

УДК 78.071.2Лист:781.63]:7.035(045)
DOI <https://doi.org/10.24919/2308-4863/78-1-15>

Олександр ЗАВОЛГІН,
ocrid.org/0009-0004-6024-8427
в.о. доцента кафедри хорового диригування
Національної музичної академії України імені П.І. Чайковського
(Київ, Україна) ivalzavolgin7704@gmail.com

ОСОБЛИВОСТІ ДИРИГЕНТСЬКОЇ ІНТЕРПРЕТАЦІЇ ТА ІНДИВІДУАЛЬНОГО ВИКОНАВСЬКОГО СТИЛЮ ФЕРЕНЦА ЛІСТА

Характеристика проблеми. Проаналізовано концертно-творчу діяльність геніального німецько-угорського композитора, піаніста, диригента Ф. Ліста. Виокремлено диригентську складову його творчого шляху. Розкрито особливості техніки диригування, підхід до інтерпретації авторського тексту і наповнення музичного матеріалу, базуючись на раніше не опублікованих матеріалах та публіцистичних виданнях. **Наукова новизна статті** полягає у виокремленні та розкритті маловідомої частини творчого життя Ф. Ліста – його професійної діяльності, як диригента оркестру. Висвітлено погляди та особливості роботи з музичними творами митця, підхід та ставлення до авторського матеріалу в роботі з колективом виконавців. Досліджено новаторський підхід до процесу взаємодії диригента та оркестру, доведено бачення самого музиканта на розвиток професії диригента-інтерпретатора. Опрацьовано багатогранну творчу та музично-суспільну діяльність, та акцентовано увагу на одній з її сторін – диригентській. Визначено, що передбачаючи перспективи розвитку «молодої» професії диригента-інтерпретатора в епоху пізнього романтизму, Ф. Ліст зробив фундаментальний внесок у розвиток диригентського виконавського мистецтва другої половини ХІХ століття. Означено інтелектуально-творчий підхід до трактування музичного матеріалу та унікальна манера впливу на музикантів-виконавців, (яка передавала не тільки ансамблеву впевненість, а й інтонаційно-сміслову налаштування) навіть без задіяння зовнішньої мануальної техніки, що стали творчим «credo» Ліста-диригента. Акцентовано увагу на експресивно-інформативному підході до диригування, співзвучному сучасним науковим уявленням, який Ф. Ліст виклав у його знаменитому «Листі про диригування» (1853) і заклав принципи перебудови диригентської професії на засадах інтелектуально-образного підходу до впровадження системи керування колективом виконавців.

Ключові слова: творча діяльність Ф. Ліста, диригент-інтерпретатор, диригентська інтерпретація, Ліст-диригент, виконавський стиль, реформатор, диригування, оркестр, колектив виконавців, пізній романтизм, програмна музика.

Oleksandr ZAVOLGIN,
ocrid.org/0009-0004-6024-8427
Acting Associate Professor of the Department of Choral Conducting
National Academy of Music named after P.I. Tchaikovsky
(Kyiv, Ukraine) ivalzavolgin7704@gmail.com

FEATURES OF THE CONDUCTOR'S INTERPRETATION AND INDIVIDUAL PERFORMANCE STYLE FRENZ LISTA

Characterization of the problem. The article analyzes the concert and creative activity of the genius German-Hungarian composer, pianist, conductor Franz Liszt. The conducting component of his creative career is highlighted. The peculiarities of the conducting technique, the approach to the interpretation of the author's text and the content of the musical material are revealed, based on previously unpublished materials and journalistic publications. **The scientific novelty of the article** lies in the isolation and disclosure of a little-known part of Liszt's creative life - his professional activity as an orchestra conductor. The article highlights the views and peculiarities of working with the composer's musical works, the approach and attitude to the author's material in working with a team of performers. An innovative approach to the process of interaction between the conductor and the orchestra is investigated, the musician's vision of the development of the profession of conductor-interpreter is proved. The multifaceted creative, musical and social activities of the conductor are analyzed, and attention is focused on one of its aspects - conducting. It is determined that by foreseeing the prospects for the development of the "young" profession of conductor-interpreter in the era of late Romanticism, Franz Liszt made a fundamental contribution to the development of conducting performing arts in the second half of the nineteenth century. The intellectual and creative approach to the interpretation of musical material and the unique manner of influencing performing musicians (which conveyed not only ensemble confidence, but also intonation and semantic attitude) even without the use of external manual technique, which became the creative "credo" of Liszt the conductor, are outlined. Attention is focused on the expressive and informative approach to conducting, consonant with modern scientific ideas, which Liszt set forth in his famous "Letter on Conducting" (1853) and laid down the principles of restructuring the conducting profession on the basis of an intellectual and figurative approach to the implementation of a system of control over a team of performers.

Key words: creative activity of F. Liszt, conductor-interpreter, reformer, conducting, orchestra, Liszt-conductor, group of performers, late romanticism, program music.

Постановка проблеми. Досліджуючи творчість представників-диригентів німецької романтичної школи другої половини XIX століття, не можливо обійти увагою творчість та унікальні погляди відомого музиканта цієї доби Ф. Ліста. І, якщо фортепіанна, чи композиторська творчість геніального композитора відома всім ледь не з музичної школи, то саме його диригентсько-виконавська діяльність залишається дещо за межами вивчення творчого напрямку його життя. Ф. Ліст позиціонував себе як музикант-інтерпретатор, що найяскравіше проявилось саме у репетиційно-концертній роботі. Як диригент виконавець він заклав широкий пласт у фундамент формування молоді професії – диригента-інтерпретатора, як самостійної ланки музичного виконавства. Й справді, новаторський підхід до роботи з партитурою та особливий стиль взаємодії з виконавцями; його неймовірний талант як диригента-інтерпретатора своєї музики та творів інших сучасних композиторів (починаючи від класиків і закінчуючи прем'єрними виконаннями музики молодих авторів), непримиренна боротьба у відстоюванні за пультом «інтересів саме музики», спонукають до глибшого вивчення та розкриття окремої сфери творчого доробку у якості диригента-виконавця. Притаманна йому твердість переконань, що виконавець своїми засобами завершує роботу автора над образом, доводить її до логічного кінця і це стає можливим лише тоді, коли мета, поставлена автором перед виконавцем, беззастережно стає його особистою метою – заслуговує на окреме обговорення для глибшого проникнення в основи образної сутності Ліста-виконавця. Особливості концертно-публічної діяльності, в контексті формування нового типу диригента-інтерпретатора і, як наслідок, виховання, як виконавської складової процесу (оркестрового колективу) так і сучасного слухача, визначили новаторський стиль і підхід до роботи генія, що вимагають висвітлення і дослідження. Саме тому, актуальним і нині є вивчення особливостей диригентської інтерпретації та індивідуального виконавського стилю Ф. Ліста.

Аналіз останніх досліджень та публікацій. На жаль, творча постать Ф. Ліста-диригента відома широкому колу музикантів лише узагальнено. Основним матеріалом для розгляду став його «Лист про диригування» (Liszt 1853), у відповідь на нападки критики. «<...> Це моя непридатність як диригента» зазначає він у листі (Liszt 1853). У цьому джерелі знаходимо цінну інформацію про уявлення композитора-диригента щодо виконання музики композиторів класиків (насамперед, Бетховена), трактування та інтерпретації сучасних

авторів – Р. Вагнера, Р. Шумана, Ф. Мендельсона, Г. Берліоза, їх бачення розвитку та становлення професії диригента. Завершує Ліст свій «Лист» словами, що не тільки актуальні і сьогодні, але й вже стали постулатом розвитку диригентської професії: «<...> Я вже, здається, сказав якимось, що, на мою думку, справжнє завдання диригента полягає в тому, щоб здаватися явно зайвим. Ми – керманічі, але не веслярі» (Liszt 1853).

Отже більшість сучасних досліджень, присвячених розкриттю постаті Ф. Ліста, спрямовані на вивчення його творчої спадщини, або зосереджують свою увагу на особливостях виконавської діяльності музиканта у якості геніального піаніста. Стосовно диригентської складової творчого шляху Ліста-диригента, збережено та опубліковано досить мало відомостей. Певна інформація, в якій розкривається особистість Ліста-диригента, висвітлена у фундаментальній біографічній роботі Ліни Раман, що видана в трьох томах у 1880–1894, якою відома критикиня займалася під наглядом самого маестро (Ramann 1880–1894).

Що стосується розгляду саме диригентської складової діяльності митця – певну частину дослідження складають публікації німецьких журналів та газет того часу, відгуків та розповідей сучасників диригента та спогадів виконавців, з якими Ф. Лісту довелося концертувати.

Серед останніх зарубіжних видань справжньою знахідкою є публікація музикознавиці Ніна Ноеска (Nina Noeske 2015), опублікована Базельським Музикознавчим семінаром Базельського університету в збірнику «DirigentenBilder. Musikalische Geste – verkörperte Musik» («Картинки диригента. Музичні жести – втілена музика» під редакцією Андре Столберга та ін.). Дослідниця у статті «Steuer Männer versus Ruder knechte: Franz Liszt als Pultvirtuose» (Ніна Ноеска «Керманічі проти веслярів: Ф. Ліст, як віртуоз подіуму») розглядає тернистий диригентський шлях розвитку угорсько-німецького генія.

Мета дослідження – актуалізувати постать диригента Ференца Ліста у контексті розвитку та становлення диригентської професії у другій половині XIX століття. Дослідити репетиційно-концертну діяльність композитора-диригента, акцентуючи увагу на його естетично-художніх принципах роботи над музичним матеріалом з колективом виконавців.

Виклад основного матеріалу. Ференц Ліст (1811–1886) геніальний угорсько-німецький композитор і піаніст, який відкрив нову еру в історії фортепіанного виконавського мистецтва: диригент, педагог, критик, музично-громадський діяч.

Безсумнівно, в історію виконавського мистецтва Ф. Ліст насамперед увійшов як піаніст–віртуоз, композитор, педагог, публіцист, затятий пропагандист програмної музики. Але окремої уваги і особливого вивчення заслуговує явище не менш унікальне, яке майже не мало прямих послідовників, але яким захоплювалися сучасники, як виконавці, так і диригенти, це – **Ліст-диригент**.

Як не дивно, але саме Ференц Ліст зробив значний внесок в основи сталого для Німеччини стилю диригування. Перші його концерти у Веймарі показали, що його виконавський стиль не можна підвести ні під один із відомих зразків диригентського виконавства. Музичний критик газети «Allgemeine musikalische Zeitung», наприклад, пише, що симфонії Бетховена були зіграні «у повільніших темпах», ніж зазвичай і додає «з разючим ефектом» (Allgemeine musikalische Zeitung, 1844: 164). У цих словах відзначено головну особливість виконавської манери диригента: його відхід від школи Мендельсона. Ліст виконує симфонії Бетховена у повільному темпі, тобто у манері, протилежній тій, в якій диригують німецькі диригенти. Він уміло, у всьому блиску розкриває ідею твору, наочно для всіх музикантів, без метушні позначає за допомогою рухів будь-який тонкий відтінок. «<...> У міміці його живого, виразного обличчя відбиваються всі радості і страждання, закладені в звуках... Ліст – це втілена душа музики» (Neue Zeitschrift für Musik 1844: 72).

П. Корнеліус¹ пише з ентузіазмом: «<...> Як повчальні були репетиції до його великих концертів, що за диво одкровення були: його музичний слух, його рука, що диригує і пояснює, його манера говорити, надихати і електризувати» (Neue Zeitung für Musik 1867: 287).

Ліст не володів німецькою технікою диригування і не був пов'язаний ні зі школою Мендельсона, ні з традицією Вебера чи Шпора. Щоправда, чув багатьох німецьких диригентів, але дух їхнього виконання, який започаткував Мендельсон, не чіпав його серця. Йому було неприйнятним, коли «диригент бере на себе функцію вітряка і в поті свого обличчя намагається передати своєму оркестру запал натхнення» (Liszt 1953).

¹ Корнеліус (Cornelius) Петер (24.12.1824, Майнц – 26.10.1874, там же), німецький композитор, поет і музичний критик. У 1852–1858 рр. жив у Веймарі, де познайомився з Ф. Лістом, приєднався до «веймарської школи». Співпрацював у журналі "Neue Zeitschrift für Musik", пропагуючи творчі принципи Ф. Ліста і Г. Берліоза.

Художні погляди Ліста сформувалися на ґрунті французької культури. «Техніка точності» (Präzisionstechnik) Габенека² і програмне розуміння музичної виразності в дусі Берліоза – ось основа його диригентського методу, який він удосконалював, тонко пристосовуючи його до особливостей німецької психології. Образна сутність яскраво проявляється у його виконавстві, як піаніста так і диригента. Він був переконаний, що виконавець своїми засобами ніби завершує роботу автора над образом, доводить її до логічного кінця і що це можливо лише тоді, коли мета, поставлена автором, беззастережно стає його особистою метою.

На естраді Ліст намагається максимально драматизувати своє виконання, сидючи за роялем або стоячи перед оркестром, бо драма уявлялася йому тією формою, в якій почуття людини, вічно роздвоєні, знаходять найбільш повне вираження. Слід зазначити, що шлях до «драматизації» виконання намітив ще Бетховен. Проте Ліст найповніше здійснив цей процес у сфері виконавського мистецтва, поширивши його рівномірно і на філософсько-естетичний момент (характер зображуваних почуттів та подій), і на композиційний (підпорядкування всіх дій і переживань центральній розв'язці, кульмінації, «драматичному вибуху»). «<...> Ліст чуйно реагував на вимоги епохи, «закоханий у драму»; виконанню драматичному, повному «контрастів і зіткнення почуттів», він віддавав перевагу над всіма іншими видами виконання (Brent-Smith 1929: №1035). Він безсумнівно йшов у ногу з часом. «<...> Виконавське мистецтво Ліста, як і його творчість, своєрідно поєднувало в собі акторську позу і пафос зі щирістю (відвертістю) і правдивістю. Говорячи словами Гюго, Ліст умів «залишатися завжди в межах природності, проте все ж виходячи з них часом». І в цьому полягала величезна сила його впливу на слухачів.

На думку Ліста, щоб зрозуміти виконуваний твір, проникнути в його потаємні початки, виконавець повинен порушити (збудити) і розвинути в собі те, що було пережито і сказано іншим, він повинен, якщо і не піднятися на одну висоту з автором, то хоча б наблизитися до неї. А це

² Франсуа Антуан Габенек (Хабенек, Габенек, фр. François-Antoine Habeneck; 1781–1849) – французький скрипаль, композитор і диригент. У 1828 р. став першим керівником Оркестру концертного товариства Паризької консерваторії і залишався на цій посаді до своєї смерті. Як диригент Габенек був пропагандистом музики Бетховена у Франції. Засновник товариства Концертів Консерваторії; йому більше, ніж будь-кому, Франція зобов'язана знайомством із музикою Бетховена.

неможливо без міцного, всебічного розвитку інтелекту та почуттів. Могутнє явище Ліста остаточно підтвердило переконання сучасників, що ідеал музиканта–виконавця: повний розвиток техніки рук у гармонії з повним розвитком інтелекту; ніякі «staccato, legato, perlé, glissando, carezzando, massacrando e amazzando, не допоможуть, якщо в голові, в інтелектуальному організмі музиканта немає достатньо даних для справжнього художника–поета. Навряд чи світ знав ще віртуоза, настільки різнобічно і блискуче освіченого, що так уперто працював над удосконаленням свого інтелекту. Про Ліста говорили, що «мозок його вироблений дивним чином, як і його пальці», «якби не був таким досконалим музикантом, він був би знаменитим філософом і письменником», «він дуже схильний до роздумів і міркувань (розмірковувань)», що у нього голова (розум) «мислителя». Безперечно це не було результатом сліпого, захопленого поклоніння перед його особистістю. У відгуках цих чітко помічена одна з головних рис його виконавського генія як піаніста так і, як диригента – великий розум.

Істотно, що для Ліста сфери раціонального та емоційного були нерозривними. Він неодноразово вказував, що виконавець, крім всебічних знань, що набувають шляхом читання та спілкування з видатними людьми, повинен сам багато пережити і побачити; пізнати не тільки «дерево знань», а й «дерево життя».

Бузоні³ чудово висловив цю думку про Ліста: «У кого життя не залишило в душі ніякого сліду, той ніколи не навчиться мови мистецтва» (Busoni F. 1922: 138).

Таким чином, єдність **чуттєвості і розуму, уявлення і розмірковування** було основою виконавського мистецтва Ліста. З іншого боку, за наявності урівноваженої розсудливості, він завжди вражав усіх яскравою емоційністю свого виконання, чи то грою на роялі або диригуванням.

³ Данте Мікеланджело Бенвенуто Ферруччо Бузоні (італ. Dante Michelangelo Benvenuto Ferruccio Busoni; 1 квітня 1866, Емполі – 27 липня 1924, Берлін) – італійський композитор, піаніст, диригент і музичний педагог, музикознавець. Один з найвидатніших піаністів межі XIX–XX століть, майстер імпровізаційного мистецтва. Його гра вирізнялася глибиною думки, самобутністю й оригінальністю трактування, блискучою технікою, багатством і розмаїттям тембрових барв. Бузоні автор численних фортепіанних транскрипцій творів різних авторів. Як піаніст і насамперед як диригент він виступав пропагандистом нової музики, виконуючи твори Бартока, Шенберга, Сібеліуса (особливою популярністю користувався цикл оркестрових концертів 1902–1909 рр.).

У своїй роботі з виконавським колективом велику увагу Лист приділяє принципу образності, та моменту концентрації уваги та самовладання виконавця. (Цікаво, що про все це значно пізніше пише Г.Л. Єржемський, зокрема, у працях «Психологія диригування», «Парадокси психолінгвістики у світлі фізичних уявлень», «Суггестивні фактори в діяльності диригента», «Диригентський жест, як носій знакової інформації» та ін.).

Ось як описує А. Вей свої спостереження за Лістом: «Сумніваюся, що він сам відчував особливі емоції, коли пронизує вашу душу своїм виконанням. Він просто слухає кожен звук, знаючи точно, який ефект йому бажано зробити і як це досягти. Насправді в ньому поєднуються дві особи: **слухач і виконавець**. Але якого ж величезного самоволодіння (самоконтролю) це вимагає» (Brent-Smith. A. Studj of Franz List. Musical Times. 1929 № 1035).

У своїй концертній творчій діяльності, як у сольних виступах так і в роботі з оркестром, Лист величезну увагу приділяв паузам і ферматам, тривалість яких, вважав він, залежить від акустики, інструментарію, нарешті, від професіоналізму виконавців (диригента та оркестрантів). Для нього це питання було предметом тривалого вивчення. Стилистично вірне виконання пауз і фермат було не менш значимим ніж точне виконання того чи іншого пасажу. Він неодноразово пояснював учням і оркестрантам, що паузи та фермати не є «діти свавілля», що вони є показниками певних авторських намірів, на які виконавець не може не зважати. Більша чи менша тривалість пауз і фермат, розуміння їх характеру – цілком залежить від звукового контексту, в якому вони перебувають. В одному випадку – вони збільшують стан напруги, ніби згущуючи його, і, природно, не можуть бути далеко розтягнуті за межі, що визначаються метром і темпом твору. В іншому – вони сприяють поступовому згасанню звучання, ніби розслаблюють рух і за своїм характером є дуже розпливчастими, невизначеними. У третьому випадку вони є розділом між окремими частинами та епізодами твору (*Interruzione* – перерва, зупинка, за термінологією самого Ліста) і часом бувають досить тривалими.

Словом, і паузи і фермати належать художньому твору так само невід’ємно, як і весь основний звуковий матеріал, і, зрештою, визначаються поетичною ідеєю автора (і насамперед є показником виконавського інтелекту музиканта–виконавця).

Щодо динаміки виконуваного твору – то основні її принципи за Лістом були особливо цікаві. Він рішуче скасовує традиційно–догматичні правила, які встановлюють динамічне нюансування, зна-

чною мірою, механічним чином у музиці (*forte*, *piano*, регулярні *crescendo*, *diminuendo* у відомих, передбачених випадках). Якщо раніше кожен перехід від низького звуку до високого, як правило, виконувався *crescendo*, а від високого звуку до низького – *diminuendo*, то маестро вважав, що у всіх цих випадках на перший план повинні виступати міркування поетично-образного порядку. За Лістом, кожен динамічний відтінок має знаходити своє обґрунтування у внутрішньому змісті твору.

Він категорично заперечує і проти механічного зв'язування *diminuendo* із уповільненням темпу: «Якщо написано *diminuendo*, я вас прошу співати слабо, але ніяк не затримувати темп» (із зауважень диригента хору під час однієї з репетицій у Веймарі 1849 року). На репетиціях з хором або з оркестром вимагалось максимум уваги правильному та точному розрахунку звукових динамічних градацій. Він радить робити наростання звучання дуже поступово, уникати передчасного *crescendo* і взагалі ніколи не переступати кордонів у силі звучності: кожна занадто рання витрата сили, а також перебільшення темпу неминуче доходить до плоскої води, віртуозного шуму або ж зрівнює грандіозну вершину. Ліст, звичайно, усвідомлював те, що продумана ним шкала динамічних відтінків може лише вельми приблизно відобразити справжній звуковий задум композитора. Відтворити за допомогою позначень усі тонкощі динаміки, як і всі нюанси темпу, справа неможлива. Багато виконавець повинен сам вгадати і відчутти. Він добре знав, відчував, як важливо чути і виконувати той чи інший відтінок **ясно, точно й визначено беззаперечно** – «ніколи біля» – головна його вимога.

Підпорядковуючи динаміку загальному художньому задуму, встановлюючи залежність динамічних наростань і спадів від «періодичних ритмів», а також від різних засобів музичної виразності, Ліст тим самим поєднував різні елементи виконавського процесу в одне ціле. Хоча, при всій своїй вимогливості та дивовижній розбірливості в динамічних та агогічних нюансах, він ніколи не був дріб'язковим і не любив надмірної деталізації у виконанні.

Ліст категорично повстає проти механічного повторення однакових нюансів: «однакові нюанси, вирази, зміни, – говорить він, – не повинні повторюватися; музичні фрази підпорядковуються тим самим законам, що й мовлення – забороняють повторювати однакові слова, те саме стосується і музичного вираження, це втомлює» (Boissier 1927: 87).

Проблеми, які Ліст намагається вирішувати під час виконавства по новому, теоретично виходять з недосконалості нотного запису, що ставить в основу такт, як лічильну одиницю, з його

чітко фіксованими сильними і слабкими долями. Однак опорні моменти музичної побудови часто не співпадають з сильними долями такту, що легко виявити в будь-якій поліфонічній музиці, де сама природа контрапунктичної тканини вступає в суперечність із єдиним членуванням по вертикалі, що є обов'язковою умовою тактувальної техніки.

Невідповідності такого роду наштовхнули Ліста до спроби відмовитися від звичайної схеми диригентських рухів (підкреслення сильних долей такту). Диригування за періодами із виділенням їх опорних долей збивало оркестрантів того часу, викликало здивування слухачів і звичайно ж критиків.

Нововведення Ф. Ліста у сфері інтерпретації були настільки значущі, що не могли не призвести до корінного перетворення всіх конкретних засобів і прийомів виконання. Основний принцип, за яким Ліст будує процес виконання – **принцип образності**. Це цілком поєднується з головним завданням його творчості – «**оновлення музики шляхом її внутрішнього зв'язку з поезією**», що насамперед підтверджується яскравою образністю та програмністю його власних творів, які здебільшого мають літературно-поетичні чи мальовничо-поетичні підоснови, на що сам Ліст прагне особливо виразно вказувати у заголовках, передмовах, епіграфах до твору.

Сповідуючи творчий шлях сприйняття партитури, Ліст вважав, що не слід шукати якоїсь єдиної, або абсолютно вірної інтерпретації. Вона має бути відтворена виконавцями у порядку, в якому композитор написав нотні знаки з урахуванням його принципів побажань, виражених різними позначеннями. Далі сфера діяльності інтерпретаторів, кожного зі своїм психофізичним комплексом та емоційним ладом, які і доносять до слухачів зміст твору у певному співвідношенні особистого та об'єктивного. Він вважав, що вірність тексту не повинна бути самоціллю. Та й чи можна бездоганно виконати всі без винятку, найменші, зазначені в партитурі, побажання автора? Ліст сам відповідає на це запитання у передмові до симфонічної поеми «Мазепа»: «Я прагну до того, щоб зробити мої наміри щодо динамічних відтінків, прискорення та уповільнення темпу тощо, за можливості зрозумілими за допомогою відповідних позначень; однак було б помилковим вважати, що можна зафіксувати на папері все те, що надає краси і характерності виконання...». Продовжуючи цю думку можна зазначити, що знаки динаміки, агогіки, артикуляції не визначають точного дозування цих засобів виразності; те саме стосується темпоритмічного й навіть звуковисотного боку твору (для інструментів не темперованого

ладу та вокальної музики), а відтак усі ці різноманітні позначення мають застосування та смисл тільки, як *умовні позначення*. Та задля глибшого розуміння творчості Ліста варто сприймати будь які авторські ремарки, особливо італійські терміни в його творах, як особисте звернення Ліста-генія саме до нас, його нащадків.

Попередники Ліста не знали такого вільного ліплення форм, яке спостерігається в музиці його симфонічних поем. Тільки розуміння духу його оркестрових творів дає ключі до усвідомлення специфіки його диригування. Ми бачимо її у вільному фантазуванні, що відтворює хід поетичної думки за допомогою далекоюсяжних модифікацій виконання і темпу. При цьому він трактує твір переважно синтетично як єдиний живий організм. Його не задовольняло, як виконання, засноване на розчленуванні твору на окремі виразні елементи, так і виконання, що будується на відірваному від почуттів міркуванні про ідею твору. Тому першою реформою Ф. Ліста, що впливала із прагнення його до поетично-образного виконання, стало *«розкріпачення» (звільнення) музичної мови від тактових кайданів*. Якщо апологети «класичного мистецтва» розглядали такт як основну одиницю музичного твору, як душу музики, і бачили першу і найважливішу умову правильної інтерпретації у «вмінні тримати такт», то Ліст відводив такту зовсім інше місце, розглядаючи його як щось підпорядковане «періодичним ритмам» твору.

«Періодичне виконання» призвело до значних зрушень у розумінні темпу, динаміки, пауз. Ліст вважає, що немає такого незмінного темпу, якого варто було б дотримуватись протягом виконаного твору, вважаючи при цьому, що *tempo rubato* – є одним із основних засобів для досягнення різноманітності нюансів, життєвості, пластичності та декламаційності виконання. Пояснюючи своїм учням *tempo rubato* він каже: «Бачите гілки дерева, як вони гойдаються, листя як вони колишуться і хвилюються? Стовбур і гілки при цьому тримаються міцно, це і є *tempo rubato*» (Ramann L. 1880: 105).

Виступаючи на одному із свят у Калсруе (Німеччина), Ліст накликав на себе запеклі нападки преси. У незвичайності диригентських жестів бачили доказ його нездатності керувати оркестром. Відповіддю критикам стала стаття «Ліст про диригування». «Гарячі дискусії навколо диригування Ліста виразно свідчать, що щось змінювалося з точки зору соціальної історії, композиції та естетики виконання» (Nina Noeske 2015: 144). Як Ліст-віртуоз виробив свою власну фортепіанну техніку, так і Ліст-диригент випрацював свій влас-

ний метод управління оркестром, попри всі традиції, переклав центр тяжіння з окремих тактів на періоди та музичні фрази. Він не викреслював паличкою однакових трикутників, квадратиків, а прагнув передати мажорних мелодій, її підйоми та спади; наочно виділяв музичні періоди та мотиви і домагався зовні зримого вираження фразування та нюансування. Швидкому бадьорому диригуванню мендельсонівської школи, Ліст протиставив величезну свободу художньої інтерпретації. Ліст ніби диригує і грає під натхненням миті – він не стільки сконцентрований на передачі авторської думки, скільки перебуває під впливом почуття, яке намагається передати слухачеві.

Сучасники висловлювалися про манеру диригування Ліста, що він під час виконання часом надовго переставав тактувати, показуючи лише виконавську сторону твору – його динаміку, нюанси, художні сторони та якості музики, яка звучить, підтверджуючи свій принцип, за яким «справжнє завдання диригента полягає в тому, щоб «здаватися явно зайвим». І як піаніст віртуоз, і як диригент, він претендує на те, щоб не лише втілювати справжній дух музики, а й передавати його. Для Ліста надважливим завданням є реалізація художньої, вільної, творчої інтерпретації, а не дріб'язкове возіння з нотним текстом. Натхнення та ентузіазм, а не прискіплива увага до того, чи одночасно грає вся «команда» виконавців.

Характерний і цікавий опис Ліста-диригента залишив його учень А. Зілотті⁴: «Бачив я Ліста, що диригував у Веймарі. Як правило місцеві диригенти завчасно вивчали з оркестром матеріал майже напам'ять: під час диригування Ліста вони стояли десь поблизу, щоб виключити всякі виконавські казуси, оскільки більшість виконаного твору Ліст майже зовсім не диригував. Зовнішній вигляд Ліста на диригентській естраді був напрочуд імпозантний: його довгий, наглухо застебнутий сюртук абата, його пишна грива білого волосся, його одухотворена фігура – все це мало вигляд чогось неземного, чогось не від світу цього, він здавався не тільки гігантського зросту, але ніби ширяючий над усіма нами <...> над всією залюю ... В руках у нього не було палички: поки йшла музика більш-менш спокійна, він ледве відбивав (а часто і зовсім не відбивав) такт. Коли ж

⁴ Олександр Зілоті (нар. 27 вересня (9 жовтня) 1863, Старобільськ Харківської губернії, (нині Луганська область, Україна) – 8 грудня 1945, Нью-Йорк, США) – видатний піаніст та диригент. Брав приватні уроки у Ференца Ліста; 1885-го заснував «Товариство Ліста» у Веймарі.

треба було зробити велике *crescendo*, він раптом розпластував свої довгі руки, як орел свої крила, і ви відчували разом із виконавцями такий підйом, що вам хотілося підвестися зі свого місця» (Ziloti Alexander 1919: 31).

Однак Ліста-диригента, незважаючи на величезні творчі злети, навряд чи можна віднести до категорії диригентів-професіоналів, це швидше диригуючий композитор (якими були Р. Вагнер, Р. Шуман та Й. Брамс). Але в історії виконавського мистецтва він залишиться одним із перших і найяскравіших представників тієї плеяди диригентів, які завдяки силі свого безпосереднього впливу на музикантів передавали їм не лише ансамблеву впевненість, а й інтонаційно-сміслову налаштування, яке виникало навіть без задіяння зовнішньої мануальної техніки. До диригентів такого типу, мабуть, згодом можна буде віднести Г. Малера, В. Фуртвенглера, Г. Караяна.

Примітним стає те, що розпочавши свою диригентську кар'єру, на посаді капельмейстера Веймарського театру, диригуванням П'ятої симфонії Бетховена, Ліст закінчує творчий шлях диригента у 1870 році, повернувшись до Веймара, після семирічного перебування в Італії, Дев'ятою симфонією Бетховена, в рік 100-ччя з дня народження видатного композитора.

З огляду особливостей диригентської діяльності Ф. Ліста слід розглянути і його пропозиції щодо реформування внутрішньої структури диригентської діяльності в оперному театрі. Виходячи з необхідності популяризації найкращих творів музичного мистецтва, а також виховання художніх уподобань слухачів, Ліст висуває проект корінної реформи оперного театру: дбайливе, поважне ставлення до шедеврів колишніх епох (не братися за справу без можливості зробити постановку з честю); виконувати (у прем'єрних постановках) і підтримувати творчість композиторів-сучасників; «необмежена гостинність» до невиданих творів, на які чекає майбутнє; сувора заборона на музику, що несе в собі тільки зовнішній, вульгарний ефект (Liszt 1910: 25-27).

Свої новаторські ідеї Ференц Ліст намагався поширювати і шляхом педагогічного впливу. Серед його учнів у перший Веймарський період були: Ганс фон Бюлов, Карл Таузіг, Франц Кролл, Діоніс Прукнер, Карл Кліндворт, Франц Бендель, Ганс фон Бронзарт, Юзеф Венявський, Олександр Вінтер-

бергер, Рудольф Віоле, Саломон Ядассон, Марфа Сабініна, Інгеборг Старк, Агнеса Стріт та ін.

Висновки і перспективи подальших розвідок. Серед музикантів XIX століття починає проявлятися потяг до теоретичних узагальнень у сфері музичного виконавства та зокрема диригентського мистецтва. Імен, які внесли значний внесок у теорію диригентського виконавського мистецтва багато, та насамперед слід назвати Г. Берліоза, Р. Вагнера та Ф. Ліста. Поява цих митців, на вершині розвитку музичного романтизму XIX століття є не випадковою, а підготовлена цілою низкою музикантів, які своєю творчістю вплинули на загальний прогрес музичного мистецтва і зокрема диригентсько-виконавського.

Яскрава та унікальна постать геніального німецько-угорського композитора Ф. Ліста, унеможливує вивчення та дослідження розвитку та процесу становлення диригентської професії у другій половині XIX століття, уникаючи вивчення авторської новаторської методики роботи Ліста-диригента. Можна зазначити, що саме Ф. Ліст, з його непримиренним ставленням до пошуків нового, до осмисленої роботи над партитурою, до «розумного» прагнення втілити всі складові композиторської думки, з унікальним підходом до використання диригентської техніки, що має відповідати всім якостям диригента-інтелектуала – стає тією видатною фігурою, яка не тільки задумується над особливостями взаємодії диригент-виконавець-слухач, а яка намагається дослідити, визначити, впровадити та викласти і обґрунтувати ті методичні принципи роботи, які стануть фундаментом становлення нової, самостійної ланки музичного виконавства – виконавства диригентського. Праця митця-диригента, яка відрізняється концертно-публічною діяльністю, що накладає певний відбиток на «музичний малюнок» епохи і вимагає від нього великої відповідальності перед музичним суспільством, особливо коли сам митець стає фундатором-засновником майбутньої новітньої школи (у цьому випадку – диригентської школи), не може залишитися поза увагою нащадків. Саме тому, вивчення цієї важливої диригентської складової творчого життя видатного композитора-диригента Ф. Ліста вимагає від нас подальшого дослідження та вивчення з перспективою методичного обґрунтування його виконавської думки в науковій площині.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Ганзбург Г. Користувачам лістівських видань. *Європейський музичний романтизм: Ференц Ліст. Каталог виставки*. Укладачі Романова Е., Християн О., Долбня В. Харків, 2005. С. 4–7.
2. Лошков Ю. Німецька романтична диригентська школа (друга половина. XIX ст.). *Культура України : зб. наук. пр. М-во культури. України, ХДАК. Харків, 2012. Вип. 36. С. 267–276.*

3. Лoшкoв Ю. Німецька романтична диригентська школа (перша половина ХХ ст.). Культура України : зб. наук. пр. Харків: ХДАК. 2012. Вип. 39. С. 224–233.
4. Макаренко Г. Творчість диригента: Естетико-мистецтвознавчі виміри : монографія. Київ : «Факт», 2005. 328 с.
5. Плужніков В. Професія диригента та шляхи її формування в західноєвропейській театральній практиці ХІХ століття. Давидов М. Виконавське музикознавство. Енциклопедичний довідник. Луцьк, 2010. С. 255–256.
6. Allgemeine musikalische Zeitung, Verlag: Breitkopf und Härtel, 1844 Leipzig s.164.
7. August Stradal Erinnerungen an Franz Liszt Published by Paul Haupt, Bern, Leipzig, 1929, 173 p.
8. Brent – Smith. A. Studj of Franz List. Musical Times. 1929. №1035.
9. Boissier A. Liszt pedagogue. Leconsde piano données par Liszt á mademoiselle Valérie Boissier á Paris en 1832. Honoré Champion, Paris, 1927. 96 s.
10. Busoni F. Von der Einheit der Musik, Max Hesses Verlag Berlin.1922, s. 390.
11. Gesine Schröder «Notizen zu einer historischen Dirigierlehre oder Wie Liszt seine symphonischen Dichtungen leitete». Zeitschrift ästhetische bildung. JG.3, 2001, №1.
12. Goellerich August «Franz Liszt» Europäischer Literaturverlag, 2015, p. 404.
13. Hamburger K. Franz Liszt. Budapest: Corvina, 1973. 278 p.
14. Leibowitz R. Les Prophéties de Franz Liszt. Leibowitz R. L'évolution de la musique, de Bach à Schönberg. Paris: Éditions Corrêa, 1951. P. 141–153.
15. Liszt Franz «Brief über das Dirigieren», Antwort an die Kritik, Ausgabe des «Musikalischen Festes in Karlsruhe» von Hoplite (Richard Pohl), Weimar, 1853.
16. Liszt F. Gesammelte Schriften, LEIPZIG DRUCK UND VERLAG VON BREITKOPF, 1910 s/422.
17. Neue Zeitschrift fUr musik. 1'844, S. 72.
18. Nina Noeske Steuermänner versus Ruderknechte: Franz Liszt als Pultvirtuose DirigentenBilder. Musikalische Gesten – verkörperte Musik, hg. von A. Stollberg, J. Weißenfeld und F.H. Besthorn 15 P. 2015, 494 p.
19. Raabe, Peter «Franz Liszt. Leben und Schaffen», Verlag: Cotta, Stuttgart, Berlin, 1931, 2 Bände
20. Ramann L. Franz Liszt als Künstler und Mensch, Leipzig : Breitkopf & Härtel, 1880-1894, in 3 Bänden, 340 s.
21. Ziloti A. My Memories of Liszt, Methven Simpson, Limited, 1919. 76 p.

REFERENCES

1. Hanzburg H. (2005) Korystuvacham listivskykh vydan. Yevropeyskyi muzychnyi romantyzm: Ferents List. [To the users of Liszt's editions. European musical romanticism: Franz Liszt.] Katalog vystavky. Ukladachi Romanova E., Khrystian O., Dolbniia V. - Exhibition catalog. Compiled by Romanova E., Khrystian O., Dolbniia V., 4-7. [in Ukrainian].
2. Loshkov Yu. (2012) Nimetska romantychna dyryhentska shkola (persha polovyna XX st.) [German Romantic Conducting School (the first half of the twentieth century)] Kultura Ukrainy : zb. nauk. pr. M-vo kultury. Ukrainy, KhDAK. - Culture of Ukraine: a collection of scientific articles. Ukraine, Kharkiv State Academy of Arts., 36. 267-276. [in Ukrainian].
3. Loshkov Yu. (2012) Nimetska romantychna dyryhentska shkola (druga polovyna. XIX st.) [German Romantic Conducting School (second half of the XIX century)] Kultura Ukrainy : zb. nauk. pr. Kharkiv: KhDAK. - Culture of Ukraine: a collection of scientific articles: KHARKIV STATE ACADEMY OF ARTS, 39. 224-233. [in Ukrainian].
4. Makarenko H. (2005) Tvorchist dyryhenta: Estetyko-mystetstvoznavchi vymiry [Conductor's creativity: Aesthetic and artistic dimensions] A monograph.: Fact, 328 c. [in Ukrainian].
5. Pluzhnikov V. (2010) Profesiia dyryhenta ta shliakhy yii formuvannia v zakhidnoievropeiskii teatralno-kontsertnii praktysi XX stolittia. [The profession of conductor and ways of its formation in the Western European theater and concert practice of the nineteenth century] Davydov M. Vykonavske muzykoznavstvo. Entsyklopedychnyi dovidnyk. Davydov M. Performing musicology. Encyclopedic reference book, 255-256. [in Ukrainian].
6. Allgemeine musikalische Zeitung (1844) [General musical newspaper] AmZ Verlag: Breitkopf und Härtel, Leipzig s.164. [in German].
7. August Stradal (1929) Erinnerungen an Franz Liszt [Memories of Franz Liszt] Published by Paul Haupt, Bern, Leipzig, p.173 [in German].
8. Brent - Smith. A. (1929) Studj of Franz List. Musical Times. №1035. pp. 401-403 (3 pages)
9. Boissier A. (1927) Liszt pedagogue. Leconsde piano données par Liszt aka mademoiselle Valerie Boissier aka Paris en 1832 [Liszt pedagogue. Piano lessons given by Liszt to Mademoiselle Valerie Boissier in Paris in 1832] Honoré Champion, Paris, 96 s. [in French].
10. Busoni F. (1922) Von der Einheit der Musik [On the unity of music] Max Hesses Verlag Berlin., p. 390. [in German].
11. Gesine Schröder (2001) "Notizen zu einer historischen Dirigierlehre oder Wie Liszt seine symphonischen Dichtungen leitete" ["Notes on a historical conducting course or how Liszt conducted his symphonic poems"] Zeitschrift ästhetische bildung. JG.3, №1. [in German].
12. Goellerich August (2015) «Franz Liszt» [«Franz Liszt»] Europäischer Literaturverlag, p. 404. [in German].
13. Hamburger K. (1973) Franz Liszt [Franz Liszt] Budapest: Corvina., 278 p. [in German].
14. Leibowitz R. (1951) Les Prophéties de Franz Liszt. Leibowitz R. L'évolution de la musique, de Bach à Schönberg [The Prophecies of Franz Liszt. Leibowitz R. The evolution of music, from Bach to Schönberg] Paris: Éditions Corrêa, P. 141-153 [in French].
15. Liszt Franz (1853) "Brief über das Dirigieren", Antwort an die Kritik [«Letter on Conducting», reply to the critics] Ausgabe des "Musikalischen Festes in Karlsruhe" von Hoplite (Richard Pohl), Weimar [in German].
16. Liszt Franz (1910) Gesammelte Schriften [Collected Writings] LEIPZIG DRUCK UND VERLAG VON BREITKOPF, s/422 [in German].
17. Neue Zeitschrift fUr musik. (1'844), [New Journal for Music] s. 72. [in German].
18. Nina Noeske (2015) Steuermänner versus Ruderknechte: Franz Liszt als Pultvirtuose Dirigenten Bilder [Helmsmen versus oarsmen: Franz Liszt as a virtuoso conductor's images] Musikalische Gesten - verkörperte Musik, hg. von A. Stollberg, J. Weißenfeld und F.H. Besthorn 15 P., 494 p. [in German].
19. Raabe P. (1931) "Franz Liszt. Leben und Schaffen" [«Franz Liszt. Life and Work»] Verlag: Cotta, Stuttgart, Berlin, 1931, 2 Bände [in German].
20. Ramann L. (1880-1894) Franz Liszt als Künstler und Mensch [Franz Liszt as artist and human being] Leipzig: Breitkopf & Härtel, in 3 Bänden, 340 s. [in German].
21. Ziloti A. (1919) My Memories of Liszt, Methven Simpson, Limited, 76 p.