — венгерский музыковед. I — 699, 702.
- Хансен (Hansen) Р. — немецкий музыковед. I — 695.
- Хараси (Haraszi) Эмиль (1885—1958) — венгерский музыкальный писатель и педагог, автор статей о Листе. I — 40, 693, 697, 816; II — 327.
- Харшани (Harsányi) Жолт — венгерский музыкальный писатель, автор книги о Листе. I — 697, 718.
- Хвостенко Владимир Вениамирович (р. 1899) —

- советский музыковед. I — 719.
- Хевесй (Hevesi) Андрэ — французский литератор, автор книги о Листе. I — 695.
- Хеериг (Heerig) — банкир в Берлине. I — 839.
- Хейгель (Heugel) — французская музыкально-издательская фирма, основанная в 1833 г. в Париже Жаком Леопольдом Хейгелем (1815—1883). I — 752, 782; II — 339, 367.
- Хейсс (Heuss) Альфред (1877—1934) — немецкий музыкальный писатель и композитор. I — 39, 694, 810.
- Хейлдейн (Haldane) Шарлотта — автор книги о Листе. I — 696.
- Хельм (Helm) Э. I — 696; II — 343.
- Хербуйн (Cherbuien) Л. — художник. I — 215.
- Херлоссон (Herlossohn) Карл (1804—1849) — немецкий писатель, поэт. II — 421.
- Ховен (Hoven) Иоганн (наст. Веск фон Пютлинген, 1803—1883) — австрийский композитор. I — 324.
- Холзен (Holsen) К. — норвежский музыковед, автор книги о Листе. I — 695.
- Холле (Holle) — немецкая музыкально-издательская фирма в Вольфенбютеле. II — 426.
- Хоминьский (Chomiński) Юзеф (р. 1906) — польский музыковед. I — 696.
- Хомяков Алексей Степанович (1804—1860) — русский публицист и поэт, славянофил. I — 626, 671.
- Хорват (Horváth) Атила (1862—1920) — венгерский композитор, пианист и педагог. I — 589.
- Хорват (Horváth) Лазар (1807—1851) — венгерский писатель и переводчик. I — 545; II — 409.
- Хорнеман (Horneman) Кристиан Фредерик Эмиль (1841—1906) — датский композитор, друг Э. Грига. I — 830.
- Хорти (Horthy) Миклош (1868—1957) — венгерский реакционный политический деятель. I — 698.
- Хотек (Chotek) фон — граф. II — 355.
- Хохлов Юрий Николаевич (р. 1922) — советский музыковед. I — 719.
- Хохловкина Анна Абрамовна р. 1898 — советский музыковед. I — 719, 788.
- Христерна (Christern) Иоганн Вильгельм — немецкий литератор, один из первых биографов Листа. I — 33, 690.
- Христиан VIII (1786—1848) — король Дании. II — 370.
- Хубов Георгий Никитич (р. 1902) — советский музыковед. I — 56, 692, 701, 719.
- Хуг (Hug) — немецко-швейцарская музыкально-издательская фирма в Цюрихе. II — 394.
- Хуняди (Hunyady) Янош (? — 1456) — народный герой, правитель Венгрии середины XV века, отец Ласло и Матьяша Хуняди. I — 822.
- Хьюго (Hugo) Говард — американский музыковед. I — 704.

- Ц е д л и ц (Zedlitz) Иозеф Христиан фон (1790—1862) — австрийский поэт. I — 717.
- Ц е л ь н е р (Zellner) Леопольд Александр (1823—1894) — австрийский композитор, музыкальный писатель, педагог, редактор и издатель. I — 717.
- Ц и г е з а р (Ziegesar) — барон. II — 369.
- Ц и м м е р м а н (Zimmermann) Пьер Жозеф Гийом (1785—1853) — французский пианист-педагог, профессор Парижской консерватории. I — 168, 742; II — 224.
- Ц и м м е р м а н (Zimmermann) Юлиус Генрих (1851—1923) — музыкальный издатель в Петербурге. I — 667.
- Ц и н г а р е л л и (Zingarelli) Никола Антонио (1752—1837) — итальянский композитор и дирижер. II — 29.
- Ц и ф ф р а (Cziffra) Дьёрдь — венгерский пианист. II — 296.
- Ч а а д а е в Петр Яковлевич (1793—1856) — русский философ-публицист. I — 626.
- Ч а й к о в с к и й Модест Ильич (1850—1916) — русский драматург, либреттист и музыкально-общественный деятель, брат П. И. Чайковского. I — 854; II — 268, 323.
- Ч а й к о в с к и й Петр Ильич (1840—1893) — русский композитор. I — 50, 593, 629, 657, 662—664, 687, 707, 716, 853, 854; II — 22, 268, 283, 323, 374, 401, 470.
- Ч а п о (Csapó) Вильмош (1843—?) — венгерский писатель, редактор писем Листа к А. Аугусу. I — 703.
- Ч а р т о р ы с к а я (Czartogyska) Марселина (урожд. Радзивилл, 1817—1894) — польская пианистка, княгиня, ученица и друг Шопена. II — 348.
- Ч а т к а и (Csatkai) Эндре (р. 1896) — венгерский историк искусства и музыковед. I — 715.
- Ч е к е й (Csekey) Иштван — венгерский музыковед. I — 697.
- Ч е к к а Мария — певица. I — 775.
- Ч е л л и н и (Cellini) Бенvenuto (1500—1571) — итальянский ювелир, скульптор и медальер. I — 224, 753, 754, 763, 859; II — 428.
- Ч е р м а к (Csermák) Антал Дьёрдь (1774?—1822) — венгерский композитор. I — 491, 494, 515, 516.
- Ч е р н и (Czerny, Černý) — мать Карла Черни. I — 88, 727.
- Ч е р н и (Czerny, Černý) — Венцель (Вацлав) (1752—1832) — чешско-австрийский пианист и педагог, отец Карла Черни. I — 88, 727.
- Ч е р н и (Czerny, Černý) Карл (Карел) (1791—1857) — чешско-австрийский пианист, педагог и композитор, ученик Бетховена, учитель Листа. I — 48, 51, 61, 86—89, 92, 94, 106—110, 161, 221, 271, 281, 693, 703, 707, 710, 722—724, 727, 757, 802; II — 34, 47, 112, 124, 137, 142, 143, 167, 194, 197, 237, 304,

- 305, 310, 312, 315, 337, 360, 416, 433, 459, 467.
- Чикколини** (Ciccolini) Альдо — итальянский пианист. II—296.
- Чимароза** (Cimarosa) Доменико (1749—1801) — итальянский композитор. I — 733; II — 83.
- Чистяков** Александр Николаевич (р. 1914) — советский шахматист и музыкант-любитель. II—327.
- Чукóвский** Николай Корнеевич — советский писатель и переводчик. I—822.
- Шавé** (Chavée) Оноре Жозеф (1815—1877) — бельгийский филолог. I — 745.
- Шаликова** Наталья Петровна (? — 1878) — русская писательница. I — 780.
- Шантавуáн** (Chantavoine) Жан (1877—1952) — французский музыковед и публицист. I — 39, 112, 688, 693, 694, 701, 728, 735, 753; II — 389, 428.
- Шапелён** А. — поэт. I — 781.
- Шáрлйт** (Scharlitt) Бернгард — немецкий музыковед. I — 703.
- Шарль** — артистка. I — 674.
- Шассерио** (Chassériau) Теодор (1819—1856) — французский художник. I—128.
- Шатобриáн** (Chateaubriand) Франсуа Огюст (1768—1848) — французский писатель и реакционный политический деятель. I — 17, 125—128, 130, 131, 152, 163, 198, 730; II—78, 216, 421.
- Шаховская** Надежда (Надин) — см. Гельбиг Надежда (Надин).
- Швáнталлер** (Schwanthaler) Людвиг (1802—1848) — немецкий скульптор. I—862.
- Шварц** Вячеслав Григорьевич (1838—1869) — русский живописец, академик. I — 674.
- Шварц** (Schwartz) Мари Эсперанс фон (урожд. Бранд, 1821—1899) — немецкая общественная деятельница и писательница, публиковавшая произведения под псевдонимом **Эльпис Мелена**. I—580—582, 584.
- Шварценберг** (Schwarzenberg) Лори. II—375.
- Швинд** (Schwind) Мориц (1804—1871) — немецкий художник-живописец. I—331, 366, 367, 851; II—390.
- Шевырев** Стéпан Петрович (1806—1864) — русский историк литературы, критик и публицист. I — 257, 260, 626, 746, 773—775; II — 309.
- Шекспир** (Shakespeare) Вильям (1564—1616) — английский драматург и поэт. I — 198, 212, 288, 691, 803, 809; II — 83, 331, 370, 422.
- Шёллинг** (Schelling) Фридрих Вильгельм (1775—1854) — немецкий философ-идеалист. I — 254.
- Шёлль** (Schöll) Адольф (1805—1882) — немецкий литератор и археолог. I—342; II — 397.
- Шёлхер** (Schölcher) Виктор (1804—1893) — французский музыкальный писатель. I — 741, 748; II—340.

- Ш ё н** (Schön) Мориц (1808—1885) — австрийский скрипач, композитор и дирижер. II — 331.
- Ш ё н б е р г** (Schönberg) Арнольд (1874—1951) — австрийский композитор и музыкальный теоретик. I — 438, 440, 608.
- Ш е н г е л и** Георгий Аркадьевич (р. 1894) — русский советский поэт, переводчик и исследователь стиха. I — 813.
- Ш е н ь ё** (Chénier) Андре (1762—1794) — французский поэт и публицист. I — 198.
- Ш е р е м ё т е в а - Д ё л е р** Елизавета Сергеевна (1818—1890) — русская графиня, собирательница автографов, жена пианиста Теодора Дёлера. I — 251.
- Ш ё р и н г** (Schering) Арнольд (1877—1941) — немецкий музыковед. I — 695.
- Ш е с т а к ó в а** Людмила Ивановна (1816—1906) — русская музыкально-общественная деятельница, сестра М. И. Глинки. I — 623, 624, 642, 703, 837, 847—849.
- Ш ё ф ф е л ь** (Scheffel) Иосиф Виктор (1826—1886) — немецкий поэт и романист. II — 409.
- Ш е ф ф е р** Анри (Генри, Габриэль?) — швейцарский художник. I — 181; II — 166.
- Ш е ф ф ё р** (Scheffer) Ари (1795—1858) — французский художник-живописец. I — 49, 333, 704, 827; II — 409.
- Ш и л л е р** (Schiller) Фридрих (1759—1805) — немецкий поэт, драматург и эстетик. I — 309, 311, 325, 339, 346, 363, 373, 389, 478, 689, 750, 803, 809; II — 72, 78, 209, 217, 331—333, 340, 357, 369, 378, 395, 397, 398, 409, 410, 418, 419, 423, 467.
- Ш и л л и н г** (Schilling) Густав (1803—1881) — немецкий музыкальный писатель, один из первых биографов Листа. I — 33, 690; II — 358.
- Ш и н д л е р** (Schindler) — музыкально-издательская фирма. II — 348.
- Ш и н д л е р** (Schindler) Антон (1796—1864) — немецкий музыкант, секретарь и биограф Бетховена. I — 95, 724, 725; II — 14, 304.
- Ш и п о ш** (Siposs) Антал (1839—1923) — венгерский композитор и пианист. I — 604.
- Ш и р м е р** (Schirmer) — американская музыкально-издательская фирма, основанная в 1861 г. в Нью-Йорке Густавом Ширмером (1829—1893). II — 346, 348, 356, 357, 393, 424.
- Ш и ф м а н** Михаил Ефимович (1915—?) — советский пианист. I — 855.
- Ш к р ó у п** (Škroup) Франтишек (1801—1862) — чешский композитор. I — 731.
- Ш л ё з и н г е р** (Schlesinger) — немецкая музыкально-издательская фирма, основанная в 1810 г. в Берлине Адольфом Мартинном Шлезингером (1769—1838), отцом Г. и М. Шлезингеров. II — 333—336, 338, 345—347, 350, 353, 355, 362—364, 367—370, 374, 379, 384, 392, 396, 399—403, 405, 408, 425, 426.

- Ш л é з и н г е р (Schlesinger) Генрих (1807—1879) — немецкий музыкальный издатель и основатель музыкальной газеты «Эхо» в Берлине. I — 623.
- Ш л е з и н г е р (Schlesinger) Морис Адольф (1798—1871) — французский музыкальный издатель, владелец «Gazette musicale de Paris», основатель музыкально-издательской фирмы в Париже (1821—1846). I — 76, 219, 291, 724, 753, 754, 761; II — 310, 337, 338, 340, 342, 343, 345—347, 350, 355, 356, 359—365, 367, 369, 371, 375, 381, 392, 396, 399—403, 425, 426, 427.
- Ш л é й н и т ц (Schleinitz) Мария фон (урожд. Бух, по второму мужу Волькенштейн, ок. 1840—?) — немецкая пианистка, ученица Таузига. II — 363.
- Ш л é м м е р (Schlemmer) Антонио Карло — автор книги о Листе. I — 694.
- Ш л é ц е р (Schlözer) Курд фон (1822—1894) — немецкий дипломат. I — 715.
- Ш м á л ь г а у з е н (Schmalhausen) Лина (1863—1928) — немецкая пианистка, ученица Листа. I — 827; II — 346.
- Ш м и д т (Schmidt) Ганс (1859—?) — немецкий художник, гравёр. I — 585.
- Ш н а п п (Schnapp) Фридрих — немецкий музыковед, исследователь творчества Листа. I — 859—861; II — 327, 406.
- Ш н á у б е р т (Schnaubert) Гвидо — немецкий литератор. I — 795.
- Ш ó б е р (Schober) Франц фон (1796—1882) — немецкий поэт и литератор, друг Ф. Шуберта. I — 232, 244, 286, 305, 317, 331, 545, 703, 717, 764, 765; II — 395—397, 409.
- Ш ó л ь ц (Scholz) Бернгард (1835—1916) — немецкий композитор, дирижер и музыкальный писатель. I — 53, 346, 715.
- Ш ó л ь ц (Scholtz) Герман (1845—1918) — немецкий пианист, композитор и педагог, редактор сочинений Шопена. I — 746.
- Ш ó м ф е й (Somfai) Ласло (р. 1934) — венгерский музыковед. I — 696, 698.
- Ш ó м ш и ч (Somssich) Андор (1879—1946) — венгерский пианист и музыковед, автор книги «Жизнь Ференца Листа». I — 697, 698, 772.
- Ш ó н е н б е р г е р (Schoenenberger) — французская музыкально-издательская фирма, основанная в 1830 г. в Париже Георгом Шоненбергером (1808—1856). II — 338, 370.
- Ш ó п é н (Chopin) Фридерик (1810—1849) — польский композитор и пианист. I — 43, 76, 149, 159, 161, 166—170, 204, 221, 252, 271, 297, 319, 327, 329, 419, 420, 431, 588, 604, 615, 619, 637, 642, 688, 690, 699, 701, 703, 708, 711, 719, 729—730, 737—746, 755—758, 768, 772, 802, 803, 809, 812, 830, 857, 860; II — 11, 13, 24, 83, 87, 107, 108, 138—139, 142, 197, 201, 218, 221, 224, 225, 246, 256, 260, 269, 283, 305, 312, 322, 337, 354, 360, 374, 386, 416, 422, 424, 427, 428, 432, 433, 435, 436, 438, 461, 463, 465, 469.



- Ш о п е н г á у э р (Schopenhauer) Артур (1788—1860) — немецкий философ-идеалист. I — 811.
- Ш о р н (Schorn) Адельгейда фон (1841—?)—друг Листа и Каролины Витгенштейн. I — 15, 52, 587, 687, 712.
- Ш о р н (Schorn) Генриетта фон. II — 409.
- Ш о с т á к ó в и ч Дмитрий Дмитриевич (р. 1906) — советский композитор и пианист. I — 670—671.
- Ш о т т (B. Schott's Söhne) — немецкая музыкально-издательская фирма, основанная в 1770 г. в Майнце Бернгардом Шоттом (?—1809) и руководимая впоследствии его сыновьями Андреасом Шоттом (1781—1840) и Иоганном Иозефом Шоттом (1782—1855). II — 341, 343, 347, 349, 350, 353, 355, 356, 358, 360, 361, 363, 364, 366, 367, 370, 372, 381, 383—385, 388, 398, 404, 407, 410, 414.
- Ш о т т (Schott) Франц Флипп (1811—1874) — немецкий музыкальный издатель, внук Б. Шотта. I — 46, 357, 358, 635, 704, 797—799.
- Ш ó у (Shaw) Джордж Бернард (1856—1950) — английский драматург, публицист и музыкальный критик. I — 716, 827.
- Ш п е й е р (Speyer) Вильгельм (1790—1878) — немецкий композитор и скрипач. II — 396.
- Ш п е р (Spehr) — немецкая музыкально-издательская фирма в Брауншвейге. II — 339.
- Ш п е х т (Sprecht) А. — французский журналист, писавший под псевдонимом «Германус Лепик». I — 735.
- Ш п и н а (Spina) Карл Антон — австрийский музыкальный издатель в Вене. I — 333; II — 336, 362, 375, 376, 383.
- Ш п и н а (Spina) Розалия. II — 375.
- Ш п о р (Spohr) Луи (Людвиг) (1784—1859) — немецкий скрипач, дирижер и композитор. I — 48, 244, 270, 323, 324, 331, 703, 811; II — 376, 427, 433, 493.
- Ш р á д е р (Schrader) Бруно (1861—1926) — немецкий пианист, композитор и музыкальный писатель, ученик Листа. I — 694.
- Ш р е й б е р (Schreiber) — австрийская музыкально-издательская фирма в Вене. II — 336, 367, 371, 375, 376.
- Ш р и к е л ь (Schrickel) Леопард — немецкий писатель, автор романа о Листе. I — 718.
- Ш т á д е (Stade) Фридрих Вильгельм (1817—1902) — немецкий композитор, дирижер, органист. I — 840.
- Ш т а р к (Stark) Людвиг (1831—1884) — немецкий педагог, композитор и музыкальный издатель, совместно с Э. Лебертом опубликовал фортепианную школу. I — 553; II — 338, 349, 360.
- Ш т е д р о н ь (Štědroň) Богумир (р. 1905) — чешский музыковед. I — 731.
- Ш т е й б е л ь т (Steibelt) Даниель (1765—1823) — немецкий пианист, композитор и педагог. I — 162; II — 66.

- Ш т ё й н г а у з е н** (Steinhausen) Фридрих Адольф (1859—1910) — немецкий врач, исследователь в области физиологии движений, связанных с игрой на музыкальных инструментах. II — 128.
- Ш т ё й н л е** (Steinle) Иоганн Эдуард (1810—1886) — немецкий исторический живописец. I — 554, 826; II — 74, 343.
- Ш т е й н п р е с с** Борис Соломонович (р. 1908) — советский музыковед. I — 719, 769.
- Ш т ё л л и** или **С т ё л л** (Stcehli) — швейцарский художник-литограф. I — 204.
- Ш т ё н д е л ь** (Stendel) Теодор — немецкий музыковед. I — 700.
- Ш т ё р** (Stör) Карл (1814—1889) — немецкий скрипач, дирижер и композитор. I — 796.
- Ш т е р н** (Stern) Адольф (1835—1907) — немецкий поэт и историк литературы. I — 703; II — 395.
- Ш т ó к х а м м е р** (Stockhammer) Роберт — немецкий музыковед. I — 696.
- Ш т р á у с** (Strauss) Рихард (1864—1949) — немецкий композитор и дирижер. I — 440, 608, 829.
- Ш т р á х в и ц** (Strachwitz) Мориц (1822—1847) — немецкий поэт. II — 411.
- Ш ú б а р т** (Schubart) Христиан Фридрих Даниэль (1739—1791) — немецкий поэт и композитор. II — 422, 424.
- Ш ú б е р т** (Schuberth) — немецкая музыкально-издательская фирма в Гамбурге, с филиалами в Лейпциге и в Нью-Йорке, основанная в 1826 г. Юлиусом Фердинандом Георгом Шубертом (1804—1875). I — 837; II — 332—334, 339, 346, 347, 349, 353, 355, 356, 357, 358, 360, 361, 362, 363, 364, 365, 370, 372, 375, 376, 378, 379—392, 396—398, 409—411, 426, 427.
- Ш ú б е р т** (Schubert) Карл Богданович (1811—1863) — немецкий и русский виолончелист, дирижер и композитор, организатор университетских концертов в Петербурге. II — 436.
- Ш ú б е р т** (Schubert) Франц (1797—1828) — немецкий композитор. I — 85, 92, 197, 211, 213, 221, 222, 226, 230, 252, 262, 271, 272, 283, 289, 294, 295, 297, 298, 324—326, 339, 363—364, 369, 490, 517, 559, 588, 627, 700, 701, 741, 758, 759, 765, 766, 768, 830; II — 8, 12, 18—23, 28, 74, 75, 138, 145, 151, 153, 155, 156, 158, 178, 225, 253, 263, 268, 269, 281, 282, 284, 285, 288, 292, 301, 306, 322, 332, 335, 336, 342, 374—376, 382, 383, 398, 418, 422, 427, 429, 432—434, 438, 462, 466, 469.
- Ш ú б е р т** (Shuberth) Юлиус — автор биографии Листа. I — 692.
- Ш у б и к** (Subik) Иштван — венгерский переводчик. I — 10.
- Ш у д ё н** (Choudens) — французская музыкально-издательская фирма, основанная в 1844 г. в Париже Антуаном Шуденом (?—1888). II — 346.

- Ш у м а н (Schumann) Клара (урожд. Вик, 1819—1896) — немецкая пианистка, жена Роберта Шумана. I — 48, 50, 221, 222, 327, 331, 332, 703, 708, 762, 763, 790; II — 299, 301—303, 338, 376, 429, 446.
- Ш у м а н (Schumann) Мария — дочь Роберта Шумана и Клары Вик. I — 708.
- Ш у м а н (Schumann) Роберт (1810—1856) — немецкий композитор и музыкальный писатель. I — 15, 33, 43, 48, 50, 52, 158, 221, 230, 242, 243, 288, 295, 297, 323—325, 327, 332, 339, 355—356, 369, 451, 642, 662, 663, 687, 689, 692, 702, 703, 708, 711, 737, 764, 766, 767, 769, 797, 802—804, 811, 813, 838, 839, 842; II — 10, 14, 67, 76, 77, 225, 256, 269, 281, 283, 299—304, 306, 320, 344—345, 376, 427, 428, 432, 433, 461, 463, 466.
- Э г р е ш ш и (Egressy) Бени (1814—1851) — венгерский композитор, драматург и либреттист. I — 514, 517—519, 556, 566, 765, 819; II — 335, 352, 353, 377.
- Э г х а р д (Egghard) Юлиус (1834—1867) — австрийский пианист. II — 336.
- Э д и с о н и Б и л (Addison and Beale) — английская музыкально-издательская фирма в Лондоне. II — 355, 360, 371, 375.
- Э й л е р (Euler) Леонард (1707—1783) — немецкий математик, астроном и физик. I — 198.
- Э й н ш т е й н (Einstein) Альфред (1880—1952) — немецкий музыковед. I — 720.
- Э к к (Eck) — немецкая музыкально-издательская фирма. II — 396, 397, 400, 404, 405.
- Э к к а р д т (Eckardt) Людвиг — немецкий писатель-драматург. II — 424.
- Э к к а р т (Eckart) А. II — 384.
- Э к к е р м а н (Eckermann) Иоганн Петер (1792—1854) — немецкий писатель, литературный секретарь Гёте. I — 814.
- Э к ш т е й н (Eckstein) Рудольф. I — 233; II — 352.
- Э к ш т е й н (Eckstein) Фердинанд д' (1790—1861) — французский писатель-публицист, барон. I — 742.
- Э л и о т (Eliot) Джордж (наст. Мария Анна Эванс, 1819—1880) — английская писательница. I — 331.
- Э л ь б е р с д' А н д а н с (Elbers d'Andance) Эмма — писательница-либреттистка. II — 423.
- Э н г е л ь (Engel) Ганс (р. 1894) — немецкий музыковед. I — 695, 696, 700.
- Э н г е л ь г а р д т Василий Васильевич (1775—1834) — петербургский богач, владелец дома на Невском с концертным залом («зала г-жи Энгельгардт»). I — 255.
- Э н г е л ь г а р д т Василий Павлович (1828—1915) — русский музыкальный деятель и астроном, друг Глинки, племянник В. В. Энгельгардта. I — 623.
- Э н г е л ь м а н (Engelmann) — австрийская музыкально-издательская фирма в Вене. II — 350.

- Энгельс (Engels) Фридрих** (1820—1895) — немецкий революционер, один из основоположников научного коммунизма. I — 69, 70, 135, 140, 182, 720, 721, 730, 731, 733, 748.
- Энгр (Ingres) Жан Огюст Доминик** (1780—1867) — французский художник, друг Листа. I — 224—226, 288, 690, 763; II — 362, 462.
- Эндй (d'Indy) Венсан д'** (1851—1931) — французский композитор. I — 52, 433, 606, 712, 716, 809, 812, 828.
- Эрар (Égard) — французская музыкально-издательская фирма в Париже.** II — 345, 348.
- Эрар (Égard) Пьер** (1796—1855) — французский фортепианный фабрикант, племянник С. Эрара, друг Листа. I — 333, 704.
- Эрар (Égard) Себастьян** (1752—1831) — французский изобретатель и фортепианный фабрикант, основавший в 1798 г. музыкально-издательскую фирму в Париже, друг семьи Листа. I — 100, 102, 152, 333; II — 345.
- Эрдмансдёрфер (Erdmannsdörfer) Макс** (1848—1905) — немецкий дирижер и композитор; много лет жил и работал в России. II — 331.
- Эрдмансдёрфер-Фихтнер (Erdmannsdörfer-Fichtner) Паулина** (1847—1916) — немецкая пианистка, ученица Листа, жена М. Эрдмансдёрфера. I — 714.
- Эркель (Erkel) Ференц (Франц)** (1810—1898) — венгерский композитор и дирижер. I — 48, 271, 272, 514, 517—519, 566, 568, 571, 590, 592, 595, 603, 703, 704, 720, 817, 819, 822, 827; II — 335, 336, 377, 466, 469.
- Эрлих (Ehrlich) Альберт** — см. Пайн Альберт.
- Эрлих (Ehrlich) Генрих** (1822—1889) — немецкий пианист, педагог и музыкальный писатель. I — 517, 699, 712, 816, 818—820.
- Эрнст (Ernst) Генрих Вильгельм** (1814—1865) — немецкий скрипач и композитор. I — 48, 168, 281; II — 353.
- Эрнст II, герцог Саксен-Кобург-Готский (Ernst II, Herzog zu Sachsen-Coburg-Gotta)** (1818—1893) — автор оперы «Тони». I — 324, 329; II — 347, 377, 379.
- Эскюдье (Escudier) Леон** (1821—1881) — музыкальный писатель и журналист, основал вместе с братом журнал «La France musicale». I — 704; II — 376.
- Эскюдье (Escudier) Мари** (1819—1880) — музыкальный писатель и журналист, брат Л. Эскюдье. II — 376.
- Эстергази или Эстерхази (Esterházy) Казимир.** II — 352, 353.
- Эстергази или Эстерхази (Esterházy) Миклош (Николаус)** (1765—1833) — венгерский магнат. I — 71—74, 78, 83, 84, 89, 90, 98, 721, 722, 726.
- Эстергази или Эстерхази (Esterházy) Михай (Михаил)** — венгерский магнат. I — 83.

- Эстергази или Эстер-хазы (Esterházy) — княжеский род венгерских магнатов. I — 72, 73, 84, 721.
- Эсхйл (Aeschylus) (525—456 до н. э.) — греческий поэт, трагик. I — 691.
- Этвёш (Eötvös) Йозеф (1813—1871) — венгерский поэт, публицист, романист, общественный деятель, президент Венгерской академии наук. I — 548, 592; II — 344.
- Юдина Мария Вениаминовна (1899—1970) — советская пианистка и педагог. II — 295.
- Юргенсón Борис Петрович (1868—?) — русский нотопиздатель и музыковед, сын П. И. Юргенсона. I — 839.
- Юргенсón Григорий Петрович (1872—?) — русский нотопиздатель, сын П. И. Юргенсона. I — 839.
- Юргенсón Петр Иванович (1836—1903) — русский музыкальный деятель, основатель музыкально-издательской фирмы в Москве (1861—1917). I — 50, 663, 705, 707, 709, 838—840, 853; II — 323, 346, 362, 364—366, 369, 374.
- Юхас (Juhász) Аладар (1856—1922) — венгерский пианист и композитор, ученик Листа. I — 40, 596, 699; II — 209, 279, 316, 318.
- Явóрский Болеслав Леопольдович (1877—1942) — русский советский музыковед, композитор, пианист и педагог. I — 9, 56, 300, 669, 670, 719, 784, 809, 827, 855; II — 268, 313, 323, 327.
- Ядассон (Jadassohn) Саломон (1831—1902) — немецкий пианист, педагог, композитор и теоретик, ученик Листа. I — 331; II — 336.
- Яёлль (Jaell) Альфред (1832—1882) — пианист и композитор. II — 369.
- Яёлль (Jaell) Мария (урожд. Траутман, 1846—1925) — пианистка и композитор, жена А. Яёлля, ученица Листа. II — 346.
- Якóби (Jakobi) Карл Густав Якоб (1804—1851) — немецкий математик. I — 768.
- Яковлев Василий Васильевич (1880—1957) — русский советский музыковед. I — 707.
- Якúнин (Захарьин) И. I — 769.
- Яначек (Janáček) Леопольд (1854—1928) — чешский композитор, музыкальный критик и дирижер. II — 384.
- Янёнко Яков Федосеевич (1800—1852) — русский художник, академик исторической живописи. I — 622.
- Янина (Janina) Ольга (урожд. Орбелиани) — пианистка, педагог и композитор, ученица Листа. I — 716.
- Яроши (Járosy) Дежё (1882—1932) — венгерский музыковед. I — 697.
- Ястребцев или Ястребцов Василий Васильевич (1866—1934) — русский музыкальный писатель, биограф и друг Н. А. Римского-Корсакова. II — 262.

## УКАЗАТЕЛЬ МУЗЫКАЛЬНЫХ ПРОИЗВЕДЕНИЙ\*

- \* *A patakhoz* (по Гаран). II — 425.  
*Ave Maria*. I — 272, 326; II — 392.  
*Ave Maria*. II — 357 (ф.-п.), 410 (гол. с орг. или ф.-п.).  
*Ave Maria aus den «9(12) Kirchenchorgesängen»*. II — 357 (ф.-п.), 392 (хор), 410 (гол. с орг. или ф.-п.).  
*Ave Maria*, II — 175, 281, 349.  
*Ave Maria*. I — 800; II — 343.  
*Ave Maria* (Аркадельт). II — 349 (ф.-п.), 360, 386 (орг.).  
*Ave Maria* (Шуберт). I — 764; II — 254, 375, 436.  
*Ave maris stella*. II — 170, 314, 357 (ф.-п.), 392, 410,\* 420 (арфа).  
*Ave verum corpus*. II — 393.  
*Ave verum corpus* (Моцарт). II — 359 (ф.-п.), 370, 385—386 (орг.).  
*Agnus Dei* из «Реквиема» (Верди). II — 364 (орг. или ф.-п.), 386.  
Адажио из скрипичной сонаты Баха. II — 386.  
Аделаида (Бетховен). I — 295; II — 361, 433, 434.  
Азра (Ант. Рубинштейн). I — 659; II — 281, 372.  
Аида. Священный танец и заключительный дуэт (Верди). II — 150, 151, 364.  
Allegro (Давид). II — 366.  
\* Allegro moderato *E-dur*. II — 420.  
Аллилуйя и *Ave Maria* (Аркадельт). II — 349.  
Альбом путешественника. I — 79, 105, 196, 197, 200, 215, 229, 289, 291, 292, 296, 357, 389, 429, 468, 489, 606, 751, 752, 755, 760, 782, 799, 806; II — 22, 56, 69, 109, 329, 339—340, 430, 461.  
Альбом путешественника. Третий год. I — 489, 782; II — 352.  
Альпийская пастушка. Тирольская песня (Россини). II — 372.  
Альпийская пастушка и Моряки. Вторая фаптазия на мотивы из «Музыкальных вечеров» Россини. II — 372.  
Альпийский охотник. II — 398 (гол. с орк.), 409 (гол. с ф.-п.).  
\* «Альфонсо и Эстрелла» Шуберта. II — 422.  
Ангел милый, златокудрый. I — 201, 230, 363; II — 359 (ф.-п.), 399 (гол. с ф.-п.).  
Ангелус (*Angelus*). I — 359, 807; II — 342 (ф.-п.), 385 (орг.), 388 (стр. квартет).

---

\* См. примечание (стр. 472).

- Andante из «Лючии ди Ламмермур» Доницетти — см. Воспоминания о «Лючии ди Ламмермур» Доницетти.
- Andante lagrimoso. I — 359, 799, 800; II — 72, 281, 343.
- \* Andante maestoso. II — 419.
- Anima christi sanctifica me. II — 392.
- Ария из оперы «Эсмеральда» Бертена. II — 361.
- Ария из «Stabat mater» («Cujus animam») Россини. II — 372 (ф.-п.), 388 (тромб. и орг.), 410 (гол. с орг.).
- Атлант (Шуберт). II — 375.
- Багатель без тональности — см. Мефисто-вальс № 4. Багатель без тональности.
- Баллада № 1. I — 426, 701; II — 259, 262, 281, 344
- Баллада № 2 *h-moll*, I — 360, 426, 436, 701; II — 16, 30, 34, 150, 152, 259, 261, 281, 344, 466.
- Баллада из оперы «Летучий голландец» Вагнера. II — 363.
- Баллада о фульском короле — см. Король жил в Фуле когда-то.
- Бальный галоп. II — 346.
- Баркарола. Гондольер (Доницетти). II — 367.
- Баркарола (Шуберт). I — 230, 295; II — 254, 281, 374.
- Беарнская песня. II — 355, 356.
- Безмолвен будь... I — 430; II — 409.
- \* Benedictus. II — 425.
- Benedictus из «Венгерской коронационной мессы». I—334 (орк.), 357 (ф.-п.), 387 (скр. и орг.).
- Бессонница! — Вопрос и ответ. I — 440, 565; II — 350.
- Bechlarn (Лассен). II — 368.
- Битва гуннов. I — 325, 426, 446, 468, 477, 546, 558, 559, 700, 797, 809, 813; II — 331, 383 (2 ф.-п. в 4 р.), 430, 467.
- Благословен день... (Сонет Петрарки № 47). II — 407.
- Благословение бога в одиночестве. I — 278, 359, 423, 799; II — 72, 101, 113—115, 140, 148, 159, 175, 281, 309, 343.
- Благословение и клятва. Два мотива из «Бенвенуто Челлини» Берлиоза. II — 361 (ф.-п.), 381 (ф.-п. в 4 р.).
- Блаженная смерть. («Я умер от неги...»). II — 359 (ф.-п.), 408.
- Блаженство страдания (Бетховен). II — 362.
- Блестящая мазурка. II — 346.
- Блестящие вариации на арию Россини. I — 111; II — 345, 372.
- Блестящий полонез Вебера *E-dur*. I — 369, 598; II — 336, 469.
- Бог Венгрии. I — 548, 824—825; II — 359 (ф.-п.), 385 (орг.), 407, \*421 (хор).
- Бог призывает нас, напоминая... II — 397.
- \*Boże coś Polskę. II — 416 (орк.), 419 (ф.-п.), 420 (ф.-п. в 4 р.).
- Боже, храни королеву. II — 356.
- \* Божественная комедия (по Отрану). II — 423.
- Болеро. II — 358 (ф.-п.), 403.
- Болеро (Давид). II — 366.
- Большая браваурная фантазия на «Кампанеллу» («Колокольчик») Паганини. I — 163, 296, 797; II — 21, 168, 337, 371, 461.

- Большая драматическая фантазия на темы из оперы «Гугеноты» Мейербера. I — 136—137, 204, 215, 289, 296, 301; II — 19, 76, 78, 369, 433, 461.
- \*Большая концертная парафраза на «God save the Queen» и «Rule Britannia». II — 417 (ф.-п. с орк.), 418 (ф.-п.), 419 (ф.-п. в 4 р.).
- Большая концертная пьеса на «Песни без слов» Мендельсона. I — 167, 738; II — 382.
- Большая концертная фантазия на испанские темы. I — 296, 550, 825; II — 291, 355, 430, 464.
- Большая парафраза на марш Доницетти. II — 367, 433.
- Большая симфоническая фантазия на темы из «Леллио» Берлиоза. I — 157, 205, 751; II — 336, 417.
- \*Большая фантазия. II — 417.
- Большая фантазия на мотивы из «Ниобеи» Пачини. I — 197, 204, 757, 764; II — 340, 355, 371, \*416 (ф.-п. с орк.), 437.
- Большая фантазия на мотивы из оперы «Невеста» («La Fiancée») Обера. I — 110, 296, 301; II — 168, 370, 460.
- Большая фантазия Франца Шуберта *C-dur*. I — 369, 700; II — 19—21, 260, 336, 383 (2 ф.-п. в 4 р.).
- Большие концертные вариации «Гекзамерон» на тему из «Пуритан» — см. Гекзамерон.
- Большой бравурный вальс. I — 168, 197, 283; II — 55, 345—346, 379 (ф.-п. в 4 р.), 433, 436.
- Большой концерт-соло. I — 360, 701, 852; II — 25, 334 (орк.), 344, 382.
- Большой концертный дуэт на романс Лафона «Моряк». I — 197; II — 386.
- Большой септет Бетховена. II — 362 (ф.-п.), 381 (ф.-п. в 4 р.), 425.
- Большой хроматический галоп. I — 222, 233, 283, 436; II — 12, 150, 253, 272, 322, 346, 379 (ф.-п. в 4 р.), 433, 434, 438.
- Борьба за жизнь (От колыбели до могилы)—см. От колыбели до могилы.
- Бравурная тарантелла по тарантелле из оперы «Немая из Портичи» Обера. I — 299, 301; II — 31, 142, 149, 153, 154, 156, 263, 371, 433.
- Бравурное аллегро. I — 92, 111; II—69, 348, 460.
- Бравурное рондо. I — 92, 109, 111; II — 69, 348, 460.
- Бравурный вальс — см. Большой бравурный вальс.
- \*Бравурный полонез. II — 419, 422.
- Бурная ночь (Франц). II — 374.
- Бурное утро (Шуберт). II — 375.
- Бюлов — марш. II — 347, 379 (ф.-п. в 4 р.).
- В бурю (Давид). II — 366.
- В венгерском стиле (Давид). II — 366.
- В волнах прекрасных Рейна — см. На Рейне.
- «В гневе». Этюд для усовершенствования. II — 154, 338.



- В любви все чудных чар полно. II — 407.
- В мучительно блаженный час (Средь радостей, средь мук любви). II — 402.
- В польском стиле — см. Полонез (из цикла «Рождественская елка»).
- В путь (Шуберт). II — 375.
- В реке цветок лилеи. II — 400.
- В русском стиле (Давид). II — 366.
- В селе (Шуберт). II — 281, 375.
- В Сикстинской капелле. I — 549; II — 147, 334 (орк.), 359 (ф.-п.), 381 (ф.-п. в 4 р.).
- В старину. I — 554; II — 344.
- Вакханалия (Ппрушка) (Шопен). II — 374.
- «Валгалла». Отрывок из трилогии «Кольцо нибелунга» Вагнера. II — 363.
- Валленштадтское озеро. I — 290, 799; II — 147, 159, 339—340.
- Вальс «Адель» (Зичи). I — 822; II — 367.
- \*Вальс *E-dur*. II — 417.
- Вальс из оперы «Фауст» (Гуно). II — 150, 268, 269, 281, 365.
- Вальс-каприс № 1. II — 55, 254, 346.
- Вальс-каприс на два мотива из «Лючии» и «Паризины» (Доницетти). II — 346, 367.
- Вальс-экспромт. I — 669; II — 269, 281, 346.
- \*Вальтер фон дер Фогельвейде. II — 421.
- Вариации *As-dur* (8 вариаций). I — 92, 110; II — 345, 460.
- Вариации на *Basso continuo* первой части кантаты «Плач. Жалобы. Заботы...» и «Крцификса» из мессы *h-moll* И. С. Баха. II — 384 (орг.).
- Вариации на тему Баха. I — 548, 552—553, 596, 598, 701; II — 30, 132, 135, 281, 282, 309, 345 (ф.-п.), 360, 468, 469.
- \*Вариации на тему из оп. «Дон-Жуан» Моцарта. II — 417.
- Вариация на вальс Диабелли. I — 92—94; II — 345, 366, 459.
- Вариация («тати-тати»). I — 656, 657; II — 377.
- Вартбургские песни из торжественного лирического представления «Der Brautwillkomm auf Wartburg». I — 549; II — 409, 421 (гол. с орк.).
- Вдали (Шуберт). II — 375.
- Ввысь сердца (*Sursum corda*). I — 359, 426, 438; II — 25, 281, 342.
- Веймарская народная песня. II — 332, 359 (ф.-п.), 381 (ф.-п. в 4 р.), 385 (орг.), 397 (хор), 404.
- Vexilla regis prodeunt*. Крестный гимн. II — 334 (орк.), 349 (ф.-п.), \*421 (хор).
- Венгерская королевская песня. I — 514—515, 548, 573; II — 359 (ф.-п.), 381 (ф.-п. в 4 р.), 398 (хор), 399.
- Венгерская коронационная месса. I — 547, 555, 557, 558, 570—572, 589; II — 357 (ф.-п.), 391, 468, 470.
- \*Венгерская рапсодия. II — 417 (ф.-п. с орк.).
- Венгерская рапсодия (№ 16) к Будапештскому чествованию Мункачи — см. Венгерские рапсодии (№ 16).

Венгерская рапсодия (№ 18) для праздничного альбома Будапештской выставки — см. Венгерские рапсодии (№ 18).

Венгерская фантазия — см. Фантазия на венгерские народные темы.

Венгерские исторические портреты. I — 420, 510, 548, 564; II — 70, 344, \*422 (орк.).

Венгерские мелодии (по Шуберту). I—559; II — 18, 23, 138, 158, 376.

Венгерские национальные мелодии. I — 41, 272, 289, 304, 307, 350, 498—512, 515, 519, 521, 522, 527, 528, 532—542, 567, 819, 823; II — 351—352, 434, 462.

— № 1. II — 351—352.

— № 2. I — 507, 508; II — 351—352.

— № 3. I — 500; II — 351—352.

— № 4. I — 507, 508; II — 351—352, 353.

— № 5. I — 500; II — 351—352, 353.

— № 6. I — 500, 532; II — 351—352, 353.

— № 7. I — 500, 824; II — 351—352, 353.

— № 8. I — 500; II — 351.

— № 9. I — 498—501, 532, 533, 535, 539, 824; II — 351.

— № 10. I — 500, 502, 540, 555, 561; II — 351—352.

— № 11. I — 500, 515; II — 351—352, 353.

— № 12. II — 352, 353.

— № 13. II — 352, 353.

— № 14. I — 505—506, 509, 510, 533, 541, 824; II — 352, 353.

— № 15. I — 503, 507, 509, 511—512, 533, 534—537, 539, 540, 542; II — 352, 353.

— № 16. I — 519, 539, 542; II — 352, 353.

— № 17. I — 503, 504, 505, 507, 509, 510, 533, 539; II — 352, 353.

— № 18. I — 507, 522; II — 352, 353.

— № 19. I — 503, 505, 522; II — 352, 353.

— № 20. I — 522; II — 352, 353.

— № 21. I — 522; II — 352, 353.

Венгерские рапсодии. I — 41, 60, 105, 289, 304, 307, 350, 405, 426, 522—542, 546, 567, 597, 701, 720, 818—821, 823—824, 843; II — 23, 31, 69, 272, 352—354, 379, (ф.-п. в 4 р.), 434, 462.

— № 1. I — 350, 507, 527, 535, 538, 546, 714, 823—824; II — 353, 466.

— № 2. I — 350, 510, 522, 523, 527, 532, 533, 542, 546, 818—821, 823—824; II — 62, 161, 269, 274, 287—289, 353, 354, 465, 466.

— № 3. I — 527, 546, 562, 824; II — 353, 466.

— № 4. I — 527, 534, 546, 824; II — 353, 466.

— № 5. I — 527, 546, 824; II — 30, 135, 148, 281, 314, 353, 354, 466.

— № 6. I — 515, 527, 532, 533, 534, 546, 824; II — 255, 289, 352, 353, 354, 466.

— № 7. I — 512, 527, 546, 824; II — 353, 466.

- № 8. I — 468, 473, 524, 525, 527, 542, 546, 700, 824; II — 58, 352, 353, 466.
- № 9. I — 527, 542, 546, 824; II — 161, 290, 353, 354, 466.
- № 10. 519, 527, 542, 546, 824; II — 17, 289, 293, 353, 466.
- № 11. I — 527, 534, 546, 555, 824; II — 160, 161, 269, 272, 281, 353, 466.
- № 12. I — 500, 501, 515, 527, 532, 539, 546, 824; II — 255, 268, 269, 270, 281, 287, 291, 352, 353, 354, 466.
- № 13. I — 507, 510—511, 515, 527, 546, 562, 824; II — 353, 466.
- № 14. I — 272, 503, 515, 527, 533, 542, 545, 546, 558, 824; II — 268, 269, 281, 352, 353, 354, 466.
- № 15. I — 527, 546, 555, 824; II — 269, 353, 466.
- № 16. I — 548, 556, 557, 560, 563, 824; II — 353, 354, 379 (ф.-п. в 4 р.), 470.
- № 17. I — 440, 548, 565, 824; II — 353, 471.
- № 18. I — 548, 557, 824; II — 353, 354, 379, 471.
- № 19. I — 505, 507, 510, 520, 521, 539, 824, 861; II — 353, 471.

Венгерские рапсодии, обработанные автором и Ф. Допплером. II — 334.

Венгерский марш — см. Ракоци-марш.

Венгерский боевой марш — см. Венгерский штурмовой марш.

Венгерский марш (из цикла «Рождественская елка»). I — 555; II — 344.

Венгерский марш к коронационному празднику в Офен-Пеште 8 июня 1867. I — 555, 561; II — 334 (орк.), 347 (ф.-п.), 379 (ф.-п. в 4 р.).

Венгерский марш Сабади. I — 520; II — 373.

Венгерский марш Сечени — см. Вступление и венгерский марш Сечени.

Венгерский марш (Шуберт). II — 335, 433.

Венгерский марш *es-moll*. I — 544, 700; II — 351.

Венгерский праздничный марш — см. Венгерский марш к коронационному празднику в Офен-Пеште 8 июня 1867.

Венгерский скорый марш. I — 547; II — 348.

Венгерский штурмовой марш. I — 544, 556, 560; II — 334 (орк.) 347 (ф.-п.), 379 (ф.-п. в 4 р.).

Венгрия. I — 60, 319, 348, 426, 446, 518, 544—546, 556—559, 563, 571, 597, 720, 796, 809, 824; II — 331, 378 (ф.-п. в 4 р.), 383 (2 ф.-п. в 4 р.), 466, 467.

\*Венгрия (продолжение симфонической поэмы). II — 422.

Венгрия. Кантата. I — 317—318, 545, 546, 555; II — 395.

Венецианская баркарола Панталеони. II — 410.

Венецианская регата. Ноктюн (Россини). II — 255, 372.

Венецианский карнавал. II — 414.

Венеция и Неаполь. I — 358, 606; II — 135, 269, 281, 288, 341.

Венеция и Неаполь (1 ред.). I — 230, 292; II — 340.

\*Венки (Kränze). II — 421.

Венские вечера. Вальсы-капризы (по Шуберту). I — 369, 588, 600; II — 281, 376, 466, 469, 471.

- Верность Хельги. II — 411.
- Веселый легион. I — 317, 788; II — 396, 465.
- Весенние упования (Шуберт). II — 281, 374.
- Весенняя ночь (Шуман). II — 281, 376.
- Весенняя песня (Мендельсон). II — 369.
- Весна (МеркадANTE). II — 370.
- Весна (Шопен). II — 374.
- Весна и любовь (Франц). II — 374.
- Вестник (Der Bote) (Франц). II — 170, 374.
- Вечер в горах. Ноктюрн-пастораль. I — 752; II — 339.
- Вечерний звон. I — 437, 554, 807; II — 344.
- Вечный жид (на слова Беранже). II — 399.
- \*Вечный жид (по стихотворению Шубарта). II — 422.
- Вздых (Sospiri). II — 348.
- Via crucis. I — 420, 436, 549, 551—552, 565, 597, 606, 670; II — 380 (ф.-п. в 4 р.), 394.
- Видения. I — 431; II — 281, 342, 461.
- Вновь хочу я нашей встречи (Снова встретиться с тобой). II — 404.
- Во сне (En rêve). Ноктюрн. I — 430, 549; II — 68, 70, 281, 350, 471.
- Возвращение на родину (Шопен). II — 269, 374.
- Воззвание и венгерский гимн — см. Призыв и венгерский гимн.
- Воинственные песни. I — 268; II — 358 (ф.-п.), 397.
- Волшебное озеро (Зичи). II — 335, 398.
- Восемь вариаций — см. Варнации *As-dur*.
- Восемь старых немецких духовных песен. II — 349.
- Воскресная песня (Мендельсон). II — 369.
- Воспоминание (Давид). II — 366.
- Воспоминание о России. Листок из альбома. I — 632; II — 354.
- Воспоминание о Сикстинской капелле. II — 385.
- Воспоминания о «Боканегра» Верди. I — 301; II — 364.
- Воспоминания о «Дон-Жуане» Моцарта. I — 289, 297, 299, 300, 302, 694; II — 12, 18, 23, 64, 76, 370, 384 (2 ф.-п. в 4 р.), 433—435, 438—463.
- Воспоминания о «Лукреции Борджиа» Доницетти. I — 297, 301; II — 18, 155, 156, 367, 433.
- Воспоминания о «Лючии ди Ламмермур» Доницетти. I — 197, 233, 297, 301, 766; II — 322, 366—367, 433—435, 438.
- Воспоминания о «Норме» Беллини. I — 289, 297, 301; II — 23, 76, 159, 360 (ф.-п.), 384 (ф.-п. в 4 р.), 433, 436, 438, 463.
- Воспоминания о «Пуританах» Беллини. I — 203, 227, 297, 301; II — 360 (ф.-п.), 416 (ф.-п. с орк.), 433, 435, 436, 438.
- Воспоминания о «Роберте-Дьяволе» Мейербера. I — 289, 297, 299, 301; II — 76, 142, 255, 369, 381 (ф.-п. в 4 р.), 433, 436, 463.
- Воспоминания об опере «Жидовка» [«Дочь кардинала»] Галеви. I — 197, 203, 204, 297; II — 365, 433, 436.
- Впечатления и поэтические переживания (1-я часть «Альбома путешественника»). I — 291, 389; II — 339—340.
- \*Времена года. II — 420.

- Вседогушество. Песня Шуберта. II — 398 (гол. с орк.).  
 Вступление и венгерский марш Сечени. I — 520, 564; II — 373.  
 Вступление и fuga из мотета «У меня было много страданий» и анданте «Из глубокой нужды» И. Баха. II — 386.  
 Всю ночь пылало пламя. II — 410.  
 2-я бетховенская кантата — см. К празднованию столетия [со дня рождения] Бетховена.  
 Въезд гостей в Вартбург (Вагнер). II — 363.  
 Вы, колокола Марлинга. I — 430; II — 404.  
 Вы мне дайте сном забыться. II — 402.  
 Высокая любовь («В объятиях любви»). II — 359 (ф.-п.), 408.  
 Гаген и Кримгильда (Лассен). II — 368.  
 Галицийские танцы Ю. Зарембского. II — 335.  
 Галоп *a-moll.* II — 346.  
 Галоп (Меркаданте). II — 370.  
 Гамлет. I — 797, 809; II — 331, 378 (ф.-п. в 4 р.), 383 (2 ф.-п. в 4 р.), 467.  
 Гарольд в Италии. Симфония в четырех частях Берлиоза. I — 157, 204, 289; II — 361, 387, 461.  
 Gastibelza. Болеро — см. Болеро.  
 Гексамерон (Hexameron). I — 757, 759, 767; II — 360 (ф.-п.), 383 (2 ф.-п. в 4 р.), 416 (ф.-п. с орк.), 435, 438.  
 Героический марш (хор рабочих). I — 314—318, 421, 787; II — 358 (ф.-п.), 381 (ф.-п. в 4 р.), 396, 465.  
 Героический марш в венгерском стиле. I — 544, 559; II — 18, 347, \*416 (ф.-п. с орк.), 433.  
 Гимн любви. I — 278, 359, 422; II — 281, 343, \*420 (арфа).  
 Гимн ночи. I — 800; II — 414.  
 Гимн ребенка при пробуждении. I — 359, 800; II — 343 (ф.-п.), 393 (хор).  
 Гимн св. Цецилии (Гуно). II — 366.  
 Гимн труду — см. Героический марш (хор рабочих).  
 Гимн утра. I — 800; II — 414.  
 Гимн (Шуберт). II — 375.  
 Глупый пастух. II — 355, 356.  
 Говори. «Смотри на море». II — 399.  
 Годы странствий. I — 41, 42, 79, 229, 290—293, 296, 357—359, 361, 420, 474, 606, 701, 704, 751, 782, 797—799; II — 22, 37, 67, 69, 70, 72, 74, 282, 329, 340—341.  
   — Первый год странствий. Швейцария (1 ред.). I — 290; II — 340.  
   — Первый год странствий. Швейцария. I — 357, 358, 468, 472, 549, 700, 797, 799, 806; II — 281, 340—341.  
   — Второй год странствий (1 ред.). I — 291; II — 340.  
   — Второй год странствий. Италия. I — 229, 292, 357, 358, 549, 550, 797—798; II — 281, 341.  
   — Третий год странствий (1 ред.) — см. Альбом путешественника. Третий год.  
   — Третий год странствий. I — 359, 549, 597, 807; II — 70, 281, 342.

- Голубиная почта (Шуберт). II — 281, 375.  
 Гондольер (Шуберт). II — 375.  
 Гондольера. I — 358; II — 31, 281, 341.  
 Гондольера (Давид). II — 366.  
 Город (Шуберт). II — 375.  
 Городу и миру (*Urbi et orbi*). I — 549; II — 349.  
 Гостиница (Шуберт). II — 375.  
 Gott sei uns gnädig und barmherzig. II — 393.  
 Gottes ist der Orient. II — 397.  
 Гранская месса. I — 60, 348, 366, 468, 546, 568—570, 589, 700, 705, 720, 813, 843; II — 391, 466, 468—470.  
 Грезы любви. Три ноктюна. I — 360, 422, 600; II — 62, 259, 269, 281, 348, 359, 432, 471.  
   — Ноктюн № 1. Высокая любовь. II — 359, 471.  
   — Ноктюн № 2. Блаженная смерть. II — 262, 359.  
   — Ноктюн № 3. Люби, пока любить ты можешь. II — 62, 359.  
 Гремят барабаны (Бетховен). II — 362.  
 Гретхен. Вторая часть из симфонии «Фауст». II — 356.  
 Гроза. I — 363, 389, 472, 797, 799, 804; II — 33, 72, 92, 281, 340.  
 Гуситская песня XV столетия. I — 135, 731; II — 355 (ф.-п.), 368, 379 (ф.-п. в 4 р.).
- Да здравствует Генрих IV. II — 356.  
 Dall' alma Roma. II — 393.  
 Данте-симфония. I — 227, 229, 279, 289, 348, 390, 422, 424, 426, 452, 453, 478—480, 604, 669, 691, 717, 796, 797, 808, 814, 846, 854; II — 262, 332, 383 (2 ф.-п. в 4 р.), 399, 466, 467, 470.  
 Дантовский фрагмент. I — 227.  
 Два листка из альбома. II — 349.  
 Два полонеза (№ 1 *c-moll*, № 2 *E-dur*). I — 360; II — 346, 465.  
 Два полонеза из оратории «Станислав». II — 357.  
 \* Два произведения Шопена. II — 422 (ф.-п. с орк.).  
 Два чардаша. 1. Allegro. 2. Csárdas obstiné. 1—548, 564; II — 347.  
 Два церковных гимна. II — 385.  
 Два эпизода из «Фауста» Ленау. I — 386, 850; II — 332, 378 (ф.-п. в 4 р.).  
 Две дороги (Дессауэр). II — 366.  
 \* Две итальянские оперы. I — 691; II — 423.  
 \* Две мессы. II — 423.  
 Две песни (Лассен). II — 368.  
 Две песни. 1. О, если б навеки так было. 2. Азра (Рубинштейн). II — 372.  
 Две песни Франциса [Ференца] Корбди. II — 398.  
 Две пьесы венгерского характера. I — 110, 111; II — 350—351, 414.  
 Две пьесы для исполнения на органе. 1. Вступление. 2. Траурная ода. II — 385.

- Две пьесы из опер «Тангейзер» и «Лоэнгрин» (Вагнер). II—363.  
 Две русские мелодии. Арабески. 1. Соловей, русская песня Алябьева. 2. Цыганская песня. II — 354.  
 Две транскрипции (Россини). II — 372.  
 Две фортепианные пьесы венгерского характера — см. Две пьесы венгерского характера.  
 Две фортепианные пьесы на темы из оп. «Немая из Портичи» Обера. II — 371.  
 Двенадцать песен Шуберта. I — 227, 230; II — 374—375, 462.  
 Двенадцать этюдов-упражнений — см. Этюды для фортепиано в форме двенадцати упражнений.  
 Двойник (Шуберт). II — 288, 375 (ф.-п.), 398 (гол. с орк.).  
 De Profundis — см. 129-й псалом.  
 De Profundis (Psaume instrumental). II — 411, 415, 416.  
 Der Herr bewahret die Seelen seiner Heiligen. II—393.  
 \*«Деревенский колдун» Руссо. II — 422.  
 Детская песня (Давид). II — 366.  
 \*Джинны. II — 423.  
 Дивертисмент на каватину Пачини «I tuoi frequenti palpiti» — см. Большая фантазия на мотивы из «Никобеи» Пачини.  
 Die Seligkeiten. II—394.  
 Дитя, если б я был королем. II — 358 (ф.-п.), 402—403.  
 Для мужского хора. II — 397.  
 Долго в муках я томился. II — 400.  
 Долина Обермана. I — 193, 196, 209, 290, 291, 417, 420, 422, 423, 472, 797, 799, 806; II—72, 93, 149, 281, 339—340.  
 Domine salvum fac regem. II — 393.  
 Дон Карлос (Верди). Транскрипция. I — 297, 549; II — 364.  
 Дон Санчо, или Замок Любви. I — 108, 110—115, 370, 728; II — 389, 460.  
 Дочь рыбака. II — 404.  
 Думка — см. Украинская баллада (Думка).  
 Духовные песни Франца Шуберта. II — 375.  
 Дуэт (Соната). II — 386.  
 \*Дуэтино Доницетти. II — 418.  
  
 Ее портрет (Шуберт). II — 375.  
 Если есть прелестная лужайка. II — 358 (ф.-п.), 403.  
  
 Жалоба (Думка). I — 279, 632; II — 354.  
 Жалоба девушки (Шуберт). II — 375.  
 Жанна д'Арк на костре. II — 398 (гол. с орк.), 402, 404.  
 \*Жанна д'Арк (опера). I — 306, 369, 786, 801; II — 423.  
 \*Желание (Le Désir). Знаменитый вальс, варьированный Ф. Листом. II — 424.  
 Желание весны (Шуберт). II — 375.  
 Желание девушки (Шопен). II — 269, 374.  
 Жемчужина. II — 401.  
 Женевские колокола. Ноктюрн. I — 196, 206, 389, 797, 799; II — 72, 99, 281, 340—341.

- Женские слезы. I — 678, 859, 860; II — 406.
- Жил-был король когда-то... (Бетховен). II — 362 (ф.-п.), 396 (хор).
- Забытые вальсы. I — 549, 861; II — 70, 259, 262, 269, 281 — 283, 346.
- Три забытых вальса. II — 346.
- Четвертый забытый вальс. II — 346.
- Забытый романс. I — 549, 678, 859—861; II — 349 (ф.-п.), 387 (альт с ф.-п.), 388 (виолонч. с ф.-п.), 406, \*424 (орг.).
- Закат солнца; черные тучи заволакивают небо (Франц). II — 373.
- \*Заключительный хор из «Багдадского цирюльника» Корнелиуса. II — 419.
- \*Заря пробуждается, а твоя дверь закрыта. II — 421.
- Засохший цветок (Шуберт). II — 375.
- Звуки праздника — см. Праздничные звуки.
- Зеленая пашня. II — 397.
- Зимний путь (Шуберт). I — 226, 230; II — 375.
- Зимняя песня (Мендельсон). II — 369.
- Златокудрый ангел мой — см. Ангел милый, златокудрый.
- Злой цвет (Шуберт). II — 375.
- Знаменитая цыганская полька (Конради). II — 368, 433.
- Зулейка (Мендельсон). II — 369.
- И мы вспоминали умерших. II — 408.
- Идеалы. I — 390, 391, 403, 407, 468, 700, 796, 809, 813; II — 331—332, 333, 383 (2 ф.-п. в 4 р.), 467.
- Из Венгерской коронационной мессы. 1. Benedictus. 2. Offertorium. II — 357 (ф.-п.), 380 (ф.-п. в 4 р.), 386 (скр. и ф.-п.), 387 (скр. и орг.), 389 (орг.).
- Из «Лоэнгрина» (Вагнер). 1. Вступление к 3 акту и свадебный хор. 2. Сон Эльзы и упрек Лоэнгрину Эльзе. II — 363.
- Из музыки к «Нибелунгам» Геббеля и к «Фаусту» Гёте (Лассен). II — 368.
- Иллюстрации к «Африканке» Мейербера. 1. Молитва матросов. 2. Индийский марш. I — 297, 549; II — 369.
- Иллюстрации к «Пророку» Мейербера. I — 297, 369; II — 144, 369.
- II Pensieroso — см. Мыслитель.
- Импровизация на пастушескую песню — см. Пастораль. Восхождение на Альпы. Импровизация.
- In domum Domini ibimus. II — 393.
- In festo transfigurationis Domini nostri Jesu Christi. II — 350.
- \*In memoriam. II — 424.
- Inno a Maria Vergine. II — 393.
- Интермеццо (Давид). II — 366.
- \*Интродукция и вариации на марш из оперы «Осада Коринфа» (Introduction et variations sur une marche du «Siège de Corinthe»). II — 418, 424.
- Интродукция и полонез из оп. «Пуритане». II — 360.
- Испанская песня (Дессауэр). II — 366.



Испанская рапсодия. I — 548—550, 596, 825; II — 64, 69, 153, 259, 281, 292, 355, 468.

Испанская серенада (Фештетич). II — 373.

Испанская фантазия — см. Большая концертная фантазия на испанские темы.

Испанская цыганка (Меркаданте). II — 370.

\*Испанские народные напевы. II — 419.

«Итак, возрадуемся». Концертная парафраза. II — 356.

«Итак, возрадуемся». Юмореска. II — 358 (ф.-п.), 381 (ф.-п. в 4 р.), 396 (хор).

Итальянские вечера (Меркаданте). I — 230; II — 367, 370, 433.

Иштван Сечени. I — 548; II — 344.

Йожеф Этвеш. I — 548, II — 344.

К венчанию. II — 392.

К далекой возлюбленной (Бетховен). II — 362

К празднованию столетия со дня рождения Бетховена (2-я бетховенская кантата). I — 549; II — 395.

К солнечному сиянию (Шуман). II — 376.

К св. Франциску из Паолы. Молитва. II — 392.

К художникам. II — 332, 333, 395.

К Эдлтам (К Матильде). II — 399.

Кавалерийский марш (Шуберт). II — 335 (орк.), 376 (ф.-п.).

Кавалерийский скорый марш. II — 377.

\*Казацкая песня (Air cosaque). II — 424.

Как говорили они. II — 358 (ф.-п.), 402.

Как прекрасно поет жаворонок — см. Как птичек звонок хор.

Как птичек звонок хор. I — 363, 430; II — 401.

Как утро ты прекрасна — см. Ты как цветок прекрасна.

Кантата «Венгрия» — см. Венгрия. Кантата.

Кантата «Клятва у Рютли» Дрезеке. II — 367.

Cantantibus organis. Antifonia per la festa di Sta. Cecilia. II — 391.

Канцона. I — 358; II — 281, 341.

Канцонетта Сальватора Розы. I — 292, 798; II — 104, 281, 341.

Каприччио в турецком стиле на мотивы Бетховена (Афинские развалины). II — 362.

Каприччио (Давид). II — 366.

Карусель г-жи Пелет-Нарбонн. II — 414.

\*Католическая литургия. II — 423.

\*Квартеты Бетховена. II — 422.

\*Квинтет. I — 109—110; II — 420.

\*Керепеши-чардаш. II — 424.

Qui Mariam absolvisti. II — 394.

Qui seminant in lacrimis. II — 394.

\*Клавирауссуг оперы Шуберта «Альфонсо и Эстрелла». II — 418.

Книга песен для фортепиано. II — 358—359.

«Когда дремал под снегом лес». Песня Вальтера из оп. «Нюрнбергские мейстерзингеры» Вагнера. II — 363 (ф.-п.).

Когда я сплю. I — 289; II — 359 (ф.-п.), 402, 464.

\*Кода к экзерсису № 3 Шарля Майера. II — 417.

- Колокол звонит. II — 356.
- Колокола Ж[еневы]. I — 201, 290; II — 339—340.
- Колокола страсбургского собора. I — 549; II — 380, 385, 391.
- Колокольный перезвон. I — 436, 554; II — 68, 344.
- \* Колокольчики. II — 421.
- Колосья Ворониц. I — 279, 842; II — 354.
- Колыбель. II — 388, \*420.
- Колыбельная из оперы «Царица Савская» Гуно. II — 366.
- Колыбельная К. М. Вебера с арабесками. I — 295; II — 363.
- Колыбельная песня (Chant de berceau). II — 348.
- Колыбельная песня (Berceuse). I — 437; II — 68, 114, 171, 218, 281, 314, 348.
- Колыбельная песня из цикла «Рождественская елка». I — 554; II — 344.
- Confutatis и Lacrimosa из «Реквиема» Моцарта. II — 370.
- \* Концерт *a-moll*. II — 416, 460.
- Концерт *A-dur*. I — 289, 306, 348, 361, 362, 431, 473, 556, 597, 719, 796, 846; II — 22, 30, 67, 69, 179, 226, 262, 263, 281, 285, 289, 294, 335, 383 (2 ф.-п. в 4 р.), 462, 465, 466.
- Концерт *Es-dur*. I — 289, 306, 326, 348, 361, 362, 420, 455 — 468, 473—475, 597, 700, 719, 854; II — 24, 67, 69, 162, 165, 217, 226, 262, 268, 269, 271, 272, 274, 289, 290, 294, 335, 383 (2 ф.-п. в 4 р.), 465, 466.
- \* Концерт в венгерском стиле. I — 548, 825; II — 417.
- \* Концерт в итальянском стиле. II — 417.
- \* Концерт (юношеский). I — 109, 110; II — 416.
- Концертная парафраза на одну оперу. II — 377.
- Концертный вальс И. Вега. I — 822; II — 364.
- Король жил в Фуле когда-то. I — 289, 363, 854; II — 358 (ф.-п.), 401.
- \* Корсар [опера]. I — 786; II — 423.
- Красная розочка (Шуман). II — 376.
- Сух. I — 549; II — 393.
- Круцификс (Crucifix). I — 735; II — 403, 410.
- Куда? (Шуберт). II — 178, 281, 375.
- Кузнец. I — 305, 421, 787; II — 396.
- Ласло Телеки. I — 548, 564; II — 68, 365.
- Лебединая песня и марш из оп. «Хуныди Ласло» Эркеля. I — 272, 517, 518; II — 377.
- Лебединая песня (Шуберт). I — 227, 230; II — 375.
- Легенда № 1. Св. Франциск Ассизский. Проповедь птицам. I — 554; II — 314, 334 (орк.), 343 (ф.-п.), 468.
- Легенда № 2. Св. Франциск из Паолы, идущий по волнам. I — 554; II — 30, 34, 64, 334 (орк.), 343 (ф.-п.), 468.
- Легенда о св. Елизавете. I — 366—368, 426, 446, 520, 546, 558, 576, 589, 600, 609, 663, 665, 801, 827, 843, 846, 847; II — 389—390, 467, 468.
- Легенда о св. Станиславе. I — 422, 549, 552; II — 333, 357, 392, 415.
- \* Легенда по Лонгфелло. II — 423.

- Легенды. I — 426, 554, 701; II — 281, 334 (орк.), 343 (ф.-п.).  
 Лейся, лейся, взор лазурный. II — 403.  
 Лейся тихо, моя песня. II — 405.  
 \*Лендлер *D-dur*. II — 424.  
 \*Лендлер *G-dur*. II — 419.  
 Лендлер *As-dur*. II — 346.  
 Леонора. II — 410.  
 Лесной царь (Шуберт). I — 230, 294, 766; II — 12, 254, 263, 272, 288, 306, 374, 398 (гол. с орк.), 434.  
 «Летние ночи в Посилиппи» (Итальянские вечера) Доницетти. I — 230; II — 367, 433.  
 Летние розы (Франц). II — 374.  
 Libera me. II — 393.  
 Лион. I — 290, 423, 787; II — 339, 461.  
 Липа — см. Под липой.  
 Лира и меч (Вебер). I — 295; II — 363.  
 Листок из альбома. II — 349.  
 Листок из альбома в форме вальса. II — 349.  
 Литания (Шуберт). II — 375.  
 Литания Марии. I — 800; II — 414.  
 Лорелея. I — 289, 363, 724; II — 281, 358 (ф.-п.), 359, 398 (гол. с орк.), 400, 464.  
 Любви загадка. II — 408.  
 Люби, пока любить ты можешь. II — 359 (ф.-п.), 408.  
 Любила я (Виельгорский). I — 617, 658, 700, 836; II — 364, 433, 436, 463.  
 Люблю тебя. II — 359 (ф.-п.), 407.  
 Любовь к ближнему (Бетховен). II — 361.  
 Любовь мертвого поэта. I — 548, 558; II — 351, 411, 469.  
 \*Магнификат. II — 423.  
 Мадригал. II — 342.  
 Мазепа. I — 325, 348, 393, 395—397, 413, 421, 426, 556, 559, 660, 735, 846; II — 331, 378 (ф.-п. в 4 р.), 382 (2 ф.-п. в 4 р.), 396, 465, 466.  
 Мазурка (Давид). II — 366.  
 Мазурка для фортепиано, сочиненная любителем из Петербурга. II — 368—369.  
 \*Мазурка П. А. Тиранделли, варьированная Ф. Листом. II — 424.  
 Мазурка-фантазия Ганса Бюлова. II — 335.  
 Майский букет. 1. Фиалка. 2. Первоцвет. II — 405.  
 \*Маленькая мелодия. II — 418.  
 \*Маленькая пьеса. II — 420.  
 Маленький любимый вальс. II — 346.  
 Мальчик-рыбак. II — 398 (гол. с орк.), 409.  
 Мандрагора. Баллада из оп. «Жан де Нивель» Делиба. II — 414.  
 \*Манфред (по Байрону). I — 691; II — 415 (орк.), 423 (хор).  
 Маргарита за прялкой (Шуберт). I — 230; II — 281, 374, 398 (гол. с орк.).

Mariengarten («Quasi cedrus»). II — 393.  
 Маркиза де Блокевилль. Музыкальный портрет. II — 349.  
 Марсельеза. I — 135, 320, 788; II — 356, 373, 411.  
 Марш (Давид). II — 366.  
 Марш Домбровского. II — 411.  
 Марш и каватина из «Лючия ди Ламмермур». II — 366—367, 425.  
 Марш пилигримов из симфонии «Гарольд в Италии» Берлиоза. II — 361, 433.  
 «Марш Черномора» из оперы «Руслан и Людмила» Глинки. I — 260, 620—622, 624, 641, 658, 775, 837; II — 259, 365, 381 (ф.-п. в 4 р.), 433, 464.  
 Марш *h-moll* (Шуберт). II — 335 (орк.), 376 (ф.-п.).  
 Марши Франца Шуберта. II — 335 (орк.), 382 (ф.-п. в 4 р.).  
 Марши Шуберта для фортепиано соло. II — 376, 433.  
 Меланхолический вальс. II — 281, 346, 433.  
 Мелодические этюды — см. Двенадцать песен (Шуберт).  
 Мельник и ручей (Шуберт). II — 281, 375.  
 Менуэт (Давид). II — 366.  
 Мертвые. I — 549, 550, 564; II — 332—333, 357 (ф.-п.), 378 (ф.-п. в 4 р.), 467.  
 Мертвый лист. Элегия по Сориано. II — 373.  
 Мертвый соловей. II — 404.  
 Месса для органа. I — 549; II — 384.  
 Месса для четырехголосного мужского хора и органа. I — 551; II — 384, 391.  
 Метод фортепианной игры — см. Фортепианный метод.  
 Мефисто-вальс [№ 1]. Танец в деревенском кабаке. I — 360, 361, 440, 557, 604, 669, 808, 846; II — 17, 62, 63, 69, 73, 149, 161, 263, 274, 275, 281, 285, 288, 291, 292, 294, 332 (орк.), 356 (ф.-п.), 378 (ф.-п. в 4 р.), 467.  
 Мефисто-вальс № 2. I — 422, 549, 808; II — 70, 152, 332 (орк.), 356 (ф.-п.), 378 (ф.-п. в 4 р.), 470.  
 Мефисто-вальс № 3. I — 430, 438, 549, 808; II — 70, 346, 470.  
 Мефисто-вальс № 4. I — 549; II — 411.  
 Мефисто-вальс № 4. Багатель без тональности. I — 700, 812; II — 412, 413, 414.  
 Мефисто-полька. I — 430, 549; II — 31, 281, 346, 460.  
 Mihi autem adhaerere. II — 393.  
 \*Miserere. II — 423.  
 Miserere из оперы «Трубадур» Верди. I — 301, 369; II — 76, 364.  
 Miserere по Палестрине. II — 343.  
 Милосердие (Россини). II — 372.  
 Миньона (Бетховен). II — 362.  
 Миньона — см. Песнь Миньоны.  
 \*Мировая история в звуках и картинах. II — 422.  
 Михай Вёрьшмартн. I — 548, 556; II — 344.  
 Михай Мошони. I — 436, 548; II — 344.  
 Мне мира нет (сонет Петрарки № 104). II — 407.  
 Могила и роза. II — 358 (ф.-п.), 403.

- Могила отцов. II — 398 (гол. с орк.), 408.  
 Могущество музыки. II — 406.  
 Могущество творца (Бетховен). II — 361.  
 Мои отравлены песни (Смертельной полны отравы). II — 400.  
 Молись за нас (Ora pro nobis). I — 549; II — 384.  
 Молитва (Бетховен). II — 361.  
 Молитва (для органа). II — 384.  
 Молитва («В минуту жизни трудную...»). II — 404.  
 Молодой монахиня (Шуберт). II — 374, 398 (гол. с орк.).  
 Монах (Мейербер). I — 295, II — 369, 433.  
 Морская тишь (Франц). II — 374.  
 Морская тишь (Шуберт). II — 374.  
 Моряки. Дуэт (Россини). II — 372.  
 Моя баловница (Шопен). II — 374.  
 Мрачное море шумит вокруг меня. II — 396.  
 \*Музыка к «Буре» Шекспира. I — 691; II — 422.  
 \*Музыка к «Орестейе». I — 691; II — 422.  
 Музыкальные вечера (Россини). I — 197, 215, 230; II — 255, 263, 372, 433.  
 Мы не мумии. II — 397.  
 Мыслитель (Il Pensieroso). I — 226, 227, 229, 292, 550, 643, 798; II — 72, 73, 103, 259, 262, 281, 284, 285, 341.  
 На берегу ручья — см. У родника.  
 На Валленштадтском озере. I — 193, 196, 389, 422, 438, 751, 797, 799, 805; II — 31, 72, 85, 88, 281, 284—285, 340.  
 На вершинах гор тишина — см. На горных вершинах покой.  
 На горных вершинах покой. I — 434; II — 332, 347, 396 (хор), 401 (гол. с ф.-п.).  
 На крыльях песни (Мендельсон). II — 28, 281, 369.  
 На лесной тропинке (Франц). II — 373.  
 На могиле Р. Вагнера — см. У могилы Р. Вагнера.  
 «На память». Две пьесы в венгерском стиле — см. Две пьесы венгерского характера.  
 «На прощание». Русская народная песня. I — 549, 550, 700, 842; II — 354.  
 На Рейне. I — 363; II — 358 (ф.-п.), 400, 464.  
 На севере кедр одиноко. II — 400.  
 Навязчивая мысль. II — 361.  
 Навязчивый чардаш (Csárdás obstiné). I — 548, 564; II — 347 (ф.-п.), 379 (ф.-п. в 4 р.), 420.  
 Не брани меня, мой друг. I — 676, 700, 859; II — 408.  
 Не унывая! Не робей! II — 397.  
 Не уходи, счастливый день. II — 408.  
 Неаполитанская песня. II — 355.  
 Неаполитанская песня (Биазонская башня). II — 367.  
 Неаполитанские тарантеллы — см. Венеция и Неаполь (1 ред.).  
 Небеса вешают славу богу (Бетховен). II — 361.  
 Небесная искра (Шуберт). II — 375.  
 \*Небо и земля (по Байрону). I — 691; II — 422.  
 Небо, спаси мою душу (Лассен). II — 368.

- Немецкая родина. II — 396.  
 Нетерпение (Шуберт). II — 375.  
 Новая любовь (Мендельсон). II — 281, 369.  
 Ноктюрн (Вздых Беатрисы) Доницетти. II — 367.  
 Ноктюрн на тему горной песни — см. Вечер в горах. Ноктюрн-пастораль.  
 Ноктюрн (обр. Сонета Петрарки № 104). II — 383 (2 ф.-п. в 4 р.).  
 Ноктюрн. II — 348 (ф.-п.), \*420 (ф.-п. в 4 р.).  
 Нонненверт. II — 359 (ф.-п.), 386 (скр. с ф.-п.), 387 (виолонч. с ф.-п.), 405.  
 Ночное шествие. I — 846; II — 332, 356, 378 (ф.-п. в 4 р.), 467.  
 Ночь. I — 549, 550, 557, 560; II — 333 (орк.), 378 (ф.-п. в 4 р.), 387 (скр. с ф.-п.), 414 (ф.-п.).  
 Nun danket alle Gott. II — 389.
- О, божий агнец (O, Lamm Gottes, unschuldig). II — 349 (ф.-п.), 381 (ф.-п. в 4 р.).  
 О, где он? I — 429; II — 407.  
 О, если б навеки так было. I — 659; II — 372.  
 О, море в вечерних лучах. II — 405.  
 O, Roma nobilis. II — 393.  
 O, sacrum convivium. II — 393.  
 O, salutaris hostia. II — 393.  
 О ты, вечерняя звезда. Речитатив и романс из оперы «Тангейзер» Вагнера. II — 148, 363 (ф.-п.), 388 (виолонч. с ф.-п.).  
 Обещание. Канцонетта (Россини). II — 372.  
 Обручение (Sposalizio). I — 226, 229, 292, 422, 438, 472, 798; II — 72, 102, 259, 262, 281, 284, 285, 314, 341, 392.  
 Обман (Шуберт). II — 375.  
 Однажды поднимался я на вершину скалы. II — 415.  
 Окочение (Шуберт). II — 375.  
 Он пришел в бурю и дождь (Франц). II — 373.  
 Он так меня любил! II — 358 (ф.-п.), 403, 404.  
 Оргия. Ариетта (Россини). I — 764; II — 372.  
 Орфей. I — 325, 348, 402, 404, 660, 809, 853; II — 331, 378 (ф.-п. в 4 р.), 382 (2 ф.-п. в 4 р.), 466.  
 Осанна. II — 389, 420 (орг.).  
 Ossa arida. I — 440, 549; II — 394.  
 От колыбели до могилы. I — 420; II — 332, 356 (ф.-п.), 378 (ф.-п. в 4 р.).  
 От скалы и до моря. Немецкий триумфальный марш. II — 333 (орк.), 347 (ф.-п.).  
 Отвага (Шуберт). II — 375.  
 Отречение. II — 385.  
 Отъезд. Канцонетта (Россини). II — 372.  
 Offertorium из «Венгерской коронационной мессы». II — 357 (ф.-п.), 380 (ф.-п. в 4 р.), 386 (скр. и ф.-п.), 387 (скр. и орг.), 389 (орг.), 391.  
 Охотник (Шуберт). II — 375.  
 Pax vobiscum. II — 394.

- Памяти Петефи. I — 558; II — 344, 351, 379 (ф.-п. в 4 р.), 470.  
 Папский гимн. II — 334 (орк.), 357 (ф.-п.), 380 (ф.-п. в 4 р.), 385 (орк.), \*425 (сопрано, тен. и ф.-п.).  
 \*Парафраза на «Приглашение к танцу» Вебера. II — 418.  
 \*Парафраза на четвертый акт «Дон Себастьяна» Куллака. II — 418.  
 Парафразы — Три пьесы на швейцарские мелодии. I — 204, 291, 752; II — 339, 340, 356.  
 Пастораль. I — 422, 797, 799; II — 90, 281, 340.  
 Пастораль. Восхождение на Альпы. Импровизация. I — 752; II — 339.  
 Пастораль. Хор жнецов из «Освобожденного Прометея». II — 358 (ф.-п.), 381 (ф.-п. в 4 р.).  
 Пастух. II — 398 (гол. с орк.), 409.  
 Пастухи у яслей. I — 554; II — 344.  
 Пастушеская пляска. II — 339.  
 Пасхальный гимн (Лассен). II — 368.  
 Pater noster (Отче наш). I — 272, 800; II — 343 (ф.-п.), 394 (муж. хор и орк.).  
 Pater noster. II — 394 (№ 541).  
 Pater noster (*C-dur*). II — 394 (№ 542).  
 Pater noster (1 ред. *F-dur*, 2 ред. *B-dur*). II — 394 (№ 543).  
 Патетический концерт. I — 360, 421; II — 63, 344, 382.  
 \*Пахари, Матросы, Солдаты. I — 787; II — 423.  
 Первоцвет (Майский букет). II — 405.  
 Перед битвой. II — 397.  
 Перстенец (Шопен). II — 374.  
 Песни Бетховена. I — 369; II — 361 — 362, 433, 463.  
 Песни Бетховена на слова Гёте. II — 362.  
 Песни Вебера. I — 369; II — 363, 433.  
 Песни для четырехголосного мужского хора. I — 191; II — 396.  
 Песни из «Вильгельма Телля» Шиллера 1. Мальчик-рыбак.  
 2. Пастух. 3. Альпийский охотник. II — 409.  
 Песни Мендельсона. I — 369; II — 369, 433.  
 Песни Роберта и Клары Шуман. II — 376.  
 Песни тростника (Франц). II — 373—374.  
 Песни Франца. I — 369; II — 373—374.  
 Песни Шуберта. I — 213, 230, 289, 759; II — 281, 282, 284, 285, 292, 374—375, 433, 463.  
 Песни Шумана. I — 369; II — 376, 434.  
 \*Песни юношеские. II — 421.  
 Песнь единения. II — 397.  
 Песнь Миньоны. I — 289, 363; II — 281, 358 (ф.-п.), 398 (гол. с орк.), 401, 464.  
 Песнь Миньоны (Шуберт). II — 398.  
 \*Песня. II — 421.  
 Песня воодушевления. I — 547; II — 397.  
 Песня всадника Гервега. II — 396.  
 Песня (Давид). II — 366.  
 Песня любви (Посвящение) (Шуман).—см. Посвящение (Шуман).  
 \*Песня (на слова Харлоссона). II — 421.

- Песня охотников и штейрер из оперы «Тони» герцога Эрнста Саксен-Кобург-Готского. II — 377.
- Песня покаяния (Бетховен). II — 361.
- Песня прях из оперы «Летучий голландец» Вагнера. II — 59, 269, 362.
- \*Песня Шатобриана. II — 421.
- Пестрая вереница (Давид). II — 366.
- Петер Корнелиус. Вторая увертюра к «Багдадскому цирюльнику». II — 335.
- Печальная степь. I — 548, 557; II — 351.
- Печальный монах. II — 410.
- Пештский карнавал. I — 503, 505, 506, 507, 509, 522, 533, 535, 539, 823; II — 161, 267, 290, 353 (ф.-п.), 388 (скр., виолонч. и ф.-п.).
- «Плач. Жалобы. Заботы. Сомнения». Прелюдия (по И. С. Баху): II — 345.
- Плач о героях — см. *Héroïde funèbre*.
- Пляска смерти. I — 227, 289, 306, 348, 361—363, 473, 596, 646—647, 663, 846, 849, 853, 863; II — 17, 23, 30, 32, 69, 160, 162, 256, 262, 264—267, 289, 323, 357, 383 (2 ф.-п. в 4 р.), 465, 468.
- Пляска смерти (Сен-Санс). II — 373.
- \*Победный марш. II — 419, 424.
- Побочные солнца (Шуберт). II — 375.
- Погребальное шествие. I — 319, 360, 422, 446 545, 546, 550, 559, 596, 824; II — 24, 30, 101, 132, 135, 218, 269, 281—283, 343, 465.
- «Погребальный звон» (Шуберт). I — 295; II — 28, 375.
- Погребение Мошони. I — 547, 563; II — 170, 314, 344, 351 (ф.-п.), \*419 (ф.-п. в 4 р.), 425, 469.
- Под липой (Шуберт). I — 295; II — 375.
- Поездка по воде («В лодке») и Прощание охотника. II — 370.
- Пойте, кому даны песни. II — 415.
- Покинута. II — 405.
- Поклонение волхвов. I — 554; II — 344.
- \*Росо *Adagio* из «Гранской мессы». II — 419 (ф.-п.).
- Покойники Веймара. II — 347, 409.
- Покойной ночи (Шуберт). II — 281, 375.
- Полонез из оперы «Евгений Онегин» Чайковского. I — 625, 657, 662, 839; II — 323, 374.
- Полонез (из цикла «Рождественская елка»). I — 555; II — 344.
- Полонез № 1 *c-moll*. I — 360; II — 259, 261—262, 272, 281, 346, 465.
- Полонез № 2 *E-dur*. I — 360, 426; II — 154, 160, 272, 281, 346, 465.
- Польские мелодии. I — 279, 600, 842; II — 354, 471.
- Посвящение (Шуман). II — 269, 281, 376.
- Послание любви (Шуберт). II — 375.
- После чтения Данте. Фантазия-соната. I — 215, 229, 292, 422, 426, 436, 449, 798, 814; II — 22—23, 33, 34, 78, 134, 268—270, 309, 341, 462.



- Поток (Шуберт). II — 375.
- \*Похоронный марш Шопена (орг., виолонч. и ф.-п.). II — 425.
- Почему ты хочешь спрашивать других? (Клара Шуман). II — 376.
- Поэтические и религиозные гармонии. I — 41, 278, 350, 359—361, 430, 431, 445, 701, 746, 799, 800, 813; II — 72, 101, 113—115, 140, 148, 281, 329, 343, 414, 432.
- Поэтические и религиозные гармонии (1 ред.). I — 172—174, 431, 445, 800, 813; II — 343, 461, 465.
- \*Похоронный марш. II — 416.
- Похоронный марш из оп. «Дон Себастиан» Доницетти. II — 367.
- Почта (Шуберт). II — 375.
- Праздничная церковная увертюра — см. Церковная торжественная увертюра на хорал «Господь — могучий наш оплот» Николай.
- Праздничные звуки (Festklänge). I — 348, 660, 809; II — 331, 378 (ф.-п. в 4 р.), 382 (2 ф.-п. в 4 р.), 466.
- Праздничный полонез. II — 377, 384.
- Предчувствие воина (Шуберт). II — 375.
- Прекрасная мельничиха (Шуберт). II — 375.
- Прелюдии Ф. Шопена (ор. 28, № 4 и № 9). II — 386 (орг.).
- \*Прелюдия. II — 420, 425.
- Прелюдия и fuga на тему В—А—С—Н. II — 345, 384 (орг.).
- Прелюдия к солнечному гимну св. Франциска. II — 385.
- \*Прелюдия (omnitonique). II — 424.
- Прелюды. I — 306, 322, 325, 348, 390, 391, 393, 398—402, 406, 407, 412—413, 418, 420, 422, 426, 438, 452, 571, 660, 808, 813, 843; II — 272, 331, 338, 378 (ф.-п. в 4 р.), 382 (2 ф.-п. в 4 р.), 465, 466.
- Привет. II — 398.
- Привет тебе (Шуберт). II — 374.
- Приветственный марш. II — 333 (орк.), 347 (ф.-п.).
- Приглашение. Болеро (Россини). II — 372.
- Придворный праздник. Марш и полонез (Лассен). II — 368.
- Призыв. I — 278, 359, 799, 800; II — 72, 343.
- Призыв (Гёте). II — 401.
- Призыв и венгерский гимн. I — 519, 556; II — 335 (орк.), 377 (ф.-п.).
- Приход весны (Шуман). II — 376.
- Приют (Шуберт). II — 281, 375.
- Pro Rara. II — 394.
- Провансальская песня (Шуман). II — 376.
- Прогулка в гондоле. Баркарола (Россини). II — 255, 372.
- Проклятие (Malédiction). I — 363, 440; II — 335.
- Прометей. I — 322, 325, 348, 363, 390, 391, 393—395, 407, 413, 418, 440, 796, 844, 846, 853; II — 331, 378 (ф.-п. в 4 р.), 382 (2 ф.-п. в 4 р.), 395, 465, 466.
- Прощай. I — 544—545; II — 409.
- Прощай (Шуберт). II — 375.
- Прощание альпийского пастуха (Шуман). II — 376.
- Прощание. Мечты [Фантазия] на мотив из оп. «Ромео и Джульетта» Гуно. I — 549; II — 366.

Прощание (Шуберт). II — 375, 398 (гол. с орк.).

\*Прусский военный марш. II — 424.

Psalite. Старая рождественская песня. II — 344.

[Псалмы]

— Псалом. I — 290; II — 339.

— 2-й псалом. I — 320; II — 392, 411.

— 13-й псалом. I — 366; II — 392.

— \*14-й псалом. II — 423.

— \*15-й псалом. II — 423.

— 18-й псалом. II — 392.

— 23-й псалом. II — 392.

— 51-й псалом. II — 392.

— 67-й псалом. II — 392, 393.

— 73-й псалом. II — 392.

— 97-й псалом. II — 392, 393.

— 104-й псалом. II — 392.

— 116-й псалом. II — 392.

— 125-й псалом. II — 392.

— 129-й псалом. I — 422; II — 392;

— 137-й псалом. II — 392.

Путевая песня (Мендельсон). II — 369.

Пять венгерских народных песен. I — 510, 520; II — 354.

Пять песнопений на французские тексты. II — 393.

Радость и горе. I — 435; II — 401.

Радость и горе (Бетховен). II — 362.

Развлечение (Amusement) — см. Экспромт на темы Россини и Спонтини.

Размышление о смерти (Pensée des morts). I — 359, 445, 746, 800, 813; II — 343.

Ракоци-марш. I — 231, 239, 247, 320, 527, 556, 561, 769, 788; II — 353—354, 411, 435, 470.

Ракоци-марш, обработанный для симфонического оркестра. II — 334, 379 (ф.-п. в 4 р.).

Ракоци-песня — см. Венгерская национальная мелодия № 10.

Революционная симфония. I — 135—138, 320, 387, 691, 731, 788; II — 356, 411, 460, 461.

Regina coeli laetare Орландо Лассо. II — 386.

Рейнская песня (Reinweinlied) Гервега. I — 705; II — 396.

Реквием. I — 549, 552; II — 384, 391, 393.

Реквием для органа. II — 384.

\*Реквием на смерть императора Максимилиана I. II — 425.

Responsorien. II — 394.

Речитатив и романс из оперы «Тангейзер» (Вагнер) — см. О ты, вечерняя звезда.

Риголетто (Верди). Концертная парафраза. I — 297, 301, 369; II — 58, 76, 147, 268, 292, 364.

\*Римская литургия. II — 423.

Ринальдо (по Гёте). II — 425.

Рихард Вагнер — Венеция. I — 440, 564; II — 350.

- \*Ричард в Палестине, или Ричард Львиное Сердце [опера]. I — 786; II — 423.
- Рождественская елка. I — 420, 436, 437, 549, 554—555, 701, 807, 861; II — 70, 175, 281, 343, 379 (ф.-п. в 4 р.).
- Рождественская песня. II — 358 (ф.-п.), 395 (хор).
- Рождественская песня Теофила Ландмессера. II — 395.
- Рождественская песня (Шуман). II — 376.
- Роза (Шпор). II — 374.
- Роза (Шуберт). I — 197; II — 374.
- Rosario. 1. Радостная мистерия. 2. Печальная мистерия. 3. Торжественная мистерия. II — 385 (орг.), 394 (хор).
- Rosen, ihr blendenden-см. Хор ангелов (из «Фауста» Гёте).
- Рок. I — 422, 436, 438, 440, 549, 564, 565, 670; II — 70, 350.
- Романеска. II — 355.
- Романс. I — 860; II — 349, 406.
- Романс (А. Толстой) — см. Не брани меня, мой друг.
- Романс (Давид). II — 366.
- Романтическая фантазия на две швейцарские темы. I — 79, 204, 291, 296, 431, 444, 752, 806; II — 21, 69, 340, 355, 356.
- \*Рондо. I — 109; II — 417.
- Румынская рапсодия. I — 823; II — 152, 158, 354.
- Русский галоп (К. А. Булгаков). I — 622; II — 362, 433.
- Рыбачка (Шуберт). II — 375.
- Рыбная ловля. Ноктюрн (Россини). II — 372.
- С разрисованной лентой (Бетховен). II — 362.
- Сабинянки. Колыбельная из оперы «Царица Савская» (Гуно) — см. Колыбельная из оперы «Царица Савская» Гуно.
- Салонная пьеса. Этюд для усовершенствования. II — 338.
- Salve Regina. II — 394.
- Sancta Caecilia. II — 410.
- Сарабанда и Чакона из оперы «Альмира» Генделя. II — 345, 365.
- Сарданапал [опера]. I — 289, 306, 369, 691, 785, 801; II — 389, 415, 465.
- Свадебное шествие Эльзы в Мюнстер (Вагнер). II — 363.
- Свадебный марш и хоровод эльфов из музыки к «Сну в летнюю ночь» Шекспира (Мендельсон). II — 23, 370.
- Света, больше света. II — 347, 396—397.
- Святая Доротея. II — 349.
- Святая ночь. I — 554; II — 344.
- \*Св. Стефан, Король Венгрии. II — 423.
- Св. Христофор. Легенда. II — 391.
- \*Св. Цецилия. II — 419 (ф.-п.), 421 (хор).
- Св. Цецилия. Легенда. I — 549; II — 391.
- Сексардская месса — см. Месса для четырехголосного мужского хора и органа.
- \*Секстет. II — 420.
- 70 тактов на мотивы из первой бетховенской кантаты. II — 358.
- Septem sacramenta. I — 420, 549, 670; II — 394.

- Септет Бетховена — см. Большой септет Бетховена.  
 Септет Гуммеля. I — 369, 757; II — 86, 365.  
 Сербская песня «Девушка на берегу моря». II — 410.  
 Серенада. II — 397 (муж. хор).  
 Серенада (Давид). II — 366.  
 Серенада. Ноктюрн (Россини). II — 255, 372.  
 Серенада (Шуберт). I — 230, 764; II — 12, 254, 263, 269, 281, 322, 375, 434.  
 Серенада и оргия. Большая фантазия на мотивы из «Музыкальных вечеров» Россини. I — 764; II — 372, 438.  
 Серенада моряка (Меркаданте). II — 370.  
 Серые облака. I — 430, 436, 440, 564, 670, 807; II — 68, 70, 350.  
 Симфонии Бетховена. Фортепианные партитуры. I — 213, 289, 759; II — 362, 432—433, 447.  
   — № 1 *C-dur*. II — 362.  
   — № 2 *D-dur*. II — 362.  
   — № 3 *Es-dur*. II — 362, 433.  
   — № 4 *B-dur*. II — 362.  
   — № 5 *c-moll*. II — 362, 433, 462.  
   — № 6 *F-dur*. I — 766; II — 362, 436, 462.  
   — № 7 *A-dur*. II — 362, 433.  
   — № 8 *F-dur*. II — 362.  
   — № 9 *d-moll*. I—369, 852; II—362 (ф.-п.), 383 (2 ф.-п. в 4 р.), 447.  
 \*Симфоническая поэма «Орган» (по Гердеру). II — 425.  
 Симфонические поэмы. I — 14, 35, 41, 42, 828, 846; II — 100, 259.  
 Симфонический концерт — см. De Profundis.  
 Симфоническое интермеццо к пьесе Кальдерона «Над всем любовь» (Лассен). II — 368.  
 \*Симфония *C-dur* Шуберта. II — 422.  
 Скерцо. I — 111; II — 348, 460.  
 Скерцо (Давид). II — 366.  
 Скерцозо («Зажигают елку»). I — 554; II — 344.  
 Скерцо и марш. I — 360, 701; II — 67, 69, 149, 151, 152, 259, 262, 348, 465.  
 Скиталец (Шуберт). I — 230, 295; II — 74—76, 269, 281, 374—375.  
 Скрипичный концерт. II — 414.  
 Слава Марии из оп. «Иерусалим» («Ломбардцы») Верди. II — 364, 386.  
 Слава Польше. Интерлюдия из оратории «Св. Станислав». II — 333 (орк.), 357, (ф.-п.), 378 (ф.-п. в 4 р.), 415.  
 Славим славных славян (*Slavimo slavno Slaveni!*). II — 170, 358 (ф.-п.), 385 (орг.), 394 (хор), 468.  
 Слепой. Мелодекламация. I — 549, 676—678, 857—859; II — 263, 359 (ф.-п.), 411.  
 Слышится шум и стелание (Франц). II — 374.  
 Смеркается (Франц). II — 373.  
 Смертельной полны отравы — см. Мои отравлены песни.

- Смерть (Бетховен). II — 361.
- Смерть Изольды из оперы «Тристан и Изольда» Вагнера. I — 549; II — 24, 274, 291, 363 (ф.-п.).
- Смолкли громкие звуки дня. II — 407.
- Снова встретиться с тобой (Вновь хочу я нашей встречи). II — 404.
- Сны и фантазии. II — 414, \*419.
- Со звонкой игрой... II — 397.
- Соблазн (Дессауэр). II — 366.
- Созвездие (Шуберт). II — 375.
- Солдатская песня из «Фауста» Гёте. II — 397.
- Солнечный гимн св. Франциска Ассизского. I — 548; II — 357 (ф.-п.), 389, 390, \*420 (орг.).
- «Соловей» (Алябьев). I—629, 631, 840, 841; II—272, 354, 359, 463.
- \*Соната (ф.-п. в 4 р.). I — 109, 110; II — 419.
- \*Соната *c-moll* (неоконченная). II — 417.
- \*Соната (юношеская). II — 417.
- \*Соната (юношеская). II — 417.
- \*Соната *f-moll* (юношеская). II — 417.
- Соната *h-moll*. I—14, 348, 368, 408, 410, 414—417, 420—422, 426, 437, 454—455, 562, 596, 604, 669, 701, 719, 790, 829; II — 22, 30, 67, 69, 149, 153, 154, 218, 226, 259, 262, 272, 274, 281—283, 285, 288, 290—292, 294, 344—345, 466—467.
- Советы Петрарки. I — 226, 230, 272, 292, 422, 796; II — 105, 262, 269, 285, 287, 293, 341 (ф.-п.), 358 (ф.-п.), 407 (гол. с ф.-п.), 432.
- Сонет Петрарки № 47. I — 426, 434, 448, 798; II — 177, 178, 259, 262, 281, 341, 358 (1 ред.), 407 (гол. с ф.-п.).
- Сонет Петрарки № 104. I — 798; II — 147, 274, 281, 341, 358 (1 ред.), 407 (гол. с ф.-п.).
- Сонет Петрарки № 123. I — 471, 798; II — 33, 281, 284, 288, 341, 358 (1 ред.), 407 (гол. с ф.-п.).
- Сосредоточенность. II — 350.
- \*Сотворение. II — 425.
- \*Спартак [опера]. I — 786; II — 423.
- Спокойствие. II — 414.
- Sposalizio — см. Обручение.
- Средь радостей, средь мук любви (В мучительно блаженный час). II — 402.
- Старая провансальская рождественская песня. I — 554; II — 344.
- Старая рождественская песня. II — 344.
- Старые сказания возвешают. II — 397.
- Старый бродяга. II — 399.
- Сто лет назад. II — 410.
- Странствующий колокол (Шуман). II — 376.
- Студенческая песня из «Фауста» Гёте. II — 396.
- Счастливый. II — 399.
- Sunt lacrimae rerum. В венгерском стиле. I — 359, 422, 426, 547, 560; II — 342.
- Сцена любви и колесо фортуны из оратории «Семь смертных грехов» Гольдшмидта. II — 365.

- Тайное шептание (Клара Шуман). II — 376.
- «Такая милая и такая честная!» Сонет Данте (Бюлов). II — 362.
- Танец в деревенском кабачке — см. Мефисто-вальс.
- Танец (Давид). II — 366.
- Танец. Неаполитанская тарантелла (Россини.) II — 255, 372, 435, 437.
- Танец сильфов из «Осуждения Фауста» Берлиоза. II — 361.
- Tantum ergo. I — 92; II — 421, 459.
- Tantum ergo. II — 394.
- Танцевальные мгновения (Гербек). II — 365.
- Тарантелла (Венеция и Неаполь). I — 358; II — 23, 63, 281, 341.
- Тарантелла (Давид). II — 366.
- Тарантелла (Дарюмыжский). I — 625, 657, 838, 839; II — 366.
- Тарантелла (Кюп). I — 659; II — 368.
- Тарантелла (Россини); — см. Танец. Неаполитанская тарантелла (Россини).
- Тассо. I — 306, 322, 325, 348, 390, 391, 393, 397—398, 407, 418, 420, 426, 454, 550, 563, 564, 832, 843; II — 330—331, 333, 340, 378 (ф.-п. в 4 р.), 382 (2 ф.-п. в 4 р.), 465, 466.
- Te Deum I. II — 394.
- Te Deum II. II — 394.
- Темнеет, облака несутся (Франц). II — 373.
- Технические упражнения. II — 188, 190—205, 238, 240, 313, 315, 316, 338—339, 468.
- \*Технические упражнения (продолжение). II — 419.
- Тирольская мелодия. II — 424.
- Титан. I — 305; II — 396.
- Токката. II — 414.
- Токката (Давид). II — 366.
- Торжественная кантата к открытию памятника Бетховену в Бонне. I — 270—271, 289, 305; II — 381 (ф.-п. в 4 р.), 395, 470.
- Торжественная месса для освящения базилики в Гране — см. Гранская месса.
- Торжественная песня к открытию памятника Карлу Августу в Веймаре 3 сентября 1875. II — 397.
- Торжественная песня к празднованию юбилея Шиллера 10 ноября 1859. II — 397.
- Торжественная увертюра [прелюдия]. II — 333 (орк.). 347 (ф.-п.).
- Торжественное песнопение для открытия десятого всеобщего немецкого съезда учителей. II — 393.
- Торжественное погребение Тассо. I — 454, 549, 550, 647, 832; II — 333, 357 (ф.-п.), 378 (ф.-п. в 4 р.), \*420 (2 ф.-п. в 4 р.).
- Торжественное шествие артистов к юбилею Шиллера 1859. I — 430; II — 333 (орк.), 357 (ф.-п.), 378 (ф.-п. в 4 р.).
- Торжественное шествие к св. Граалю из «Парсифаля» Вагнера. II — 363.

- Торжественный марш к столетию со дня рождения Шиллера. II — 369.
- Торжественный марш к юбилейному чествованию Гёте. II — 333 (орк.), 347 (ф.-п.), 378 (ф.-п. в 4 р.).
- Торжественный марш на мотивы Э[рнста] г[ерцога] С[аксен]-К[обург]-Г[отского]. II — 334, (орк.), 347 (ф.-п.), 379 (ф.-п. в 4 р.).
- Торжественный хор к открытию памятника Гердеру в Веймаре. II — 397.
- Тоска по родине. I — 193, 208, 751, 797, 799; II — 97, 281, 340. Тост. II — 396.
- Тост (Меркаданте). II — 370.
- Тот, кто свой хлеб в слезах не ел. I — 430; II — 401.
- «Тот, кто следует этим путем» из «Волшебной флейты» Моцарта. II — 382 (ф.-п. в 4 р.), 384 (2 ф.-п. в 4 р.).
- Тот лишь, кто сам страдал (Шуман). II — 376.
- Траурная гондола. I — 436, 440, 549, 564, 812, 861; II — 70, 281, 350 (ф.-п.), 387 (скр. и ф.-п.), 388 (виолонч. и ф.-п.).
- Траурная прелюдия. I — 440, 549, 564; II — 350.
- Траурная прелюдия и траурный марш. II — 344, 350.
- \* Траурный марш. II — 418.
- Траурный марш. Памяти Максимилиана I, императора Мексики. I — 359, 440; II — 342.
- Траурный марш (Шуберт). II — 335 (орк.), 376 (ф.-п.).
- Тревоги любви (Шуберт). II — 374.
- Три сонета Петрарки — см. Сонеты Петрарки.
- \* Три фортепианные пьесы (*A-dur*, *a-moll* и *As-dur*). II — 419.
- \* *Tristia*. II — 420.
- Три маленькие пьесы на темы других композиторов. II — 377.
- Три песни (Дессауэр). II — 366, 433.
- Три песни из «Вильгельма Телля» Шиллера. II — 398.
- Три песни из «Тангейзера» Ю. Вольфа (Лессман). II — 368.
- Три песни (Франц). II — 374.
- Три пьесы в стиле старинного венгерского танца. 1. *Maestoso*. 2. *Tempo di Werbung*. 3. *Andante ritmico*. I — 818; II — 351, 424.
- Три траурные оды. I — 549—550; II — 332—333.
- Три швейцарские песни для фортепиано — см. Парафразы. Три пьесы на швейцарские мелодии.
- Три швейцарские пьесы — см. Парафразы. Три пьесы на швейцарские мелодии.
- Три цыгана. I — 446, 547, 557, 558, 560, 562; II — 387 (скр. с ф.-п.), 398 (гол. с орк.), 404 (гол. с ф.-п.).
- \* Трио. I — 109—110; II — 420.
- Tristis est anima mea* — см. Революционная симфония.
- Ты. . . II — 405.
- Ты как цветок прекрасна (Как утро, ты прекрасна). II — 400.
- Ты луч возьми у солнца. II — 407.
- Ты мой покой (Шуберт). I — 295; II — 374.
- Ты не поверишь, как ты мила (Булахов). I — 222, 631, 841; II — 354, 436.

- Ты, посланец небес (Призыв). II — 359 (ф.-п.), 401.  
 У дверей, как скромный нищий (Шуман). II — 376.  
 У кипарисов виллы д'Эсте. I — 359, 422, 440, 564; II — 281, 342.  
 У могилы Рихарда Вагнера. I — 436, 549; II — 350, 384 (орг.),  
 388 (стр. квартет и арфа).  
 У моря (Шуберт). II — 375.  
 У пруда (Франц). II — 374.  
 У родника. I — 193, 196, 290, 389, 470—471, 797, 799, 805; II —  
 55, 72, 91, 176—177, 255, 263, 281, 287, 339 (1 ред.), 340.  
 Увертюра к опере «Вильгельм Телль» Россини. I — 215, 227,  
 230, 249, 297; II — 12, 138, 372, 433, 434, 462, 463.  
 Увертюра к опере «Волшебный стрелок» Вебера. II — 364, 433.  
 Увертюра к опере «Тангейзер» Вагнера. I — 297, 369; II — 16,  
 26, 291, 363.  
 Увертюра к опере «Оберон» Вебера. II — 363, 433.  
 \*Увертюра к хорам «Четыре стихии». II — 422.  
 Увертюра «Король Лир» Берлиоза. I — 157, 204, 759; II — 361.  
 Увертюра «Тайные судьи» Берлиоза. I — 157, 759; II — 361.  
 \*Увертюра «Римский карнавал» Берлиоза. II — 418, 433.  
 \*Увертюра «Кориолан» Бетховена. II — 418.  
 \*Увертюра «Эгмонт» Бетховена. II — 418, 433.  
 \*Увертюра к опере «Волшебная флейта» Моцарта. II — 418, 433.  
 Украинская баллада (Думка). I — 279, 632, 842; II — 354.  
 Una stella amica. Мазурка (Пеццини). II — 371.  
 Упрек. Канцонетта (Россини). II — 372.  
 Urbi et orbi — см. Городу и миру.  
 Утешения. I — 360, 422, 701; II — 161, 254, 259, 262, 281, 342,  
 385, \*425 (орг.).  
 Утренняя песня. II — 397.  
 Утренняя серенада (Шуберт). II — 281, 374.  
 Утром я встаю и спрашиваю. II — 400.  
  
 \*Фантазия. I — 109; II — \*417.  
 \*Фантазия *Es-dur*. II — \*419.  
 Фантазия «Волшебный стрелок» (Вебер). II — 363.  
 Фантазия и фуга (*g-moll*) Баха. II — 360.  
 Фантазия и фуга на тему В-А-С-Н. I — 549, 701; II — 345.  
 Фантазия и фуга на хорал «Ad nos, ad solutarem undam». II —  
 380 (ф.-п. в 4 р.), 384 (орг.), 420.  
 Фантазия на венгерские народные темы. I — 296, 348, 555, 598,  
 846; II — 160, 262, 272, 336, 466, 469.  
 Фантазия на венгерскую оперу «Прекрасная Илонка» Мошони.  
 I — 519—520; II — 370.  
 Фантазия на любимые мотивы из оперы «Сомнамбула» Беллини.  
 I — 289, 296; II — 28, 76, 141, 360 (ф.-п.), 381 (ф.-п. в 4 р.),  
 433, 437.  
 Фантазия на мотивы из «Афинских развалин» Бетховена. I —  
 369; II — 262, 263, 336 (ф.-п. с орк.), 362 (ф.-п.), 383 (2 ф.-п.  
 в 4 р.), 466, 468.  
 Фантазия на мотивы из оперы «Рпенци» Вагнера. II — 144, 362.



- Фантазия на темы из оперы «Свадьба Фигаро» Моцарта. I — 289, 300; II — 23, 290, 370, 411, 433.
- \*Фантазия на темы из оперы «Трубадур» Макензи. II — 422.
- \*Фантазия на темы из оперы «Магомет» Россини. II — 417—418.
- \*Фантазия на темы из оперы «Эврианта» Вебера. II — 418.
- \*Фантазия на темы из оперы «Guitarero» Галеви. II — 418.
- \*Фантазия на темы из оперы «Моисей» Россини. II — 418.
- Фантастическая симфония Берлиоза. Фортепианная партитура. I — 157, 158, 289, 297; II — 9, 10, 21, 301, 360, 433, 461.
- Фантастическое рондо на испанскую тему (Контрабандист) Гарсиа. I — 205; II — 21, 168, 340, 348, 355 (ф.-п.), 365, 416 (ф.-п. с орк.).
- Фауст-симфония. I — 227, 229, 289, 325, 348, 363, 368, 385—386, 390, 408—410, 415, 420, 422, 426, 444, 452, 474, 477—478, 604, 696, 719, 796, 797, 809, 853; II — 262, 332, 383 (2 ф.-п. в 4 р.), 466, 467, 470.
- \*Фауст [опера]. I — 786; II — 423.
- Ференц Деак. I — 548; II — 344.
- Фиалка (Майский букет). I — 430; II — 405.
- \*Fiedler der hl. Cäcilia Кёрнера. II — 423.
- Финальное аллегро на тему пастушеской пляски — см. Парфразы. Три пьесы на швейцарские мелодии.
- Финальное анданте и марш из оперы «Король Альфред» Раффа. II — 371—372, 382 (ф.-п. в 4 р.).
- Фонтаны виллы д'Эсте. I — 359, 436, 807; II — 68, 281, 342.
- Форель (Шуберт). I — 295; II — 57—58, 269, 375, 438.
- Фортепианная пьеса *As-dur*. I — 700; II — 349.
- Фортепианная пьеса *F-dur*. II — 414.
- Фортепианная пьеса *Fis-dur*. II — 349.
- Фортепианная пьеса на итальянские оперные мелодии. II — 377.
- \*Фортепианный метод. I — 196; II — 417.
- Frequenti Palpiti — см. Большая фантазия на мотивы из «Ниобеи» Пачини.
- Фульский король — см. Король жил в Фуле когда-то.
- Хвала слезам (Шуберт). II — 145, 254, 374.
- Хор ангелов (из «Фауста» Гёте). II — 347, 397.
- Хор солдат из оперы «Фауст» Гуно. II — 419.
- Хор пилигримов из оперы «Тангейзер» Вагнера. II — 363 (ф.-п.), 386 (орг.).
- Хоральная месса. I — 549, 551, 606; II — 391.
- Хоралы. II — 393.
- Хоровод гномов — см. Этюд № 2 «Хоровод гномов».
- Хор рабочих — см. Героический марш (хор рабочих).
- Хоры к «Освобожденному Прометею» Гердера. I — 366, 663, 691, 796; II — 395.
- Хотел бы я умереть... I — 267, 811; II — 400.
- Хотел тебе венок сплести я... II — 399.
- Христос. I — 366—368, 426, 549, 559, 589; II — 385, 390, 393, 394, 468, 469.

— Две оркестровые части из оратории «Христос». 1. Пение пастухов. 2. Три святых короля. II—380 (ф.-п. в 4 р.).  
Хроматический галоп — см. Большой хроматический галоп.

Цветок и запах. II — 400.

Цветы альпийских мелодий. I—290, 291; II—145, 339—340, 356.

Церковная торжественная увертюра на хорал «Господь — могучий наш оплот» Отто Николаи. I — 136; II — 386.

Zum Haus des Herrn ziehen wir. II — 358 (ф.-п.), 385 (орг.).

Цыганская песня — см. Ты не поверишь, как ты мила.

\*Чакона Баха. II — 419.

Чардаш смерти. I—440, 548; II—347 (ф.-п.), 379 (ф.-п. в 4 р.), \*416 (орк.), 470.

Часовня Вильгельма Телля. I — 193, 196, 290, 468 — 470, 797, 799, 813—814; II — 55, 72, 84, 86, 281, 339 (1 ред.), 340.

Черкесский марш — см. «Марш Черномора» из оперы «Руслан и Людмила» Глинки.

Четыре маленькие фортепианные пьесы. 1 *E-dur*. 2. *As-dur*. 3. *As-dur*. 4. *Fis-dur*. II — 348.

Четыре песни (Франц). II — 374.

Четыре пьесы из легенды «Святая Елизавета». II — 380 (ф.-п. в 4 р.).

Четыре стихии. I — 305, 401, 808; II — 331, 396.

Что слышно на горе. I — 325, 348, 391, 404, 407, 413, 418, 452, 694, 735, 796; II—330, 378 (ф.-п. в 4 р.), 382 (2 ф.-п. в 4 р.), 467—469.

Шалун (Франц). II — 374.

Шандор Петефи. I — 548; II — 344.

Шарманщик (Шуберт). II — 375.

Швейцарский пастух (МеркадANTE). II — 370.

Шествие на казнь (4-я часть «Фантастической симфонии» Берлиоза). II — 361.

Шествие в полночь. II — 397.

Шесть духовных песен Бетховена. II — 361, 433.

Шесть мелодий Франца Шуберта. II — 375.

Шесть песен Шуберта. II — 398 (гол. с орк.).

Шесть польских песен (Шопен). II — 374.

Шесть прелюдий и фуг для органа (И. С. Баха). I — 289; II — 360, 463.

— № 1 *a-moll*. II — 281, 360.

— № 2 *C-dur*. II — 360.

— № 3 *c-moll*. II — 360.

— № 4 *C-dur*. II — 360.

— № 5 *c-moll*. II — 360.

— № 6 *b-moll*. II — 360.

Шум леса — см. Этюд № 1 «Шум леса».

Шумит ветер. II — 407.

\*Esse panis angelorum. II — 424.

Эклога. I — 204, 207, 389, 390, 422, 440, 797, 799, 805—806;

II — 72, 96, 281, 340.

«Excelsior!». Прелюдия к «Колоколам страсбургского собора».

II — 380 (ф.-п. в 4 р.), 385 (орг.), \*425 (гол., хор и ф.-п.).

Экспромт на темы Россини и Спонтини. I — 92, 109, 110—111;

II — 69, 337, 348, 372, 373, 460.

Экспромт (Давид). II — 366.

Экспромт *Fis-dur*. I — 437, 549; II — 31, 70, 281, 348.

\*Элегический вальс. II — 419.

Элегия (Давид). II — 366.

Элегия на темы принца Луи Фердинанда. II — 350, 368.

Элегия № 1. I — 549; II — 257, 350, 387 (скр. и ф.-п.), 388 (виолонч., ф.-п., арфа и гарм.), 448.

Элегия № 2. I — 440, 549, 564; II — 350, 380, (ф.-п. в 4 р.). 387 (скр. и ф.-п.), 388 (виолонч. и ф.-п.).

Эпизод из жизни артиста. Большая фантастическая симфония Берлиоза — см. Фантастическая симфония Берлиоза.

Эпиталама к празднованию бракосочетания Э. Ремени. I—547—548; II — 357 (ф.-п.), 380 (ф.-п. в 4 р.), 387.

Эрнани (Верди). Концертная парафраза. I — 297, 369; II — 146, 364.

Heroïde funèbre [Плач о героях]. I — 320, 321, 348, 405, 453, 545, 731, 796; II — 331, 382 (2 ф.-п. в 4 р.), 411, 416, 467.

Эсмеральда. Опера Бертена. II — 361 (ф.-п.).

Это он... (Шуман). II — 376.

Этюды. I — 15, 215, 221, 350—357, 361, 474, 596, 701, 760, 799, 852; II — 22, 37, 69, 226, 262, 269.

Этюды для фортепиано в форме сорока восьми упражнений во всех мажорных и минорных тональностях. (Этюды для фортепиано в форме двенадцати упражнений). (*Études pour le piano en douze exercices*). I — 110, 111; II — 37—40, 69, 305, 336—337, 439.

— Этюд № 1 *C-dur*. II — 305, 336—337.

— Этюд № 2 *a-moll*. II — 38, 305, 336—337.

— Этюд № 3 *F-dur*. II — 39, 305, 336—337.

— Этюд № 4 *d-moll*. II — 39, 305, 336—337.

— Этюд № 5 *B-dur*. II — 39, 305, 336—337.

— Этюд № 6 *g-moll*. II — 305, 336—337.

— Этюд № 7 *Es-dur*. II — 305, 336—337.

— Этюд № 8 *c-moll*. II — 305, 336—337.

— Этюд № 9. *As-dur*. II — 305, 336—337.

— Этюд № 10 *f-moll*. II — 39, 305, 336—337.

— Этюд № 11 *Des-dur*. II — 305, 336—337.

— Этюд № 12 *b-moll*. II — 305, 336—337.

[Этюды большие] 24 больших этюда для фортепиано. I — 215, 221, 230, 289, 429, 437, 799; II — 22, 37, 40—48, 69, 109, 305, 337, 462.

— Этюд № 1 *C-dur*. II — 337.

— Этюд № 2 *a-moll*. II — 41—42, 45, 337.

— Этюд № 3 *F-dur*. II — 42, 337.

- Этюд № 4 *d-moll* (Мазепа). I — 444; II — 43, 337.
- Этюд № 5 *B-dur.* II — 43, 337.
- Этюд № 6 *g-moll*, II — 337.
- Этюд № 7 *Es-dur.* I — 437; II — 337.
- Этюд № 8 *c-moll.* I — 446, 448—449; II — 337.
- Этюд № 9 *A-dur.* II — 337.
- Этюд № 10 *f-moll.* I — 447; II — 43—45, 337.
- Этюд № 11 *Des-dur.* II — 337.
- Этюд № 12 *b-moll.* II — 337.

Этюды высшего исполнительского мастерства (Этюды трансцендентного исполнения). I — 41, 111, 350, 420; II — 22, 37, 46, 47, 67, 69, 109, 281, 305, 337, 465.

- Этюд № 1 Прелюдия. I — 354; II — 337.
- Этюд № 2 (*Molto vivace, a-moll.*). I — 354; II — 337.
- Этюд № 3 «Пейзаж». I — 351; II — 262, 281, 337.
- Этюд № 4 «Мазепа». I — 351—352; II — 17, 26, 155, 281, 337.
- Этюд № 5 «Блуждающие огни». I — 351, 352; II — 262, 287, 337.
- Этюд № 6 «Видение». I — 351, 352; II — 337.
- Этюд № 7 «Героика». I — 351, 352, 421; II — 337.
- Этюд № 8 «Дикая охота». I — 351—353, 446; II — 337.
- Этюд № 9 «Воспоминание». I — 351, 353, 427; II — 150, 151, 337.
- Этюд № 10 *f-moll.* I — 354—355; II — 259, 262, 281, 291, 337.
- Этюд № 11 «Вечерние гармонии». I — 351, 353—354; II — 262, 281, 337.
- Этюд № 12 «Метель». I — 351, 354; II — 24, 31, 192, 291, 337.

Этюды (большие) по [каприсам] Паганини. I — 350, 355—357; II — 17, 21, 48—55, 67, 69, 192, 289, 338, 371, 434, 465.

- Этюд № 1 *g-moll.* II — 17, 338.
- Этюд № 2 *Es-dur.* I — 356; II — 48—52, 338.
- Этюд № 3 *gis-moll* «Кампанелла». I — 356, 797; II — 338.
- Этюд № 4 *E-dur.* II — 53, 338.
- Этюд № 5 *E-dur.* I — 356—357; II — 30, 178, 338.
- Этюд № 6 *a-moll.* II — 53—55, 58, 338.

Этюды (бравурные) по каприсам Паганини. I — 230, 289, 355, 799; II — 21, 48—54, 69, 337—338, 371, 462.

- Этюд № 1 *g-moll.* II — 337.
- Этюд № 2 *Es-dur.* II — 48—52, 337.
- Этюд № 3 («Кампанелла»). II — 337.
- Этюд № 4 *E-dur.* II — 52—53, 337.
- Этюд № 5 *E-dur.* II — 337.
- Этюд № 6 *a-moll.* II — 53, 54, 158, 337.

[Этюды концертные] 3 концертных этюда. I — 350; II — 281, 338, 465.

- Этюд № 1 *As-dur* («Жалоба»). I — 430; II — 281, 338.

— Этюд № 2 *f-moll* («Легкость»). II — 161, 272, 281, 316, 338.

— Этюд № 3 *Des-dur* («Вздох»). I — 426, 434—435, 438, 439, 479; II — 255, 281, 338.

[Этюды концертные] Два концертных этюда. I — 548, 553—554; II — 338.

— Этюд № 1 «Шум леса». I — 548, 553, 854; II — 31, 69, 281, 338, 468, 469.

— Этюд № 2 «Хоровод гномов». I — 548, 553—554; II — 31, 69, 154, 268, 270, 281, 287, 338, 468, 469.

Этюд (Давид). II — 366.

\*Этюд *C-dur*. II — 424.

Эхо швейцарских альп — см. Парафразы. — Три пьесы на швейцарские мелодии.

Юбилейная увертюра Вебера. II — 364, 433.

Юношеское счастье. II — 407.

Я в одиночестве не одинок. Народная песня из «Прециозы» (Вебер). II — 363.

Я в твоём взоре... (Клара Шуман). II — 376.

Я лицеизрел небесную печаль... (Сонет Петрарки № 123). II — 407.

Я лишился и сил и жизни. II — 405.

Я нахожусь в глубоком одиночестве (Лассен). II — 368.

Я расстаюсь... II — 402.

Я хотел бы однажды умереть... — см. Хотел бы я умереть...

\*Янош [опера]. I — 306, 369, 785, 801; II — 423.

## УКАЗАТЕЛЬ ЛИТЕРАТУРНЫХ ПРОИЗВЕДИНИЙ

- Берлиоз и его симфония «Гарольд». I — 43, 326—327, 374, 375, 702, 804, 809, 810; II — 429.
- «Винведа» Соболевского. II — 429.
- Господину профессору Фетису. II — 427.
- Джон Фильд и его ноктюрны. I — 327, 702; II — 429.
- Еще несколько слов о приниженном положении музыкантов. I — 702, 735; II — 427.
- Золото Рейна. I—326; II — 429.
- Keine Zwischenaktmusik. II — 429.
- Клара Шуман. I—327; II — 429.
- Критика критики. Улыбышев и Серов. I—327, 635, 842; II—429.
- «Летучий голландец» Вагнера. I—43, 326, 701, 702, 789; II—429.
- Лоэнгрин. I — 326, 701, 789; II — 428.
- Маркс и его книга «Музыка XIX столетия». I—327, 372, 373, 802; II — 429.
- Моцарт. К столетию со дня рождения. I—327; II — 429.
- О «Белой даме» Буальде. I — 326; II — 429.
- О будущей церковной музыке. I — 148, 748, 752; II — 427, 461.
- О «Гугенотах» Мейербера. II— 427.
- О «Монтекки и Капулетти» Беллини. I—326; II — 429.
- О народных изданиях. II — 427.
- О «Немой из Портичи» Обера. I—326; II — 429.
- О Полине Виардо-Гарспа. I — 327, 701; II — 429.
- О положении художников и об условиях их существования в обществе. I — 43, 147—148, 199, 702, 732—735, 752, 776, 803; II — 427, 461.
- О «Роберте-Дьяволе» Мейербера. I — 326, 701, 702; II — 429.
- О «Сне в летнюю ночь» Мендельсона. I—326, 701; II — 429.
- О сочинениях Тальберга ор. 22, 15 и 19. I—207, 208; II—427.
- О трех пьесах в патетическом жанре Алькана ор. 15. II — 427.
- О «Фаворитке» Донизетти. I—326; II — 429.
- О «Фиделио» Бетховена. I—326; II — 429.
- Об «Альфонсо и Эстрелле» Шуберта. I—326; II — 429.

- Об «Орфее» Глюка. I — 43, 326, 336—338, 702; II — 429.
- Об «Эврианте» Вебера. I — 43, 702; II — 429.
- Об «Эгмонте» Бетховена. I — 326, 329—330, 701; II — 429.
- Паганини. По поводу его смерти. I — 43, 148, 702, 732; II — 428.
- «Персей» Бенвенуто Челлини. I — 224, 753, 754; II — 428.
- Письма бакалавра музыки. I—43, 148, 199—200, 214, 701, 702, 722, 724, 753—754, 759—761, 776; II — 428.
- Письмо к Г. Берлиозу. I—228—229, 269, 737, 753, 754, 762, 764, 779; II — 428.
- Письмо к Г. Гейне. I — 688—689, 753, 754; II — 428.
- Письмо к Л. Массару. I — 282—285, 287, 753, 754, 761—765, 782, 817; II — 428.
- Письмо к Ж. д'Ортигу. I — 690, 753, 754; II — 428.
- Письмо к А. Пикте. I—141—143, 158, 213—214, 305—306, 720, 731, 732, 737, 753, 754, 759, 760, 784; II — 9, 10, 299, 428.
- Письмо к Л. Роншо № 1. I — 216, 730, 732, 753, 754, 760, 761; II — 428.
- Письмо к Л. Роншо № 2. I — 753, 754, 760; II — 428.
- Письмо к Ж. Санд № 1 (Письмо путешественника). I — 185, 196, 199, 749, 751, 753—755; II — 428.
- Письмо к Ж. Санд № 2. I — 117, 119—121, 729, 730, 732, 751—754, 807; II — 119, 311, 428.
- Письмо к Ж. Санд № 3. I — 145—146, 211—212, 374, 732, 753, 754, 758, 803; II — 306, 428.
- Письмо к М. Шлезингеру № 1. I — 216, 724, 753, 754; II — 428.
- Письмо к М. Шлезингеру № 2. I — 216, 753, 754, 761; II — 311, 428.
- [Письмо о Венеции]. I — 753, 754; II — 428.
- Письмо о дирижировании. I — 702; II — 429.
- Письмо путешественника. К Жорж Санд. II — 428.
- Письмо-фрагмент о «Персее» Бенвенуто Челлини — см. «Персей» Бенвенуто Челлини.
- По поводу учреждения общества Гёте в Веймаре. I—327; II—429.
- Предисловия к музыкальным произведениям. II — 430.
- Симфонические поэмы (обращение к дирижерам). II — 430.
- Что слышно на горе. II — 430.
- Тассо. II — 430.
- Прелюды. II — 430.
- Орфей. II — 430.
- Прометей. II — 430.
- *Héroïde funèbre*. II — 430.
- Битва гуннов. II — 430.
- Торжественное погребение Тассо. II — 430.
- Данте-симфония. II — 430.
- Альбом путешественника. II — 430.
- Поэтические и религиозные гармонии. II — 430.
- Легенды. II — 430.
- *Cantico del Sl di San Francesco*. II — 430.

- Septem Sacramenta. II — 430.
- Rosario. II — 430.
- Crux. II — 430.
- Via Crucis. II — 430.
- К художникам. II — 430.
- Бюлов-марш. II — 430.
- У могилы Рихарда Вагнера. II — 430.
- Реминисценция «Норма». II — 430.
- Гекзамерон. II — 430.
- Симфонии Бетховена. II — 430.
- Издание фортепианных концертов Бетховена для двух фортепиано. II — 430.
- Редакция фортепианных произведений Вебера. II — 430.
- Редакция фортепианных произведений Шуберта. II — 430.

Рецензия на концерт Шопена. I — 745—746; II — 427.

Роберт Франц. II — 429.

Роберт Шуман. I — 43, 327, 374—375, 387, 702, 803, 804; II — 76—77, 306, 429.

Сентябрьские торжества в Веймаре по случаю празднования столетия со дня рождения Карла Августа. II — 429.

Сообщение о дуэли Мориса Шлезингера. I—752—753; II — 427.

Сочинения Роберта Шумана op. 5, 11 и 14. II — 427.

Спящая красавица. Стихотворение Генаста и музыка Раффа. II — 429.

Тангейзер и состязания певцов в Вартбурге. I — 326, 701, 789; II — 428.

Флоренция и Генуя. I — 753, 754; II — 428.

Цыгане и их музыка в Венгрии. I — 43, 823; II — 429.

Шопен. I — 43, 168, 327, 690, 701—702, 738, 744—745, 802, 803, 854; II — 310, 428.



## СПИСОК ИЛЛЮСТРАЦИЙ

1. Адам Лист, отец композитора. С портрета гуашью неизвестного художника (1819 г.). I — 74.
2. Анна Лист, мать композитора. С миниатюры Л. Демазей (1827 г.). I—75.
3. Доборьян (близ Шопрона). Дом, где родился Ф. Лист. Со старинной гравюры неизвестного художника. I — 76.
4. Доборьян (близ Шопрона). Дом, где родился Ф. Лист. С рисунка маслом неизвестного художника. I — 77.
5. Ф. Лист. С гравюры неизвестного художника по портрету Ф. Лютгендорфа-Лейнбурга (1820 г.). I — 82.
6. Карл Черни. С гравюры К. Мейера. I — 86.
7. Антонио Сальери. С портрета Ф. Реберга. I — 89.
8. Ф. Лист в возрасте 11 лет. С литографии Ф. Виллена по рисунку А. Рена. I—91.
9. Бетховен обнимает маленького Листа. Со старинной венгерской гравюры неизвестного художника. I — 95.
10. Объявление о концерте Ф. Листа в Вене и программа концерта. I — 97.
11. Париж. Площадь Согласия. С картины маслом Д. Канеллы (1829 г.). I — 100.
12. Париж. Консерватория. С гравюры неизвестного художника (около 1830 г.). I — 102.
13. Антонин Рейха. С гравюры М. Дика. I — 105.
14. Фердинандо Паэр. С литографии Ф. Дельпеша по портрету Н. Морена. I — 106.
15. Адольф Нурри. С литографии П. Виньерона. I — 111.
16. Парижская опера. С гравюры неизвестного художника (1820-е гг.). I — 113.
17. Ф. Лист. С литографии Ф. Виллена по рисунку А. К. Лепренса (1824 г.). I — 114.

18. Ф. Л и с т. С литографии Ш. Мотта (около 1825 г.). I — 116.
19. П а р и ж. И т а л ь я н с к и й б у л ь в а р. С гравюры неизвестного художника (1820-е гг.). I — 118.
20. Ф. Л и с т. С акварельного портрета Ф. Жеральди (около 1825 г.). I — 120.
21. Ф. Л и с т. С литографии Н. Букуарана по портрету Ж. Виньо (около 1829 г.). I — 122.
22. Ф. Л и с т. С портрета маслом неизвестного художника (1830 г.). I — 124.
23. А л ь ф о н с д е Л а м а р т и н. С портрета Т. Шассерио. I — 128.
24. Э т ь е н С е н а н к у р. С портрета маслом неизвестного художника. I — 131.
25. К л о д А н р и С е н-С и м о н. С гравюры Перро. I — 133.
26. И ю л ь с к а я р е в о л ю ц и я в П а р и ж е. С картины Ипполита Леконта. I — 134.
27. Э с к и з «Р е в о л ю ц и о н н о й с и м ф о н и и». Автограф. Национальный исследовательский и мемориальный институт классической немецкой литературы. Архив Гёте и Шиллера (Веймар). I — 136.
28. Ф. Л и с т. С литографии А. Девериа (1832 г.). I — 147.
29. Ф. Л и с т. С миниатюры маслом неизвестного художника (1832 г.). I — 149.
30. В и к т о р Г ю г о. С портрета маслом А. Девериа (около 1830 г.). I — 151.
31. Ж о р ж С а н д. С портрета карандашом Л. Каламатты (1837 г.). I — 154.
32. Г е к т о р Б е р л и о з. С литографии по портрету А. Принцгофера. I — 156.
33. П а г а н и н и и г р а е т. С дагерротипа. I — 162.
34. Н и к к о л о П а г а н и н и. С литографии Гельферта. I — 165.
35. Ф р и д е р и к Ш о п е н. С рисунка Эжена Делакруа. I — 166.
36. Э ж е н Д е л а к р у а. С автопортрета маслом. I — 171.
37. М а р и д'А г у. С портрета маслом Анри Лемана. I — 176.
38. Ф е л и с и т е д е Л а м е н н е. С портрета маслом П. Герена. I — 179.
39. Ф. Л и с т. С портрета маслом Анри Шеффера (1835 г.). I — 181.
40. Ж е н е в а. Н а б е р е ж н а я. С литографии в красках неизвестного художника (около 1835 г.). I — 192.
41. П и с ь м о Ф. Л и с т а к м а т е р и. Автограф (первая страница). Государственная публичная библиотека им. М. Е. Салтыкова-Щедрина (Ленинград). I — 194.
42. П и с ь м о Ф. Л и с т а к м а т е р и. Автограф (вторая страница). Государственная публичная библиотека им. М. Е. Салтыкова-Щедрина (Ленинград). I — 195.
43. Л п о н с к о е в о с с т а н и е т к а ч е й. С рисунка в красках Ж. П. Клера (1834 г.). I — 197.

44. Сигизмунд Тальберг. С рисунка карандашом неизвестного художника. I — 202.
45. Шамуни. Гостиница. С литографии Штёлли. I — 204.
46. Фортепианная пьеса «Женевские колокола». Автограф. Государственная публичная библиотека им. М. Е. Салтыкова-Щедрина (Ленинград). I — 206.
47. Фортепианная пьеса «Эклога». Автограф. Государственная публичная библиотека им. М. Е. Салтыкова-Щедрина (Ленинград). I — 207.
48. Фортепианная пьеса «Тоска по родине». Автограф. Государственная публичная библиотека им. М. Е. Салтыкова-Щедрина (Ленинград). I — 208.
49. Фортепианная пьеса «Долина Обермана». Автограф. Государственная публичная библиотека им. М. Е. Салтыкова-Щедрина (Ленинград). I — 209.
50. Ф. Лист. С портрета Н. Мериен (1836 г.). I — 210.
51. Ноан. С гравюры на дереве по рисунку Мориса Санда. I — 213.
52. Белладжо и озеро Комо. С литографии в красках И. Фалькейзена и Л. Хербуйна (около 1840 г.). I — 215.
53. Ф. Лист. С литографии И. Кригубера (1838 г.). I — 217.
54. Ф. Лист. Маска с живого лица. С оригинала, изготовленного Л. Бартолини (1838 г.). I — 218.
55. Будапешт. Наводнение 1838 года. С современной акварели неизвестного художника. I — 220.
56. Ф. Лист. С портрета карандашом Жана Огюста Доминика Энгра (1839 г.). I — 225.
57. Петербург. Зал Дворянского собрания. С гравюры неизвестного художника (около 1840 г.). I — 247.
58. Программа первого концерта Ф. Листа в Петербурге. Государственная библиотека СССР им. В. И. Ленина (Москва). I — 248.
59. Автограф изречений, написанных Листом в альбоме Е. С. Шереметевой-Дёлер. Центральный государственный архив литературы и искусства СССР (Москва). I — 251.
60. Автограф Листа в альбоме Н. С. Голицыной. Государственный центральный музей музыкальной культуры им. М. И. Глинки (Москва). I — 253.
61. Москва. Вид на Кремль. С литографии Кювилье по рисунку Индейцева (около 1845 г.). I — 256.
62. Остров Нонненверт на Рейне. С фотографии. I — 262.
63. Остров Нонненверт на Рейне. С гравюры И. Таннера по рисунку И. Зигмунда. I — 263.
64. Ф. Лист. С гравюры К. Гонценбаха по портрету Вильгельма Каульбаха (1845 г.). I — 265.

65. Бландина, Козима и Даниэль Лист — дети Ф. Листа и М. д'Агу. С рисунка А. де Ласепед (1843 г.). I — 267.
66. Неизданное письмо Ф. Листа к М. Л. Огаревой. Автограф (первая страница). Центральный государственный архив литературы и искусства СССР (Москва). I — 268.
67. Открытие памятника Бетховену в Бонне 11 августа 1845 года. С современной литографии. I — 270.
68. Ф. Лист в венгерском национальном костюме. С литографии в красках И. Кригубера. I — 273.
69. Офени Пешт. С гравюры Я. Гиртля (1832 г.). I — 274.
70. Ф. Лист. С портрета маслом Миклоша Барабаша (1847 г.). I — 275.
71. Киев. С гравюры неизвестного художника (около 1840 г.). I — 277.
72. Ф. Лист. С литографии К. Миттага по портрету Фр. Крюгера (1842 г.). I — 279.
73. «Утро у Листа». Слева направо: И. Кригубер, Г. Берлиоз, К. Черни, Ф. Лист, Г. Эрнст. С литографии в красках И. Кригубера (1846 г.). I — 281.
74. Бландина и Козима Лист. С рисунка карандашом Анри Лемана (1846 г.). I — 285.
75. Веймар. Старое здание театра. С литографии неизвестного художника. I — 310.
76. Корректурa «Хора рабочих» с пометой Листа. I — 318.
77. Каролина Витгенштейн с дочерью Марией. С литографии К. Фишера по портрету А. Кановы (1840-е гг.). I — 327.
78. Веймар. Альтенбург. Дом, где жил Лист. С акварели К. Гофмана (1850-е гг.). I — 332.
79. Ф. Лист за дирижерским пультом. С литографии К. Гофмана (1850-е гг.). I — 334.
80. Рихард Вагнер. С портрета Эрнста Китца. I — 341.
81. Петер Корнелиус. С фотографии. I — 344.
82. Ганс фон Бюлов. С гравюры А. Вегера. I — 345.
83. Карл Таузинг. С гравюры А. Вегера. I — 346.
84. Иозеф Иоахим Рафф. С гравюры А. Вегера. I — 347.
85. Ф. Лист. С портрета маслом Вильгельма Каульбаха (1856 г.). I — 349.
86. Партитура симфонической поэмы «Идеалы». Автограф (тридцать вторая страница). Государственная публичная библиотека им. М. Е. Салтыкова-Щедрина (Ленинград). I — 403.

87. К о н ц е р т *Es-dur* (ранняя редакция). Автограф (восьмая страница). Государственная публичная библиотека им. М. Е. Салтыкова-Щедрина (Ленинград). I — 474.
88. К о н ц е р т *Es-dur* (ранняя редакция). Автограф (четырнадцатая страница). Государственная публичная библиотека им. М. Е. Салтыкова-Щедрина (Ленинград). I — 475.
89. К о н ц е р т *Es-dur* (ранняя редакция). Автограф (двадцать третья страница). Государственная публичная библиотека им. М. Е. Салтыкова-Щедрина (Ленинград). I — 475.
90. В е р б у н к о ш. С рисунка (1816 г.). I — 492.
91. В е н г е р с к и е н а р о д н ы е т а н ц ы. С рисунка неизвестного художника (1822 г.). I — 495.
92. Б у д а п е ш т. Н о в ы й ц е п н о й м о с т. С гравюры Р. Валлиша (1850-е гг.). I — 519.
93. 19 - я в е н г е р с к а я р а п с о д и я. Автограф. Венгерский национальный музей (Будапешт). I — 521.
94. 8 - я в е н г е р с к а я р а п с о д и я (ранняя редакция). Автограф (тринадцатая страница). Государственная публичная библиотека им. М. Е. Салтыкова-Щедрина (Ленинград). I — 524.
95. 8 - я в е н г е р с к а я р а п с о д и я (ранняя редакция). Автограф (четырнадцатая страница). Государственная публичная библиотека им. М. Е. Салтыкова-Щедрина (Ленинград). I — 525.
96. Т и т у л ь н ы й л и с т п е р в о г о и з д а н и я «В е н г е р с к и х н а ц и о н а л ь н ы х м е л о д и й». I — 528.
97. Т и т у л ь н ы й л и с т п е р в о г о и з d а н и я «В е н г е р с к и х р а п с о д и й». I — 529.
98. В е н г е р с к и й п а с т у х, и г р а ю щ и й н а с в и р е л и. С фотографии. I — 545.
99. Н а р о д н о е г у л я н ь е в в е н г е р с к о й д е р е в н е. С картины маслом (1840—1850-е гг.). I — 546.
100. Ф е р е н ц Э р к е л ь. С литографии В. Патаки. I — 567.
101. П а р т и т у р а «Г р а н с к о й м е с с ы». Автограф (девяносто девятая страница). Государственная публичная библиотека им. М. Е. Салтыкова-Щедрина (Ленинград). I — 569.
102. В и л л а д'Э с т е в Т и в о л и. С фотографии. I — 575.
103. Р и м. М о н а с т ы р ь С а н т а М а р и я д е л ь Р о з а р и о н а М о н т е М а р и о. С фотографии. I — 577.
104. В е й м а р. П р и д в о р н о е с а д о в о д с т в о. Д о м, г д е ж и л Л и с т. С фотографии (1880-е гг.). I — 583.
105. В е й м а р. Г р у п п а г о с т е й у д о м а в П р и д в о р н о м с а д о в о д с т в е. В о к н е — Ф. Л и с т. С фотографии (1880-е гг.). I — 584.
106. М у з ы к а л ь н о е у т р о у Ф. Л и с т а в В е й м а р е. С картины маслом Ганса Шмидта (1882 г.). I — 585.
107. Ф. Л и с т в к р у г у с в о и х у ч е н и к о в. С р е д и у ч е н и к о в Г. Л и б л и н г, А. З и л о т и, А. Ф р и д г е й м, Э. З а у э р, А. Р е й з е н а у э р, А. Г о т ш а л ь г, М. Р о з е н т а л ь и д р. С фотографии (1880-е гг.). I — 586.

108. Ф. Лист в своем рабочем кабинете. С фотографии (1880-е гг.). I — 537.
109. Программа симфонического концерта в Будапеште под управлением Р. Вагнера, при участии Ф. Листа. I—588.
110. Корнель Абранн. С литографии Й. Марастони. I—590.
111. Эде Ремени. С литографии Й. Марастони. I — 591.
112. Доборьян (близ Шопрона). Посещение Ф. Листом родного дома. С гравюры неизвестного художника. I — 592.
113. Будапешт. Старое здание музыкальной академии. С акварели неизвестного художника (1870-е гг.). I — 593.
114. Будапешт. Новое здание музыкальной академии. С литографии неизвестного художника. I — 594.
115. Ф. Лист. С портрета маслом Франца фон Ленбаха (около 1880 г.). I — 599.
116. Ф. Лист. С портрета маслом Михая Мункачи (1886 г.). I — 601.
117. Байрейт. Могила и мавзолей Листа. С фотографии. I — 602.
118. Ф. Лист и Р. Вагнер. С силуэта В. Битхорна. I — 607.
119. Ф. Лист. С мраморного бюста М. Клингера. I — 608.
120. Михаил Иванович Глинка. С дагерротипа С. Л. Левицкого (1842 г.). I — 618.
121. Александр Николаевич Серов. С фотографии по рисунку Бореля. I — 633.
122. Владимир Васильевич Стасов. С фотографии. I — 638.
123. Модест Петрович Мусоргский. С фотографии. I — 644.
124. Письмо Ф. Листа к В. Бесселю (1874 г.). Автограф (первая страница). I — 648.
125. Александр Порфирьевич Бородин. С фотографии. I — 650.
126. Ф. Лист. С фотографии (с дарственной надписью Бородину) (1877 г.). I — 653.
127. Дарственная надпись Ф. Листа на обороте фотографии, подаренной А. П. Бородину. Автограф. I — 654.
128. Письмо Ф. Листа к Ц. А. Кюи. Автограф (первая страница). Центральный государственный архив литературы и искусства СССР (Москва). I — 656.
129. Письмо Ф. Листа к Ц. А. Кюи. Автограф (вторая страница). Центральный государственный архив литературы и искусства СССР (Москва). I — 657.
130. Александр Константинович Глазунов. С фотографии. I — 666.

131. Неизданное письмо Ф. Листа к Ф. Мейендорфу. Автограф. Центральный государственный архив Октябрьской революции (Москва). I — 673.
132. А. К. Толстой. С фотографии. I — 674.
133. Ф. Лист. С литографии Буассона по рисунку Ф. Паскаля (около 1825 г.). II — 37.
134. Титульный лист первого немецкого издания «Этюд для фортепиано». II — 40.
135. Ф. Лист. С литографии неизвестного художника (1842 г.). II — 46.
136. Ф. Лист. С литографии неизвестного художника (1842 г.). II — 47.
137. Титульный лист первого издания «Альбома путешественника». II — 56.
138. Фантазия на темы из оперы «Гугеноты». Автограф. Национальный исследовательский и мемориальный институт классической немецкой литературы. Архив Гёте и Шиллера (Веймар). II — 78.
139. Титульный лист автографа фортепианной пьесы «Часовня Вильгельма Телля». Государственная публичная библиотека им. М. Е. Салтыкова-Щедрина (Ленинград). II — 84.
140. Титульный лист автографа фортепианной пьесы «На Валленштадтском озере». Государственная публичная библиотека им. М. Е. Салтыкова-Щедрина (Ленинград). II — 85.
141. Титульный лист первого издания фортепианной пьесы «Часовня Вильгельма Телля». С рисунка Г. Кречмера. II — 86.
142. Титульный лист первого издания фортепианной пьесы «На Валленштадтском озере». С рисунка Г. Кречмера. II — 88.
143. Титульный лист первого издания фортепианной пьесы «Пастораль». С рисунка Г. Кречмера. II — 90.
144. Титульный лист первого издания фортепианной пьесы «У родника». С рисунка Г. Кречмера. II — 91.
145. Титульный лист первого издания фортепианной пьесы «Гроза». С рисунка Г. Кречмера. II — 92.
146. Титульный лист первого издания фортепианной пьесы «Долина Обермана». С рисунка Г. Кречмера. II — 93.
147. Титульный лист первого издания фортепианной пьесы «Эклога». С рисунка Г. Кречмера. II — 96.
148. Титульный лист первого издания фортепианной пьесы «Тоска по родине». С рисунка Г. Кречмера. II — 97.

149. Титульный лист первого издания фортепианной пьесы «Женевские колокола». С рисунка Г. Кречмера. II — 99.
150. Титульный лист первого издания фортепианной пьесы «Обручение». С рисунка Г. Кречмера по картине Рафаэля. II — 102.
151. Титульный лист первого издания фортепианной пьесы «Il Pensieroso». С рисунка Г. Кречмера по скульптуре Микеланджело. II — 103.
152. Титульный лист первого издания фортепианной пьесы «Канцонетта Сальватора Розы». С рисунка Г. Кречмера. II — 104.
153. Титульный лист первого издания «Трех сонетов Петрарки». С рисунка, приписываемого Каролине Витгенштейн. II — 105.
154. Ф. Лист за фортепиано. С силуэта К. Фарнгагена фон Энзе (1842 г.). II — 130.
155. «Воспоминание о Листе». Музыкальный вечер у Ф. Листа. Слева направо: А. Дюма, В. Гюго, Ж. Санд, Н. Паганини, Дж. Россини, Ф. Лист, М. д'Агу. С картины И. Данхаузера. II — 132.
156. Титульный лист первого издания фантазии-сонаты «После чтения Данте». С рисунка Г. Кречмера. II — 134.
157. Титульный лист первого издания фортепианного цикла «Венеция и Неаполь». II — 135.
158. Титульный лист первого издания фортепианной пьесы «Ангелюс». С картины П. В. Жуковского. II — 137.
159. Титульный лист первого издания фортепианной пьесы «У кипарисов виллы д'Эсте». С фотографии. II — 139.
160. Правая рука Листа. С гипсового слепка. II — 157.
161. Правая рука Листа. С гипсового слепка. II — 164.
162. Ф. Лист. С рисунка Анри Шеффера (1835 г.). II — 166.
163. Ф. Лист за роялем. С литографии неизвестного художника. II — 169.
164. Ф. Лист. С литографии И. Кригубера (1846 г.). II — 223.
165. Ф. Лист. С фотографии (1860—1870-е гг.). II — 226.
166. Ф. Лист. С рисунка Шарля Ренуара (1886 г.). II — 244.
167. Антон Григорьевич Рубинштейн. С фотографии. II — 254.
168. Мария Калерджи-Муханова. С фотографии. II — 256.
169. Вариации Листа. С рисунка П. Федотова. II — 258.
170. Милий Алексеевич Балакирев. С фотографии. II — 261.
171. Николай Григорьевич Рубинштейн. С фотографии. II — 263.



172. Письмо Ф. Листа к Н. Г. Рубинштейну. Автограф (первая страница). Государственный центральный музей музыкальной культуры им. Глинки (Москва). II—265.
173. Александр Ильич Зилоти. С фотографии. II—267.
174. Сергей Васильевич Рахманинов. С фотографии. II—271.
175. Ф. Лист. С картины И. Репина (1886 г.). II—277.
176. Эжен д'Альбер. С фотографии. II—280.
177. София Ментер. С фотографии. II—282.
178. Титульный лист первого издания романа «Жанна д'Арк на костре». II—402.
179. Титульный лист первого издания романа «Он так меня любил». II—403.
180. Титульный лист первого издания романа «Женские слезы». II—406.
181. Фортепианная пьеса «Четвертый Мефисто-вальс. Багатель без тональности». Автограф (первая и седьмая страницы). Государственный центральный музей музыкальной культуры им. М. И. Глинки (Москва). II—412.
182. Фортепианная пьеса «Четвертый Мефисто-вальс. Багатель без тональности». Автограф (восьмая и девятая страницы). Государственный центральный музей музыкальной культуры им. М. И. Глинки (Москва). II—413.
183. Программа концерта Ф. Листа в Петербурге 28 апреля 1842 года. Государственная библиотека СССР им. В. И. Ленина (Москва). II—435.
184. Программа концерта Ф. Листа в Киеве 23 января 1847 года. II—437.

На суперобложке первого тома: Ф. Лист. С портрета маслом Арн Шеффера (1839 г.).

На суперобложке второго тома: Ф. Лист. С портрета маслом М. Штейна (1863 г.).

## СОДЕРЖАНИЕ

### ЧАСТЬ II. ПИАНИСТИЧЕСКОЕ ИСКУССТВО

Глава седьмая. Формы использования инструмента и их эволюция . . . . .	7
Глава восьмая. Принципы интерпретации . .	71
Глава девятая. Основы пианистической техники	126
Глава десятая. Аспекты педагогики . . . . .	213
Глава одиннадцатая. Лист в исполнении русских и советских пианистов . . . . .	253

### ИСТОЧНИКИ, ПРИМЕЧАНИЯ И ДОПОЛНЕНИЯ

Глава седьмая . . . . .	299
Глава восьмая . . . . .	306
Глава девятая . . . . .	311
Глава десятая . . . . .	317
Глава одиннадцатая . . . . .	321

### ПРИЛОЖЕНИЯ

Систематический список произведений . . . . .	327
Обзор концертного репертуара (с образцами программ) . . . . .	431
Обзор музыкально-рукописного наследия . . . . .	439
Хронограф жизни и творчества . . . . .	459
Указатель имен . . . . .	472
Указатель музыкальных произведений . . . . .	555
Указатель литературных произведений . . . . .	587
Список иллюстраций . . . . .	590

*Индекс 9-1-2*

*Мильштейн Яков Исаакович*

Ф. ЛИСТ. Том 2

Редактор *А. Ортенберг*. Худож. редактор *Ю. Зеленков*

Оформление художника *Ю. Копылова*

Техн. редактор *В. Кичоровская*. Корректор *Т. Ключарева*

Подписано к печати 26/X 1970 г. А10558. Форм. бум.  
84×108<sup>1</sup>/<sub>32</sub>. Печ. л.—18,75. Усл. л.—31,5. Уч.-изд. л. 33,06.  
Тираж 15000 экз. Заказ 488. Т. п. 70 г., № 796. Гос. № 40786.  
Цена 2 р. 67 к. Бум. № 1.

Издательство «Музыка», Москва, Неглинная, 14.

Ордена Трудового Красного Знамени  
Первая Образцовая типография имени А. А. Жданова  
Главполиграфпрома Комитета по печати  
при Совете Министров СССР  
Москва, М-54, Валовая 28.