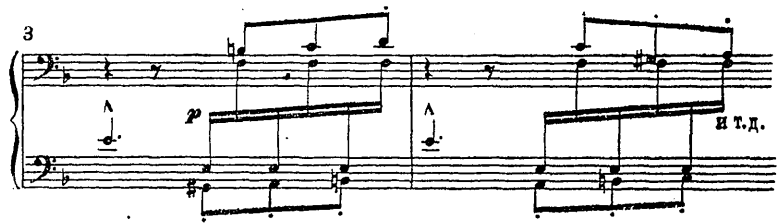
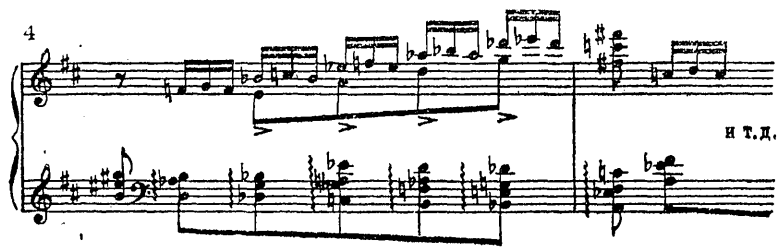


пьеса для фортепьяно». Издано в 1854 году у Мейера, несколько позднее у Литольфа. Посвящено первоначально (в автографе) Карлу Клиндворту, ученику и другу Листа, затем (в оригинальном издании) — Теодору Куллаку, известному пианисту и педагогу.

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



Стр. 78, такты 7—10. В автографе эти четыре такта изложены иначе:



Стр. 78, такт 11. Так в оригинальном издании и во всех последующих изданиях. В автографе обозначение *Prestissimo* отсутствует; зато весь эпизод изложен шестнадцатыми.

Стр. 79, такт 21. В некоторых позднейших изданиях (Зауэр) строчка *ossia* опущена.

Стр. 83, такты 18—20. В автографе вместо двух графических обозначений *diminuendo* поставлено одно.

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

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

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

Соната возвышается среди других фортепьянных сочинений Листа, как величественная снежная вершина. Она поражает глубиной мысли, размахом и смелостью творческих дерзаний. Она полна острых драматических конфликтов, напряженных ситуаций, ярких и колоритных эпизодов, подчас противоположных по своим психологическим устремлениям. Здесь и образы героической борьбы, и образы светлой лирики, и образы все разъедающего скепсиса. Здесь и тяжелые сомнения, и строгое возвышенное настроение, и любовный экстаз, и скорбь по утраченным идеалам... словно перед нами проходит сама жизнь во всех ее противоречивых аспектах.

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

Однако сам Лист никогда не связывал содержание сонаты с сюжетом «Фауста» и вообще не предпослал ей никакой

литературной программы. Это, конечно, не случайно. В сонате Лист с исключительной яркостью и глубиной воплотил свои сокровенные взгляды на жизнь, на окружающий мир, на человека. Соната в полном смысле слова «автобиографична»; это — музыкальный автопортрет художника, романтически настроенного, страстно борющегося за возвышенные идеалы, но далеко не всегда побеждающего и несвободного от внутренней раздвоенности, противоречивости. Так понимал сонату сам Лист, так представляли ее себе его близкие друзья. Р. Вагнер, например, прослушав сонату, с восторгом писал Листу: «Дорогой, любимый Франц! Ты был со мной... соната без всяких преувеличений прекрасна, велика, достойна любви, глубока и благородна — как ты сам». Л. Кёллер и П. Корнелиус находили в сонате самое верное отражение «духовной и эмоциональной жизни композитора». отождествляя «героя» сонаты с ее автором, Кёллер писал, что содержанием сонаты служит образ «богатой событиями духовной жизни героя, вступающего в борьбу с целым миром»: «В восхительном упоении своей силой бросается он в водоворот жизни и вступает в борьбу с могучими волнами судьбы... Мощен его взлет, когда эти волны обрушиваются на него. Ему присущи противоречия: если он непобедим перед лицом могучей армии противника, то сила иного рода, нежная и мягкая, может заставить его сложить оружие!..»

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

Исходя из вышеуказанной идейно-художественной концепции сонаты (кстати, чрезвычайно характерной для романтического искусства вообще), Лист развертывает музыкальные образы сонаты в удивительно гибкой и органичной форме. Чуждый каких-либо композиционных шаблонов и штампов, он широко использует в сонате различные тональности (с далеким отходом от главной ладотональности). Он сознательно избегает одного неизменного общего темпа и метра; каждый эпизод, рисуя контрастные ли образы самой жизни, различные ли психологические состояния «фаустовского» человека, обладает присущей лишь ему одному продолжительностью, своим особым темпом, дыханием, порой даже своим размером. При этом Лист стремится своеобразно сочетать «единство действия» с богатой разработкой деталей. Напомним Гюго, сказавшего как-то, что «единство целого ни в какой мере не отвергает действия второстепенных», что «необходимо лишь, чтобы эти второстепенные части, умело подчиненные целому, беспрестанно стремились к центральному действию и размещались вокруг него по различным этажам, или, вернее, по различным планам драмы», и что «единство целого — это закон театральной перспективы». Подобно великому французскому поэту и драматургу, Лист никогда не смешивает единства с упрощенностью действия. Он дает правдивое изложение основной линии, «перспективно» разрабатывающейся в разных планах и видоизменяющейся в процессе действия, стремится к ярким контрастам (противопоставление образов главной и побочной партий), к применению различных колористических средств (сопоставление регистров, тембров, туше), к введению эпизодов, умело подчиненных целому и как бы оттеняющих центральное действие. Он даже помещает в центре сонаты, после разработки в форме диалога, целую часть (*Andante sostenuto*), являющуюся как бы «сонатой внутри сонаты» и олицетворяющей собой новый мир мечты, грезы. Словом, он достигает единства в многообразии. Не распадаясь формально на несколько обособленных частей сонатного цикла, представляя собой органически целостную одночастную поэму со сквозным развитием поэтического содержания и непрерывной музыкальной драматургией, соната в то же время обладает ярко выраженными чертами этого цикла.

Лист скрепляет и связывает отдельные части и эпизоды сонаты, объединяет их в одно неразрывное целое прежде всего с помощью тематического единства. Проходящие через сонату музыкальные темы-образы, посредством сложной вариационной трансформации мотивов, приобретают всевозможные оттенки и подчас видоизменяются до неузнаваемости (сохраняя при этом внутреннее сродство и единство).

Естественно, что такое яркое и самобытное произведение, новаторское как по своему содержанию, так и по форме, вызвало при появлении в свет самые различные отклики. Вокруг сонаты Листа, как вокруг каждого истинно значительного произведения, поднялась буря ожесточенных споров. Пожалуй, ни одно другое крупное сочинение Листа не вызывало столь противоречивых суждений, как соната: одни превозносили ее, и вполне заслуженно, до вершины гениальности, другие втоптывали ее в грязь, развязно относя ее к числу «антимузыкальных» произведений.

В первом печатном отзыве о сонате (1854) Л. Келлер, отмечая, что соната «может выдержать сравнение с лучшими образцами этого жанра всех времен», справедливо писал, что она производит «ошеломляющее» впечатление «глубоко оригинальным воплощением замысла в прекраснейшую художественную форму», «полнотой жизни» и «силой страсти». Подобную же оценку дал сонате ее первый исполнитель Г. Бюлов.

Но были отзывы и прямо противоположные вышеприведенным суждениям. Г. Энгель, например, после первого исполнения сонаты, без всякого стыда и смущения, «глубокомысленно» изрек: «Для того, чтобы испытывать удовольствие от произведений подобного рода, надо полностью отречься от всего, что лежит в природе и логике вещей; едва ли возможно в большей мере отдалиться от соблюдения правил закономерности...» А Э. Ганслик, известный адепт формализма и непримиримый противник Листа, высказался о сонате еще резче. «Я никогда, — писал Ганслик, — не встречал более изысканного и дерзкого нагромождения несоместимых элементов, более опустошительного неистовства, более кровопролитной битвы с музыкальностью. Сначала ошеломленный, затем возмущенный, я, наконец, почувствовал себя побежденным несравнимым комизмом этих судорожных потуг на неслыханное и невероятное, этой неустанной работой паровой мельницы гениальности, работающей вхолостую».

История доказала всю абсурдность и необъективность подобного рода суждений. Соната Листа прошла суровую проверку временем. Она нашла доступ к сердцам всех слушателей, истинно любящих и понимающих музыку. Она по праву принадлежит к лучшим созданиям романтической пианистической культуры, к ее недостижимым великим образцам.

Печатается соната по тексту прижизненного оригинального издания с незначительными исправлениями и уточнениями (по автографу), принятыми в издании Franz Liszt-Stiftung.

Стр. 98, такт 1. По свидетельству учеников Листа, проходивших с ним сонату и записавших ряд его указаний, первые октавы «должны прозвучать, как глухие удары литавр (*ein dumpfer Paukenschlag*); к клавишам следует прикасаться не с краю, как это обычно бывает, а совсем наоборот (*ganz rückwärts*), ближе к черным клавишам, с тем чтобы рычаг стал меньше и звук приобрел бы темную, мрачную окраску» (см. *Liszt-Pädagogium*, Serie V).

В свете этого ясно, что встречающееся в некоторых поздних редакциях сонаты указание — «четвертные ноты крайне короткие и острые, без педали!» — весьма спорно: Лист имел здесь в виду не столько легкое, острое *pizzicato*, сколько приглушенный удар литавр, более длительный и не такой острый.

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

Первоначально, в автографе, вступление было задумано следующим образом:



При окончательной работе над текстом сонаты Лист признал это изложение недостаточно совершенным и заменил его персией, известной нам по оригинальному изданию.

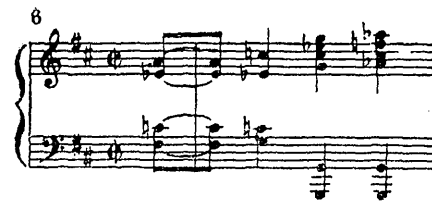
Стр. 98, такты 3 и 6. Так (половинная нота) в автографе в оригинальном издании и в большинстве последующих изданий. В некоторых позднейших редакциях (Зауэр) без достаточных оснований вместо половинной октавы значится целая.

Стр. 98, такт 8. Как известно, сам Лист почти никогда не прибегал к метрономическим обозначениям темпа. Точное определение темпа он, как правило, всецело предоставлял исполнителю. По записи Страдаля, Лист рекомендовал исполнять *Allegro energico* $\text{♩} = 72$. Учитывая, однако, авторское обозначение *alla breve*, следует считать здесь $\text{♩} = 72$, что, кстати, и делает д'Альбер в своей редакции сонаты.

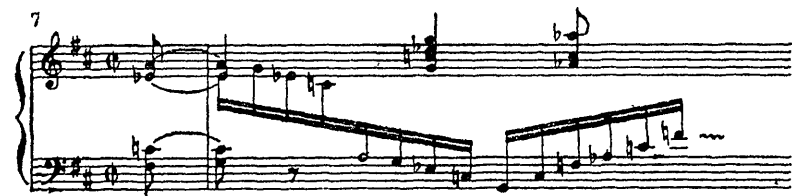
По свидетельству учеников Листа, «данное место следует исполнять очень ритмично и гордо — не слишком быстро» (*«nicht zu rasch!»* — указание Листа). Именно в этой связи Лист как-то говорил Страдалю, что здесь вполне возможна аналогия с увертюрой «Кориолан» Бетховена. «Почему, — пояснил Лист, — я должен показывать вам свои страдания? Я несу их в своей душе и гордо скрываю от вас... (*Ich trage sie in meinem Innern und verschliesse sie stolz vor Euch...*)»

Стр. 98, такты 13—17. По указанию Листа, этот «саркастический» мотив должен исполняться резким, как бы «молоточковым звуком» (*«Hammerschlag»*). См. *Franz Liszt's Briefe*, т. I, стр. 157.

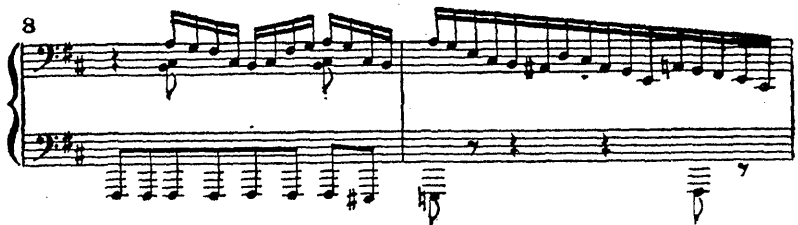
Стр. 98, такт 18. В автографе первоначально это место начиналось так:



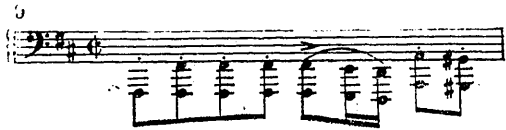
Затем пассажи были изложены следующим образом:



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



Стр. 99, такт 10. В поздние годы Лист рекомендовал своим ученикам исполнять партию левой руки до конца такта октавами:



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

Стр. 100, такты 8—9. В оригинальном издании, как и в автографе, диэз перед нотой *ля*, скорее всего по недосмотру, отсутствует. В некоторых позднейших изданиях (Белов) перед *ля* вместо диэза выставлен бекар. Это произвольное действие весьма подробно обосновывается в комментариях, где, между прочим, сказано, что «в рукописи (автографе), а также и в первом издании перед первой нотой триоли (*ля*) диэз поставлен лишь в репризе. В экспозиции всюду в триолях *ля-бекар*».

Однако эти доводы не соответствуют действительности. В автографе, как известно (см. редакционные примечания Хозе Вианны да Мотта в академическом издании музыкальных сочинений Листа), реприза вообще не **выписана**; там лишь указывается на повторение соответствующих (двадцати одного) тактов экспозиции. В автографе, далее, нигде не имеется специального знака бекар перед *ля*. Поставленный же в оригинальном издании диэз перед *ля* в соответствующем месте репризы свидетельствует об определенном намерении автора (диэз, а не бекар!). И Хозе Вианна да Мотта совершенно справедливо приписывает такую расшифровку текста самому Листу. Ибо трудно предположить, что кто-либо мог без авторского согласия внести в текст новые знаки альтерации; диэз в репризе никак нельзя считать опечаткой.

Вот почему мнение о необходимости брать как в экспозиции, так и в репризе сонаты *ля-бекар* нам представляется ошибочным. Его нельзя подкрепить никакими рассуждениями о том, что *ля-бекар* — это более свежий звук по отношению к новой гармонии и т. п.

Почти все ученики Листа — Вианна да Мотта, Зауэр, Страдаль, д'Альбер — без всяких сомнений рекомендуют *ля-диэз*. А ведь некоторые из них проходили сонату с Листом и записывали его указания к исполнению сонаты!

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

Графические обозначения *crescendo* (\leftarrow) и акценты ($>$) уточнены нами по автографу: они приходятся на шестую, седьмую и восьмую шестнадцатые каждого такта, причем на девятой шестнадцатой поставлен акцент. В оригинальном издании и во многих последующих изданиях эти обозначения проставлены неточно и иногда вообще отсутствуют.

Стр. 100, такт 12. В оригинальном издании здесь перед последней шестнадцатой бекар, вероятно по недосмотру, отсутствует.

Стр. 101, такты 2—5. В оригинальном издании, как и в рукописи, лиги проставлены Листом в верхнем голосе над шестнадцатыми. Для большей ясности мы поместили их под нижним голосом (нисходящие септимы).

Стр. 101, такт 6 и след. При исполнении этих октав и аккордов (как и других аналогичных октавных пассажей у Листа) каждая нота должна звучать с одинаковой силой и длительностью «вне зависимости от слабости некоторых пальцев». Положение кисти при этом должно быть, согласно указаниям Листа, достаточно высоким; играющие пальцы падают на клавиши легко и свободно, неиграющие никогда не мешают друг другу и не задевают соседних клавиш. Пер-

вый палец часто находится почти в «стоячем» положении, рука не напряжена, оставаясь все время гибкой и пружинно-мягкой. Удар определенный, точный и в то же время нежесткий, «нестучащий»: даже при самом большом *f* Лист рекомендовал использовать смягчающее (как бы «рессорное») действие кисти.

Следует также предостеречь от поверхностно-виртуозного исполнения этого эпизода. К нему с полным правом могут быть отнесены известные слова Листа: «...Каждый слишком ранний расход силы, а также преувеличение темпа неминуемо доходит до плоской воды виртуозного шума или же уравнивает грандиозную вершину».

Стр. 102, такт 1. Д'Альбер в своей редакции сонаты предлагает здесь внезапное *p*. С этим эффектным оттенком вряд ли можно безоговорочно согласиться, так как он явно противоречит авторскому указанию *«sempre staccato ed energico assai»*. Скорее всего в этом месте мы имеем дело лишь с небольшим ослаблением силы звучания.

Стр. 102, такты 11, 16, 17. Такова оригинальная запись Листа. В некоторых изданиях (Шмид-Линднер) здесь значится *con s.*

Стр. 102, такт 26. В оригинальном издании здесь в аккорде ошибочно стоит бемоль перед нотой *ре*.

Стр. 103, такт 2. Так (половинная нота) в автографе, в оригинальном издании и в ряде последующих изданий. В некоторых изданиях, в том числе у Зауэра, д'Альбера и Шмид-Линднера нота *си* здесь целая.

Стр. 103, такт 4. Так (половинная нота) в автографе, в оригинальном издании и в ряде последующих изданий. В некоторых изданиях, в том числе у Зауэра, д'Альбера и Шмид-Линднера нота *ми* здесь целая.

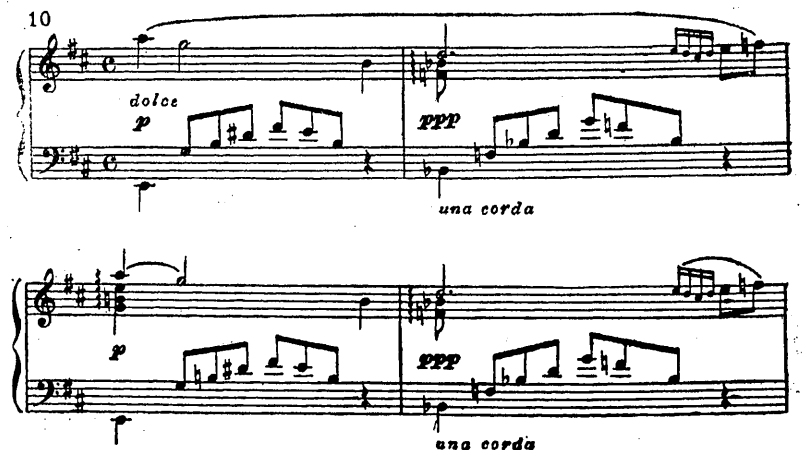
Стр. 104, такт 2. Первоначально в автографе у Листа значилось не *до-диэз*, а *до-бекар* (как в басу). Позднее Лист исправил бекар на диэз, что несомненно значительно лучше.

Стр. 104, такт 11. В оригинальном издании эта лигасвязка отсутствует; зато она имеется в автографе и в подавляющем большинстве последующих изданий.

Стр. 104, такт 25 и след. В редакции д'Альбера содержится заслуживающее внимания указание к исполнению эпизода *cantando espressivo*: «Несколько медленнее, чем основной размер движения, приблизительно $\text{♩} = 69$. Первый такт немного ускоряя, второй — замедляя, возвращаясь назад; фигурация в третьем такте быстрее — мимолетно, четвертый такт опять немного сдержаннее. То же самое повторяется в следующих четырех тактах».

Конечно, подобное указание можно считать уместным лишь при соблюдении должной меры *rubato*. В противном случае оно легко может привести к изломанности и манерности исполнения.

Стр. 105, такты 1—4. Проставленные мелким шрифтом динамические оттенки (*p* и *pp*) и обозначение *una corda* исходят от самого Листа (первый такт исполняется *p* без левой педали, второй — *ppp* на левой педали, третий — снова *p* без левой педали, четвертый — *ppp* на левой педали):



Страдаль в своих записях к исполнению сонаты (см. Liszt-Pädagogium, Serie V) сообщает, что «по указанию Листа, на эти нюансы следует обратить особое внимание». «При прослушивании сонаты,— вспоминает Страдаль,— которую автор разрешал исполнять только немногим своим ученикам, он всегда указывал на данный звуковой эффект. При этом украшения следует играть медленно, мелодически. Украшения лирических листовских тем почти всегда должны исполняться неторопливо, певуче. Этим они отличаются от вагнеровских украшений, исполняемых быстро и строго в темпе».

Аналогичные указания о смене *p* на *pp* и *tre corde* на *una corda* имеются также в редакциях д'Альбера и Зауэра: си-бемоль-мажорная гармония должна вступать при этом, по словам д'Альбера, «с поразительной нежностью».

Стр. 105, такт 11 и след. Метрономическое обозначение темпа $\text{♩} = 104$ исходит от самого Листа. Д'Альбер в своем издании сонаты необоснованно ускоряет темп, предписывая $\text{♩} = 72$ (т. е. $\text{♩} = 144$). Столь же необоснованным представляется нам резкое изменение темпа в последующем эпизоде *sempre pp*), начинающемся с такта 19: д'Альбер указывает $\text{♩} = 160$; Листом же изменение темпа вообще не обозначено.

Предлагаемое в некоторых редакциях *tenuto* на ноте *фадиез* (третья четверть), несомненно, имеет известное обоснование, но оно все же вряд ли соответствует авторским намерениям.

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

Стр. 105, такт 20. В оригинальном издании и в некоторых последующих изданиях на второй четверти бекар перед *do* отсутствует.

Стр. 106, такты 9—14. Так (лиги на два такта) в автографе и в издании Franz Liszt-Stiftung. В оригинальном издании и в ряде последующих изданий здесь значится одна лига на шесть тактов.

Стр. 107, такты 1 и след. Графические обозначения *crescendo* уточнены нами по изданию Franz Liszt-Stiftung, основанном на автографе.

Стр. 107, такты 5—8. Так (острое *staccato*) в автографе и в издании Franz Liszt-Stiftung. В оригинальном издании и в большинстве последующих изданий здесь поставлено простое *staccato*. Учитывая, что сам Лист всегда делал различие между этими двумя видами *staccato* (см. хотя бы его краткое предисловие к изданию фортепьянных сочинений Шуберта), следует признать первое написание более точным, правильным и соответствующим острочеканному характеру звучания партии левой руки.

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



Стр. 108, такт 15. В оригинальном издании и в некоторых последующих изданиях перед предпоследней шестнадцатой ошибочно отсутствует диэз.

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

Стр. 110, такт 1. Так (*diminuendo* на последней четверти) в автографе, в оригинальном издании и в большинстве последующих изданий. В некоторых позднейших редакциях (напр., у д'Альбера) это *diminuendo* произвольно опущено и *crescendo* продолжается до первой четверти следующего такта, где наступает *subito piano*.

Стр. 110, такт 6. В оригинальном издании бекар перед *ля* отсутствует. Однако он, как указывается в редакционных примечаниях к изданию Franz Liszt-Stiftung, проставлен карандашом в автографе.

Стр. 110, такт 17. В оригинальном издании и в ряде последующих изданий бекары перед этими двумя *си* здесь (как и четырьмя тактами дальше) ошибочно отсутствуют.

Стр. 111, такт 6 и след. В расстановке акцентов (в партии правой руки) мы придерживаемся издания Franz Liszt-Stiftung. В оригинальном издании и в ряде последующих изданий акценты здесь выставлены в начале каждого такта. В автографе многие из этих тактов не выписаны, а обозначены лишь знаками повторения. Однако знаки повторения, как справедливо полагает Вианна да Мотта в редакционных примечаниях к изданию Franz Liszt-Stiftung, относятся только к нотам, а не к акцентам, которые лишь подчеркивают вступление каждой новой гармонии.

Стр. 111, такт 15. Зауэр ставит здесь еще обозначение «*deciso*» («смело», «решительно»).

Стр. 112, такт 7. В автографе (см. редакционные примечания к изданию Franz Liszt-Stiftung) этот речитатив, как и речитатив четырьмя тактами дальше, имеет пометку: «*in grossen Noten*» («большими нотами»). По неизвестной причине, однако, указание Листа при гравировке не было выполнено.

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

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

Стр. 113, такт 20. Авторское обозначение темпа для эпизода *Andante sostenuto* $\text{♩} = 96$, без сколько-нибудь значительного последующего изменения движения при модуляции в *ля мажор*. Д'Альбер предлагает в начале эпизода более медленный темп $\text{♩} = 72$, зато потом, не считаясь с авторским обозначением *Quasi adagio*, рекомендует метрономическое обозначение $\text{♩} = 80$, переходящее в $\text{♩} = 84$ и в конце концов достигающее $\text{♩} = 92$. Это идет вразрез с подлинными авторскими намерениями, ибо Лист предполагал эпизод *dolcissimo con sentimento* исполнять несколько медленнее, чем начало *Andante sostenuto*.

Вряд ли также можно признать обоснованным предлагаемый в издании сонаты под редакцией В. Белова (Музгиз, 1952) темп для *dolcissimo con sentimento* $\text{♩} = \text{♩}$ предшествующего темпа. Такое *doppio movimento* явно противоречит намерениям Листа.

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

«Этот раздел, собственно говоря, должен быть обозначен *Andante religioso*: он представляет собой одно из тех волшебных мест, которые столь свойственны гению Листа. В середине борьбы, которую ведет с окружающим внешним миром стремящийся к высоким идеалам творящий человек, внезапно раздаётся чудесное пение, звучащая молитва, как луч небесного света, падающая во мрак, в нищету человеческого существования. Кто не подумал бы при этом о симфонической поэме «Что слышно на горе».

Если отбросить религиозно-мистическую сторону замечания Страдаля, то можно вполне согласиться с его общей оценкой сонаты (идушей, по-видимому, от самого Листа), как борьбы стремящегося к идеалам творящего человека за лучшее будущее.

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

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

гинальном издании и в большинстве последующих изданий здесь ошибочно значится лига над тремя нотами.

Стр. 115, такт 9. Диез над трелью поставлен Листом в автографе. В оригинальном издании и в ряде последующих изданий он отсутствует.

Стр. 115, такт 11. Изменение размера Листом, видимо по недосмотру, не обозначено; оно отсутствует как в автографе, так и в большинстве изданий.

Стр. 115, такт 19. Лига проставлена по автографу; в оригинальном издании и в большинстве последующих изданий она отсутствует.

Стр. 116, такты 2—3, 6—7, 10—11. Лиги проставлены по автографу; в оригинальном издании и в большинстве последующих изданий они стоят только над тремя восьмыми.

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

«Указание на исполнение этого места *FFF* сделано самим Листом в первой редакции сонаты. То же самое и в месте под цифрой восемь (имеется в виду пятый такт эпизода *Grandioso*.—Я. М.). Каролине Витгенштейн (Ивановской) Лист разрешал, однако, сделать тут внезапный динамический эффект, а именно: вместо *FFF* взять *pp* и затем сделать новое, уже небольшое нарастание, с условием дать такой эффект один лишь раз во всей сонате—либо в экспозиции, либо в аналогичном месте разработки. Проходя в 1878 году эту сонату с пианисткой Жозефиной Ивановской, Лист во втором этом случае сам рекомендовал вышеуказанный эффект».

Трудно, конечно, проверить, насколько слова Ивановского соответствуют действительности. Однако ни в каких других источниках, в том числе и в *Liszt-Pädagogium*, подобных высказываний Листа не содержится; рекомендовать предложенный Ивановским динамический план исполнения нет достаточных оснований.

Стр. 117, такт 10. Так в автографе и в некоторых позднейших изданиях. В оригинальном издании и в ряде последующих изданий первая нота в партии левой руки значится четвертной; вторая нота падает на вторую четверть, три восьмые воспринимаются как триоли. Это несомненно ошибочно.

Стр. 117, такты 16—20. В автографе здесь стоит единая лига. В оригинальном издании и в ряде последующих изданий значатся две лиги.

Стр. 117, такт 19 и след. Аппликатура гаммообразных пассажей, предлагаемая в различных изданиях, чаще всего основывается на использовании всех пяти пальцев (Зауэр, д'Альбер и др.); иногда она связана с подменой третьего пальца на четвертый почти на каждой ноте.

Все пассажи должны исполняться чрезвычайно ровно, без какого-либо заметного *rubato*. Не случайно учениками Листа—д'Альбером и Зауэром—сделаны следующие дополнительные указания: «*ohne Empfindung*» («без чувства»), «*gleichmässige Tonleiter*» («равномерные гаммы»), «*molto eguale*» («очень ровно»).

Стр. 118, такт 23. Авторское обозначение темпа $\text{♩} = 80$, причем, по замечанию Страдаля (см. *Liszt-Pädagogium*, Serie V), «следует избегать слишком быстрого темпа фуги». У д'Альбера: $\text{♩} = 76$.

Стр. 119. Аппликатура этой страницы содержится в автографе, где она проставлена карандашом (см. редакционные примечания к изданию Franz Liszt-Stiftung).

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



Двумя тактами далее:



Стр. 119, такт 26. Так в автографе и в изданиях Franz Liszt-Stiftung, Зауэра и др. В оригинальном издании и в ряде последующих изданий здесь ошибочно две последние четверти изложены так:



Стр. 119, такт 28. В автографе здесь значится *ля-бемоль*.

Стр. 120, такты 11, 13. Восходящие триоли восьмыми должны исполняться четко и остро. Именно так обозначены они в автографе. Появившаяся в оригинальном издании и в ряде последующих изданий лига (над восьмыми) явно ошибочна.

Стр. 120, такты 20—22. Динамические оттенки уточнены нами по изданию Franz Liszt-Stiftung, основанному на автографе. Идея Листа не вызывает сомнений: каждый такт содержит *crescendo* к мелодической кульминации, на которой обязательно должен быть акцент. Почти во всех изданиях этот акцент (>) по недосмотру был превращен в *diminuendo* (<).

Стр. 121, такт 7. Это место Лист в поздние годы рекомендовал играть октавами. Указание Листа (играть всю партию левой руки октавами) засвидетельствовано Зауэром, Страдалем и др.

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

Стр. 124, такт 19. Авторское обозначение *mf* (вместо *FF* в соответствующем месте экспозиции) имеет глубокий смысл. Это как бы воспоминание о величии и могуществе прежнего образа (*Grandioso*). Характерно, что в автографе (см. редакционные примечания к изданию Franz Liszt-Stiftung) первоначально динамический диапазон был еще более ограничен (не от *mF* к *F*, а от *p* до *mF*). Лист явно избегал в репризе повышенной выразительности и преувеличенной динамики.

Вианна да Мотта в упомянутых выше примечаниях приводит первоначальное изложение Листом партии левой руки, причем указывает, что над этим перечеркнутым в автографе изложением стоит еще вопросительный знак:



Стр. 124, такт 34. Не акцент, а обозначение *diminuendo!*
Стр. 125, такты 9—12. Смены гармоний (*до-диез мажор*—*соль мажор*) исполняются по указанию Листа, как и в экспозиции *p tre corde*—*pp una corda*.

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

Стр. 126, такт 3. В хроматической гамме в некоторых изданиях содержатся неточности. Наиболее значительной из них является отсутствие бекара перед *mi* (предпоследняя шестнадцатая).

Стр. 126, такт 7. В оригинальном издании, видимо по недосмотру, отсутствует диез перед *фа*.

Стр. 126, такт 8 и след. В автографе изложение этого эпизода первоначально было задумано так:



Затем в процессе подготовки сонаты к печати и корректуры Лист заменил его версией, известной нам по оригинальному изданию.

Стр. 126, такт 15. В оригинальном издании и в некоторых последующих изданиях здесь вместо *ре* стоит *ре-бемоль* (?).

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

Стр. 128, такты 11, 13. Нельзя согласиться с замечанием В. Белова относительно исполнения этих тактов. Не заметив явной опечатки в примечаниях Вианны да Мотта к изданию Franz Liszt-Stiftung, он пишет:

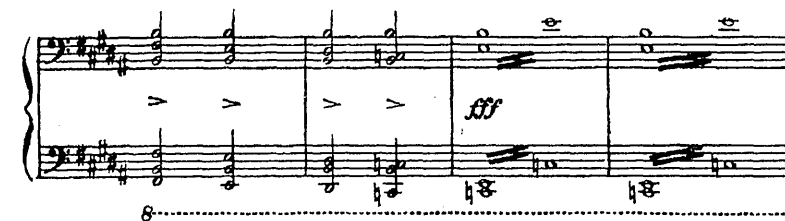
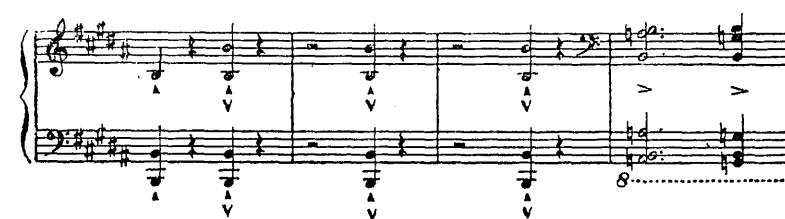
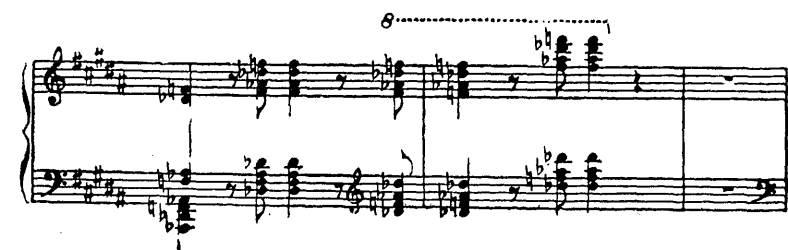
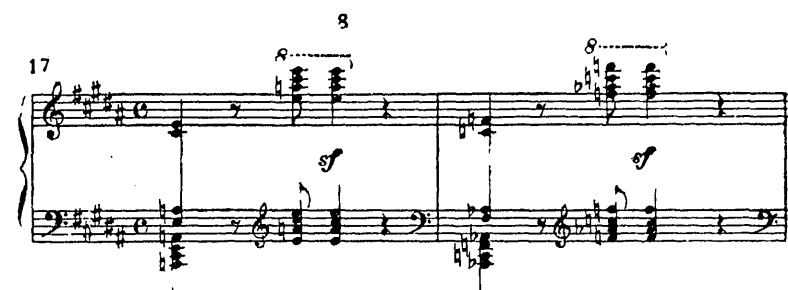
«Происходившие после смерти Листа споры среди его учеников по поводу исполнения первого и третьего тактов *Prestissimo* не привели к единому и уверенному решению спорного вопроса: следует ли исполнять в партии правой руки *ре-диез* или *ре-бекар*...»

В действительности никаких подобных споров относительно *Prestissimo* не было. Расхождения, правда, среди учеников Листа имелись, но не по поводу *Prestissimo*, а по поводу *Allegro moderato* (см. примечание к стр. 130, т. 10, 12).

В некоторых изданиях (например, Шмид-Линднер) справедливо подчеркивается ликующий характер *Prestissimo*, которое сравнивается с заключительным эпизодом бетховенской увертюры «Леонора № 3».

Стр. 128, такт 18. В оригинальном издании и в некоторых последующих изданиях обозначение *crescendo* отсутствует. Так же двумя и четырьмя тактами дальше.

Стр. 129, такт 12 и след. Первоначально в автографе, начиная с этого такта, заключение сонаты было изложено следующим образом:



Затем это изложение было Листом перечеркнуто и заменено версией, известной нам по оригинальному изданию.

Стр. 129, такт 12 и след. В Liszt-Pädagogium имеется следующее замечание:

«*Andante sostenuto*. После внезапного вскрика, с которым обрывается гигантский подъем, *Andante* следует исполнять очень спокойно, как бы свободно дыша».

Стр. 130, такт 1. Авторское обозначение темпа $\text{♩} = 108$ (или $\text{♩} = 54$). У д'Альбера $\text{♩} = 76$, с чем вряд ли можно согласиться.

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

«Тема (левая рука) проходит как отдаленное загробное звучание, над которым (правая рука) проясняющиеся гармонии устремляются вверх».

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

«Относительно этих тактов между учениками Листа имеются расхождения: должна ли означать первая нота *dis* или *d*. Автограф и первое издание имеют *dis*. В Liszt-Pädagogium Раман лаконично утверждает (но без достаточных оснований); «*dis* не следует превращать в *d*». Напротив, Клиндворт говорил редактору, что он в присутствии композитора (и по его указанию) играл *d*. Клиндворт к тому

же обратил внимание на дальнейший ход гармонии (последний такт строчки):



где *cisis* энгармонически продолжает предшествующее *d*, в то время как заранее взятый звук *dis* следующего заключительного аккорда является менее красочным. Аккорд с минорным *d* (воспоминание о первом проведении главной темы) как бы отражает прошедшую боль; с *dis* же он звучит значительно спокойнее, холоднее. Вполне возможно, что композитор после опубликования сонаты хотел переменить *dis* на *d*. Однако основательного документа об этом я не был в состоянии найти.

К этим справедливым замечаниям Вианна да Мотта следует лишь добавить, что «основательного документа» не нашли исследователи и до сего времени. А тот факт, что другие ученики Листа, в частности Зауэр и д'Альбер, без колебания ставят *dis*, говорит о том, что текст автографа и оригинального издания правильнее и обоснованнее догадок и свидетельств Клиндворта.

Стр. 130, такт 23. В оригинальном издании и в некоторых позднейших изданиях нота *si* ошибочно значится как целая нота.

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

6. Фантазия и fuga на тему В—А—С—Н (Fantasie und Fuge über das Thema В—А—С—Н). Сочинено в первоначальном виде для органа в 1855 году; затем переработано (также для органа) в 1870 году. Переработано для фортепьяно в 1871 году. Издано в 1871 году у Зигеля; в 1872 году — «Новое издание» («Nouvelle édition»). Посвящено (в органной версии) Александру Винтербергеру, ученику Листа.

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

Стр. 131, такт 8. В оригинальном издании здесь отсутствует бемоль перед *si*.

Стр. 132, такт 15. Так (целая нота) в автографе. В оригинальном издании *si*-бемоль ошибочно значится половинной нотой.

Стр. 136, такт 2. Так в автографе и в некоторых позднейших изданиях. В оригинальном издании здесь стоит аккорд *фа—до—ми-бемоль—ля*.

Стр. 146, такт 16 и след. В автографе (см. редакционные примечания к изданию Franz Liszt-Stiftung) обозначения педали падают точно на форшлаги, а не на стоящие за ними аккорды (как в оригинальном издании).

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

Печатается по тексту прижизненного оригинального издания.

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

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



Basso continuo из первой части его кантаты «Плач, Жалобы, Заботы, Сомнения» («Weinen, Klagen, Sorgen, Zagen») и «Крестификса» («Crucifixus») мессы *si minor*.

Полный текст посвящения (в оригинальном издании): «Антону Рубинштейну — в знак почтительнейшей дружбы».

На титульном листе автографа (см. редакционные примечания к изданию Franz Liszt-Stiftung) имеется позднейшее добавление, сделанное рукой Листа: «Исполнено композитором в концерте для Баховского памятника, 28 апреля 1875, Ганновер». В начале автографа перед нотным текстом стоит эпиграф, в конце — надпись «^{N3} Первое изложение этих вариаций для органа я послал Готшалгу в Тифурте». Эта надпись, по-видимому, сделана Листом ошибочно. Редакция вариаций для органа появилась позднее, чем для фортепьяно (в 1863 году) и, естественно, не может считаться «первой версией». Первоначальной версией является изложение для фортепьяно, в автографе которого на первой странице поставлена дата: «19 ноября 62».

Также неправильно обозначение *Basso continuo*, содержащееся в заглавии автографа и большинства известных нам изданий. Это не *Basso continuo* (обычно представляющее собою особую партию в оркестровых и камерных произведениях, исполнявшуюся во времена Баха на органе или клавесине), а *Basso ostinato* (к помощи которого Бах часто прибегал для передачи тех или иных образов).

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

Стр. 153. Метрономическое обозначение темпа ($\text{♩} = 80$) принадлежит Ф. Листу, но и оно лишь приблизительно определяет скорость основного движения — *Andante*. В органной версии «Вариаций» стоит иной темп — *Lento*. Эти два обозначения отлично дополняют друг друга. *Lento* указывает на степень движения, на медленный, величественный темп вступления (и первой группы вариаций); *Andante* определяет самый характер движения, как бы непрерывно текущего, размеренного, шагообразного. *Lento* предохраняет от неуместного здесь ускорения темпа; *Andante* — от статичности, чрезмерной медлительности и расплывчатости.

Вступление по содержанию и характеру изложения приближается к тренодии. Тема артикулируется в строгом соответствии с литературным текстом (*Weinen—Klagen—Sorgen—Zagen*), т. е. как античный трохей (трехдольная стопа, состоящая из двух слогов: первого — долгого, под ударением, второго — краткого).

Все аккорды, имеющие обозначения *marcato*, Лист исполнял обычно, по свидетельству учеников, «одним броском», «сверху падающей рукой» (см. Liszt-Pädagogium, Serie I). Обозначения *sF*, поставленные во втором, четвертом, шестом и восьмом тактах, относятся скорее к партии левой руки (завершение октавных ходов вверх), чем к партии правой руки (где они падают на слабый и короткий слог трохея, что противостоит естественно).

По свидетельству учеников, Лист рекомендовал в тактах восемь—двенадцать выделять партию левой руки, в тактах двенадцать—пятнадцать, наоборот, подчеркивать верхний голос — партию правой руки. Обозначения педали в тактах двенадцать—тринадцать в автографе отсутствуют.

Стр. 153, такты 15—16, 17. Расшифровка трели принадлежит Листу, исполнявшему эту трель тяжело и значительно (в духе органной педали); в начале трели (по указанию самого Листа) должна акцентироваться главная нота (*соль*):



Секстоли (шестнадцатые), в которые незаметно переходит трель, исполняются тяжело, как бы с «выразительной болью»