

МІНІСТЕРСТВО КУЛЬТУРИ ТА ІНФОРМАЦІЙНОЇ ПОЛІТИКИ УКРАЇНИ
ХАРКІВСЬКИЙ НАЦІОНАЛЬНИЙ УНІВЕРСИТЕТ МИСТЕЦТВ
ІМЕНІ І.П. КОТЛЯРЕВСЬКОГО

Кафедра спеціального фортепіано

Кафедра інтерпретології та аналізу музики

**ФОРТЕПІАННА СОНАТА *h-moll* ФЕРЕНЦА ЛІСТА
У ВИКОНАВСЬКІЙ ІНТЕРПРЕТАЦІЇ
ЕЖЕНА Д'АЛЬБЕРА**

Магістерська робота
Субботіної Ангеліни Сергіївни

Науковий керівник:
Жалейко Дар'я Миколаївна
Кандидат мистецтвознавства, доцент

Текст містить результати власних досліджень.

Використання ідей, результатів і текстів інших
авторів мають посилання на відповідне джерело

Субботіна А. С.

ЗМІСТ

ВСТУП	3
Розділ 1. Ежен д'Альбер і Ференц Ліст: перетини творчих шляхів	8
1.1. Віхи особистісного й мистецького становлення Е. д'Альбера	8
1.2. Навчання Е. д'Альбера у Ф. Ліста: впливи та наслідки	12
Висновки до розділу 1	15
Розділ 2. Фортепіанна соната <i>h-moll</i> Ф. Ліста у виконавському дискурсі XIX–XX століть	18
2.1. Концептуальний простір та семантичний вимір фортепіанної сонати <i>h-moll</i> Ф. Ліста	18
2.2. Простір виконавської інтерпретації фортепіанної сонати <i>h-moll</i> Ф. Ліста	26
2.3. Видання Сонати <i>h-moll</i> Ф. Ліста	31
Висновки до розділу 2	34
Розділ 3. Фортепіанна соната <i>h-moll</i> Ф. Ліста крізь призму її інтерпретаційного прочитання Е. д'Альбером	36
3.1. Агогіка	38
3.2. Ньюанси педалізації	40
3.3. Темпи та метрономні позначення	42
3.4. Текстові «помилки» та розходження з Уртекстом	44
Висновки до розділу 3	48
ВИСНОВКИ	50
СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ	53

ВСТУП

Актуальність дослідження. Вивчення історії музичного виконавства (як і взагалі історії) є процесом перманентно динамічним: час від часу воно призводить якщо не до переосмислення й радикальної переоцінки певних феноменів, то принаймні до можливості оглянути явище під іншим кутом зору. Особливо сильний поштовх до подібних концепційних зрушень може дати віднайдення та реставрація невідомих чи забутих документальних джерел та артефактів. В результаті сторінки музичного минулого, що, здавалося б, давно вже набули хрестоматійної монументальності, увібравши в себе «струмені» нової інформації, раптом починають сяяти новими смисловими відтінками.

Подібного роду феномен можна спостерігати протягом двох останніх десятиліть в області виконавської інтерпретації фортепіанної спадщини Ференца Ліста.

У 2004 році побачила світ книга австралійського піаніста та органіста Герарда Картера «Фортепіанна соната Франца Ліста» [33]. До неї автором було додано CD диск з реконструкцією унікального історичного запису – виконанням знаменитої фортепіанної сонати *h-moll* учнем Ференца Ліста, піаністом і композитором Еженом д'Альбером (1864–1932). Запис було здійснено 1913 року незвичним сьогодні, але надзвичайно популярним на початку XX століття способом: механічною фіксацією виконання твору на навощеному перфорованому папері, який у подальшому у вигляді ролика зберігався як своєрідний носій і за допомогою якого це виконання потім можна було з високою достовірністю відтворити на спеціальному пристрої – механічному фортепіано. Свого часу такому способу запису надавали перевагу навіть перед щойно винайденим фонографом, і саме завдяки йому сьогодні є можливість ознайомитися з рідкісними зразками виконавського мистецтва видатних артистів минулого.

Актуальність вивчення життя й творчості Ежена д'Альбера, німецького піаніста і композитора початку ХХ століття, учня Ференца Ліста, також не полишає сумнівів. В останні роки в піаністичному середовищі зростає зацікавлення творчістю та виконавським стилем цього самобутнього музиканта. Зокрема, запис двох альбомів його музики здійснив австралійський піаніст Пірс Лейн (альбоми включають сольні фортепіанні твори, а також твори для фортепіано з оркестром).

Вивчення віднайденого Г. Картером історичного запису Сонати *h-moll* у виконанні Е. д'Альбера вкупі з іншим його значним внеском до світової лістіани – здійсненням власної редакції цього піаністичного шедевру – має величезне культурологічне значення і безумовно призведе до виявлення нових нюансів та особливостей його інтерпретації, оскільки відкриває можливість спостерігати особливості виконавських принципів Ф. Ліста у першому наближенні. Наше дослідження являє одну з перших спроб цілісного системного аналізу виконавської концепції Ежена д'Альбера на базі вивчення вказаних історичних джерел та відповідного функціонуючого дискурсу в компаративному зіставленні з існуючими альтернативними концепціями.

Об'єктом дослідження є виконавський дискурс навколо фортепіанної сонати *h-moll* S. 178 Ференца Ліста (1852–1853).

Предметом дослідження постає інтерпретаційна концепція фортепіанної сонати *h-moll* Ф. Ліста, створена Е. д'Альбером.

Мета дослідження – виявити специфіку інтерпретації фортепіанної сонати *h-moll* Ф. Ліста Е. д'Альбером.

Матеріалом дослідження є фортепіанна соната *h-moll* Ф. Ліста, аудіозаписи виконання творів Ф. Ліста: Ф. Ліст. Фортепіанна соната *h-moll* у виконанні Е. д'Альбера (запис 1913 р.), альтернативний запис виконання Сонати *h-moll* учнем Ференца Ліста Артуром Фрідгаймом (1905 р.) і нотний текст редакції Сонати *h-moll* Ф. Ліста, здійсненої Е. д'Альбером.

Відповідно до поставленої мети сформовано низку наукових завдань:

- дослідити ключові події життєвого й творчого шляху Е. д'Альбера;
- дослідити еволюцію творчої взаємодії Е. д'Альбера з Ф. Лістом, виявити прояви впливу Ф. Ліста на формування творчої особистості Е. д'Альбера;
- окреслити спектр інтерпретаційних підходів до фортепіанної сонати *h-moll* Ф. Ліста;
- на базі існуючих документальних джерел, а також – аудіозаписів виконання фортепіанної сонати та інших творів Ф. Ліста Е. д'Альбером проаналізувати особливості його інтерпретаційного підходу до фортепіанної сонати *h-moll* та виявити особливості інтерпретаційної концепції її виконання піаністом.

Методологія дослідження: в процесі роботи задіюються історико-біографічний, структурно-функціональний, семантичний, виконавсько-інтерпретологічний та герменевтичний методи.

-*історико-біографічний* – дозволяє виявити специфіку персоногенезу Ф. Ліста та Е. д'Альбера в екстраполяції на їх творчість та виконавську діяльність;

-*структурно-функціональний* – допомагає виявити композиційно-драматургічні особливості фортепіанної сонати *h-moll* Ф. Ліста та специфіку інтерпретації жанру сонати у творчості композитора;

- *семантичний*, завдяки якому стає можливим виявити образний зміст фортепіанної сонати *h-moll* Ф. Ліста та специфіку її виконавської драматургії, що детермінується авторським задумом музичного твору;

- *виконавсько-інтерпретологічний* – фокусується на виявленні специфіки втілення композиторського задуму у виконавській інтерпретації та дозволяє виявити особливості інтерпретаційних концепцій фортепіанної сонати *h-moll* Ф. Ліста;

- *герменевтичний* як інструмент розшифрування графічних нюансів рукописного та друкованого тексту фортепіанної сонати *h-moll* Ф. Ліста, а

також – деталей інтерпретації твору, презентованих в його виконанні Е. д'Альбером.

Теоретична база дослідження ґрунтується на наукових працях, присвячених наступним напрямам:

- праці, присвячені піаністичній та педагогічній діяльності Ф. Ліста (М. Бадс, Дж. Сантана [32]; Л. Вольська [3, 4]; Г. Гал [5]; А. Загладько [8]; О. Зінькевич [9, 10, 11]; Дж. Картер [35], [36]; Н. Кашкадамова [12]; Д. Колбін [13], Н. Кушка [15, 16]; К. Лахмунд [55]);
- праці, присвячені життєтворчості Єжена д'Альбера (Дж. Гроув [29]; Г. Картер [33, 35]; Т. Шаш, М. Адлер та Г. Картер [64]; А. Стенієн [62], [63]);
- виконавська інтерпретація (Н. Кашкадамова [12]; Т. Рощина [24]; І. Рябов [25], [26]);
- історія фортепіанного мистецтва (А. Загладько [7]; Дж. Картер [34], [36, 37]; В. Ленц [56]);
- питання музичної семантики (І. П'ятницька-Позднякова [21], [22], [23]);
- аспекти гармонії та аналізу музичних творів (О. Верещагіна, Т. Маринчук [1]; Виноградова [2]; К. Гамільтон [54]; Кравцов [14]; Якуб'як [28]).

Наукова новизна отриманих результатів: здійснено системний аналіз унікального музично-історичного документу – аудіозапису Сонати *h-moll* у виконанні Єжена д'Альбера (1913 р.).

Практичне значення роботи. Матеріали роботи можуть бути застосовані при роботі над виконавською інтерпретацією фортепіанної сонати *h-moll* Ф. Ліста, а також у курсах з історії виконавського мистецтва.

Апробація результатів дослідження. Матеріали дослідження пройшли апробацію під час доповіді на IV та V міжнародних наукових конференціях «Мистецтво та наука в сучасному глобалізованому просторі

(2023, 2024 рр.) та Другому всеукраїнському конкурсі науково-творчих презентацій імені Ірини Полусмяк (2024 рр., дипломант конкурсу, спеціальний приз), Магістерських читаннях-2024 (ХНУМ імені І.П. Котляревського).

Структура дослідження. Робота складається зі Вступу, трьох розділів з підрозділами та висновками до них, загальних Висновків, Списку використаних джерел, що налічує 65 позицій. Загальний об'єм роботи складає 58 сторінок, основного тексту – 52 сторінки.

РОЗДІЛ 1

ЕЖЕН Д'АЛЬБЕР І ФЕРЕНЦ ЛІСТ: ПЕРЕТИНИ ТВОРЧИХ ШЛЯХІВ

1.1. Віхи особистісного й мистецького становлення Е. д'Альбера

Ежен (згодом – Ойген) Франсіс Шарль д'Альбер (1864–1932) – німецький піаніст і композитор шотландського походження. Йому судилося почергово бути громадянином трьох країн – Великобританії, Німеччини і Швейцарії. Француз за походженням, а за народженням шотландець, Ежен д'Альбер волів вважати себе німцем.

Цікаво, що Ежен д'Альбер є віддаленим нащадком італійського композитора Доменіко Альберті (близько 1710–1740), автора знаменитих альбертієвих басів. Також прикметною і вартою уваги є постать батька Ежена, Шарля Луї Наполеона д'Альбера (нар. у Гамбурзі в 1809 році), який був сином кавалерійського капітана французької армії Франсуа Бенуа д'Альбера. Після смерті батька у 1816 році Шарль з матір'ю емігрували до Англії. Мати Шарля д'Альбера добре зналася на музиці, і початкова освіта сина – на творчості Моцарта і Бетховена – відбулася саме завдяки їй. Згодом він навчався фортепіанній грі в Калькбреннера та композиції у доктора Віслі, після чого опановував мистецтво хореографії у Лондонському Королівському Театрі та Паризькій консерваторії. Після повернення до Англії Шарль д'Альбер деякий час працював балетмейстером у Королівському Театрі та Ковент Гардені, але згодом покинув цю посаду і присвятив свій час викладанню танців та komponуванню танцювальної музики, в чому досяг успіху та широкого авторитету. У 1863 році він одружився й багато років мешкав на півночі Англії та в Шотландії. За його життя було видано велике число написаних ним танців, що користувалися популярністю. Серед них – *Весільна полька*, *Вальс коханої*, *Султанська полька*, *Единбургська кадрили*. Також він є автором книги *Етикет бальної кімнати* (1835). Останні роки

свого життя Шарль д'Альбер прожив у Лондоні, де й помер у травні 1886 року.

Його син, Ежен д'Альбер, народився 10 квітня 1864 року в портовому місті Глазго в Шотландії. Музичні здібності хлопчика виявилися в дуже ранньому віці. Ще будучи дитиною, він почав виступати перед публікою. Першим вчителем музики Ежена став його батько. Отримавши стипендію Ньюкасл, хлопець продовжив музичну освіту у Національній школі навчання музики в Лондоні, куди вступив у віці 12 років. (На базі цього навчального закладу згодом, в 1882 році, був заснований Королівський музичний коледж). У числі вчителів д'Альбера були Ернст Пауер, під керівництвом якого якого Ежен вдосконалювався у фортепіанній грі, Ебенезер Праут та Джон Стайнер (британський композитор), котрі навчали його гармонії та композиції. Директором Національної школи на той час був Артур Салліван – англійський композитор, органіст і диригент, за талантом рівний Хансу Ріхтеру (саме А. Салліван у 1856 році став першим бенефіціаром стипендії Мендельсона у Великобританії). А. Салліван також викладав юному д'Альберу гармонію та композицію. В них навіть склалося творче співробітництво (Ежен допомагав Саллівану робити аранжування). Д'Альбер робив великі успіхи в грі на фортепіано, гармонії, контрапункті та композиції, швидко й точно міг читати з листа партитури. Також у цей період він наполегливо вивчає іноземні мови. Вже в юнацькому віці Ежен д'Альбер проявляє себе як блискучий піаніст-віртуоз, вражаючи слухачів виразною грою та першокласною технікою. Є згадки про принаймні три його тогочасні публічні виступи: 22 листопада 1880 року та 3 та 8 січня 1881 року. 23 червня 1879 року в Джеймс-Холлі була виконана його *Увертюра*. Про здібного 16-річного юнака писала газета “Times”, що було неабиякою подією.

У 1879–1897 роках Ханс Ріхтер, на той час капельмейстер Віденської опери та головний диригент Віденського філармонічного оркестру, періодично проводив у Лондоні оркестрові фестивальні концерти. На одному з таких концертів, 24 жовтня 1881 року, Ежен д'Альбер виконав свій Перший

фортепіанний концерт A-dur. Видатний австро-угорський диригент запросив талановитого юнака виконати цей твір у Відні. Саме тоді, в листопаді 1881 року, сімнадцятирічний молодий музикант отримує стипендію Мендельсона, що дає йому можливість за запрошенням Ханса Ріхтера податися до Австрії, щоб продовжити своє навчання та вдосконатися в грі. Невдовзі після свого прибуття до Відня д'Альбер виконує першу частину свого концерту у Віденській філармонії.

Згодом д'Альбер емігрував до Німеччини, де більше року навчався у Ференца Ліста на його знаменитих майстер-класах у Веймарі (знову ж таки – за рекомендацією Х. Ріхтера). По завершенні навчання у великого Маестро Ежен д'Альбер одразу розпочав кар'єру концертуючого піаніста. У 1882 році він здійснив свою першу концертну подорож, виступивши в Німеччині, Австрії та Російській імперії. Здобувши славу блискучого піаніста-віртуоза, д'Альбер переїхав жити до Німеччини і остаточно почав вважати себе німцем. Психологічно музикант рішуче відмежовується від свого шотландського й англійського минулого і на все життя залишається вірним юнацькому захопленню саме німецькою культурою та музикою. З того часу концертні турне країнами Європи Е. д'Альбер здійснював щороку, а в літні місяці мешкав у рідному місті Й. С. Баха – Ейзенаху. Він подорожував Німеччиною, Францією, Італією та Голандією, де скрізь мав великий успіх. Кілька разів приїздив до Петербургу.

Ежен д'Альбер здійснив великий вплив на німецьку музичну культуру й освіту, чому великою мірою сприяли дві ключові події в житті музиканта: у 1882 році великий герцог Веймарський призначає його придворним капельмейстером, а пізніше, в 1907 році, д'Альбер обіймає посаду директора Берлінської Вищої музичної школи (Хохшуле).

Поступово д'Альбер все більше відходить від виконавської діяльності й зосереджується на компонуванні музики. Його творчий арсенал нараховує 21 оперу. Значною мірою опери д'Альбера були написані під впливом італійського веризму. Перша з них, *Рубін*, була створена у 1893 році.

Найвідоміша й найкраща його опера – *Долина (Tiefland)* – була вперше поставлена в Празі у 1903 році. Цей твір приніс композитору славу найкрупнішого представника веризму в Німеччині¹. Серед інших опер Е. д'Альбера – *Гісмонда* (1895); *Від'їзд (Die Abreise)*, 1898); *Каїн* (1900); *Флейта соло (Flauto solo)*, 1905); *Мертві очі (Die toten Augen)*, 1916). Також він є автором значної кількості фортепіанних, вокальних, камерних та оркестрових творів. Серед них: симфонія (1886), увертюра (1888), дві оркестрові сюїти (1883, 1924), два концерти для фортепіано з оркестром (1881, 1893), концерт для віолончелі з оркестром (1899), два струнних квартети, п'єси для фортепіано, пісні. З них особливо вдалими у творчому відношенні є симфонія, віолончельний концерт, струнні квартети та фортепіанні концерти.

Протягом життя д'Альбер мав тісні дружні стосунки з Ріхардом Штраусом, Хансом Пфінцером, Енгельбертом Хампердінком, драматургом Герхартом Гуаптманом та іншими.

У 1914 році, у зв'язку з початком першої світової війни, д'Альбер переїздить до Швейцарії – міста Цюриха, де згодом приймає швейцарське підданство.

Артистизм натури митця нерідко пов'язаний з бурхливим особистим життям. У цьому відношенні не становлять винятку й перипетії життя Ежена д'Альбера. Певний час (1892–1895) його дружиною була венесуельська співачка, піаністка і композитор Тереза Карреньо.

Помер Ежен д'Альбер 3 березня в 1932 році у віці 69 років у Ризі, куди приїхав для розлучення із своєю шостою дружиною і навіть за кілька тижнів до смерті був предметом нападок з боку ризької преси, що стосувалися обставин його особистого життя. Похований Е. д'Альбер у Швейцарії, в комуні Моркоте, що на озері Лугано.

¹ Сюжет опери базується на історії з життя простих трудівників. Увага концентрується на коханні та особистих переживаннях головних персонажів.

Життєвий і творчий шлях, пройдений Еженом д'Альбером, характеризує його як яскраву й неповторну творчу особистість, що здійснила великий вплив не лише на німецьку культуру, а й, безумовно, на музичну культуру у світовому масштабі, передусім – як піаніст-виконавець. За життя Ежена д'Альбера вважали одним з найвидатніших музикантів свого часу. Його творчий доробок та інтерпретаційні здобутки становлять сьогодні велику цінність і мають бути предметом ґрунтовного й різнобічного вивчення.

Оглядаючи життєвий і творчий шлях Ежена д'Альбера, неможливо не відмітити, що в найзагальніших своїх штрихах його біографічний «остов» у певному розумінні збігається з життєвими віхами Ференца Ліста. Батьки обох митців були музикантами й доклали великих і плідних зусиль для музичної освіти своїх дітей. Цих музикантів також єднає їхній культурний космополітизм. «Ліст народився в Угорщині, виховувався й став великим артистом у Франції, вперше по-справжньому відчув себе митцем у Швейцарії та Італії, його основний творчий період пов'язаний з Німеччиною, останні півтора десятиліття його життя протікає почергово в Італії, Німеччині, Угорщині», – зазначає угорський біограф Ліста Гьоргі Шандор Гал [5, с. 1]. Аналогічно, творче становлення і професійна діяльність Ежена д'Альбера також розподілена між різними країнами Європи: Британією, Швейцарією, Німеччиною (додамо сюди й італійське коріння митця). Нарешті, і для Ф. Ліста, і для Е. д'Альбера своєрідною кіцевою культуротворчою точкою стала Німеччина, на розвиток музичного мистецтва якої обоє здійснили великий вплив.

1.2. Навчання Е. д'Альбера у Ф. Ліста: впливи та наслідки

Творчим шляхам митців судилося перетнутися на початку 1880-х років.

За два Веймарські періоди інтенсивної педагогічної діяльності Маестро Франца Ліста (1848–1861 та 1869–1886), що дали вагомий привід називати Веймар музичними Афінами (Браудо), в його музичній кімнаті побували учні

з усієї Європи і чимало – зі Сполучених Штатів Америки (біограф Ліста Август Гьоллеріх налічує близько 400 осіб!). Серед цих численних учнів Г. Картер виділяє тридцять дев'ять найвідоміших. Зокрема, це Ганс фон Бюлов (Hans von Bülow, 1830–1894), американська піаністка Емі Фей (Amy Fay, 1844–1928, авторка детальних спогадів про уроки Ліста), Вальтер Бахе (Walter Bache, 1842–1888), Артур Фрідгейм (Arthur Friedheim, 1858–1932), однією з учениць якого була Рілдія О'Брайєн Клайберн – мати Вена Клайберна, автор спогадів про заняття Ліста Артур Август Гьоллеріх (August Göllerich, 1859–1923), Рафаель Джозеффі (Rafael Joseffy, 1852–1915, один з редакторів Сонати Ліста), Карл Кліндворт (Karl Klindworth, 1830–1916, у 1868–1881 роках викладав фортепіано у Московській консерваторії, де його колегою був П. І. Чайковський, а в числі учнів – Сергій Ляпунов і Георгій Катуар), Карл Таузіг (Carl Tausig, 1841–1871) – один з улюблених учнів Ліста, який разом з А. Рубінштейном і Ф. Лістом вважався кращим піаністом XIX століття, Еміль фон Зауер (Emil von Sauer, 1862–1942; у 1901–1907 рр. викладав у Класах вищої майстерності фортепіанної гри при консерваторії у Відні, також є автором редакції Сонати Ліста) та інші. Були в Ліста учні й з України. В їх числі Н. Кашкадамова називає Моріца Розенталя (Moriz Rosenthal, 1862–1946; один з улюблених учнів Ліста, що народився на Західній Україні, у Львові, був другом і колегою Брамса, Штрауса, Рубінштейна, фон Бюлова, Сен-Санса, Массне, Альбеніса) [12, с. 184–186], Андрія Платоновича Родзянка з Одеси (1839 – рік смерті невідомий), Людвіка Марека зі Львова (чеха за походженням, 1838–1893), Григорія Костянтиновича Мороза-Ходоровського з Києва (1853–1927) та Альберта Феоровича Бенша з Харкова (1861–1914) [12, с. 265].

Як правило, Ф. Ліст брав до свого класу вже підготовлених, практично сформованих музикантів, які бажали вдосконалити свою гру. Інакше кажучи, рівень навчання в нього відповідав, якоюсь мірою, асистентурі-стажуванню – вищій виконавській школі. Заняття Ф. Ліста проходили у форматі, який сьогодні називають майстер-класом (власне, саме його вважають ініціатором

такого роду уроків). В музичній кімнаті зазвичай збиралося від 25 до 40 чоловік. На рояль клали ноти творів, які бажали виконати перед Маестро. Ліст брав з купи нот твір, який хотів би почути, із запитанням: «Хто грає це?» Власник нот виходив грати, а Ліст супроводжував його виконання побіжними коментарями, іноді власноруч програючи фрагменти п'єси. За спогадами учнів Ф. Ліста, він майже не звертав уваги на технічні вади у виконанні, полишаючи це на самих учнів. Натомість Маестро підкреслював важливість свободи вираження музичної думки у власних творах і часто висміював і пародіював метрично рівну манеру гри, характерну для Лейпцігської консерваторії та школи Клари Шуман.

Сімнадцятирічний Ежен д'Альбер навчався у тоді вже сімдесятирічного Ференца Ліста у 1881 році – протягом другого Веймарського періоду його викладання. Як повідомляє М. Баддс [32], саме тоді майстер-класи Ліста здобули світову популярність. На той час юний Ежен був уже автором свого Першого фортеп'янного концерту A-dur і яскравим піаністом-віртуозом. Ф. Ліст високо оцінив піаністичну майстерність д'Альбера, назвавши його «юним Таузігом»². Свого часу він писав, що не знав блискучішого обдарування, аніж д'Альбер. Творче спілкування тривало більше року і становило завершальний етап музичної освіти молодого музиканта та вирішальний період в його артистичному становленні: одразу ж по закінченні навчання в Ліста д'Альбер розпочав кар'єру концертуючого піаніста і з тієї пори регулярно здійснював подорожі містами Європи.

Серед творів, що їх приносили на заняття учні, були такі, на які накладалося свого роду негласне «табу», і навіть такі, які Ф. Ліст взагалі не бажав чути в будь-чийому виконанні. Вказати точно, що це були за твори, складає сьогодні проблему, оскільки джерела, де згадується цей факт, містять різні й подекуди суперечливі дані. Дерек Уотсон повідомляє, що це були «Угорська рапсодія» № 2 та Скерцо b-moll Ф. Шопена. У спогадах

² Карл (або Кароль) Таузіг, один з улюблених учнів Ліста (1841–1871), належить до першого покоління його веймарських учнів (періоду 1848–1861 років). Разом з А. Рубінштейном і самим Ф. Лістом він вважався кращим піаністом XIX століття.

Олександра Зілоті до названих творів долучається також 14-та соната Л. Бетховена.

Сьогодні неможливо встановити точно, чи входила до цього забороненого переліку Соната h-moll. У спогадах учнів Ф. Ліста та інших документальних свідченнях зафіксовані практично лічені випадки, коли хтось з них виконував Сонату в присутності автора. Зокрема, Г. Картер називає трьох учнів Ференца Ліста, котрі вивчали Сонату h-moll під його керівництвом (Ганс фон Бюлов (1830—1894), Артур Фрідгейм (1859—1932) та Вальтер Бахе (1842—1888)), а також – шістьох, що виконували твір в його присутності: це, знову ж таки, Ганс фон Бюлов та Артур Фрідгейм, а також Уільям Дайас (1863—1903), Роберт Фройнд (1852—1936), Карл Кліндворт (1830—1916) та Георг Ляйтерт (1852—1902)) [33, с. 73].

З наведеного переліку видно, що Ежен д'Альбер не проходив Сонату під керівництвом Маестро – протягом обох Веймарських періодів Ференц Ліст взагалі рідко з ким займався індивідуально. Потрібно відмітити також, що певний період часу «д'Альбер знаходив Сонату непривабливою» [36, с. 123]. Розуміння глибини Сонати h-moll прийде до нього значно пізніше: приблизно починаючи з 1906 року, аж через десятиліття після смерті композитора, він з ентузіазмом почне виконувати цей твір на концертній естраді, як, втім, і деякі інші твори Ф. Ліста (Полонез № 2, запис якого був зроблений близько 1907 року, та п'єса *Біля джерела* (*Au bord d'une source*) з першої частини циклу *Роки мандрів*, записана приблизно у 1910–1912 роках). У 1913 році він зробить запис Сонати, а ще пізніше, у 1917 році, здійснить редакцію цього фортепіанного шедевру.

Відомо також, що в 1885 році у Веймарі Е. д'Альбер детально обговорював з Ф. Лістом нюанси виконання фортепіанного концерту Es-dur і навіть виконував цей твір в присутності композитора. На базі цього творчого контакту Еженом д'Альбером була зроблена редакція Концерту, оздоблена коментарями, що містять вказівки й поради Ференца Ліста стосовно його виконання.

Висновки до розділу 1

У першому розділі роботи здійснений огляд життєвого й творчого шляху німецького піаніста і композитора Ежена Франсіса Шарля д'Альбера (1864–1932). В процесі цього огляду виявлено ряд спільних рис в ключових віхах біографії Е. д'Альбера та Ф. Ліста:

- велика доля участі батьків у музичному вихованні майбутніх митців і їхній безумовний позитивний вплив;
- полікультурність (життя й професійна діяльність Е. д'Альбера та Ф. Ліста протікали почергово в ряді різних європейських країн);
- великий вплив діяльності обох митців на музичну культуру Німеччини – країни, що стала для них основною точкою прикладення творчих зусиль (педагогічна й диригентська діяльність Ф. Ліста у Веймарі, внаслідок чого місто стало одним з важливих культурних музичних центрів Німеччини; діяльність Е. д'Альбера на посадах придворного капельмейстера у Веймарі та директора Хохшуле в Берліні).

Аналіз періоду навчання Е. д'Альбера у Ф. Ліста дозволяє виявити наступні ключові документальні відомості, що висвітлюють перетини їхньої творчої діяльності, важливі в контексті мети й завдань нашого дослідження.

Е. д'Альбер займався в Ф. Ліста протягом 1881 року, відвідуючи його знамениті Веймарські майстер-класи. Незважаючи на молодий вік (17 років), Е. д'Альбер на той час він був цілком сформованим музикантом, здатним вповні осягнути чільні засади виконавської естетики Ф. Ліста. Навчання в Ліста становило завершальний етап формування д'Альбера як виконавця й артиста й дозволило розпочати кар'єру концертуючого піаніста.

Ежен д'Альбер не вчив Сонату h-moll під керівництвом Ференца Ліста, і певний час твір його не приваблював. Втім, значно пізніше, приблизно через десять років після смерті композитора, він включив цей твір до свого концертного репертуару, в 1913 році зорив його запис, а в 1917 – редакцію.

У 1885 році у Веймарі Е. д'Альбер обговорював деталі виконання фортепіанного Концерту Es-dur Ф. Ліста з його автором, а також виконав цей

твір в присутності композитора. Пізніше це результувало в здійснену Е. д'Альбером редакцію Концерту, куди той додав коментарі, зроблені на базі вказівок, наданих Ф. Лістом.

Наведені фактологічні відомості мають вагоме значення для виявлення особливостей виконавського прочитання Е. д'Альбером Сонати h-moll Ф. Ліста.

РОЗДІЛ 2

ФОРТЕПІАННА СОНАТА *h-moll* Ф. ЛІСТА У ВИКОНАВСЬКОМУ ДИСКУРСІ XIX – XX СТОЛІТЬ

2.1. Концептуальний простір та семантичний вимір фортепіанної сонати *h-moll* Ф. Ліста

Соната *h-moll*³ була створена Ф. Лістом у 1852–1853 роках протягом першого періоду його проживання у Веймарі (в автографі зазначено: *terminé le 2 février 1853* – фр. «завершено 2 лютого 1853» [50]). Свій твір композитор присвятив Роберту Шуману на знак вдячності за посвяту йому в 1839 році фортепіанної Фантазії *C-dur*.

Ференц Ліст не залишив жодних програмних пояснень до Сонати, що великою мірою спричинило існуючий на сьогоднішній день плюралізм інтерпретаційних підходів. Втім, наявний фактологічний матеріал усе-таки дає певний «ключ» до розшифровки концепції цього твору

Робота над Сонатою було завершено безпосередньо перед початком написання «Фауст-симфонії». Це дало вагомий привід ряду музикантів ототожнити її зміст з легендою про Фауста й визначити її концепцію як «фаустівську». Відповідно, основні теми твору ототожнюються з головними персонажами легенди: Фаустом, Гретхен та Мефістофелем. *Фаустівську* сонату *h-moll* нерідко протиставляють *дантівській* – створеній раніше (1837–1849) сонаті-фантазії *Після прочитання Данте*, яка у 1858 році була включена Лістом до другого тому циклу *Роки мандрів*.

Інша концептуальна іпостась твору – автобіографічна, що є цілком типовим і характерним явищем для митця-романтика. Згідно з цією версією, в Сонаті осмислюються перипетії власного бурхливого життя композитора –

³ S. 178 – за каталогом Хамфрі Серла (Searle and Grove), R 21 – за каталогом Петера Раабе (Peter Raabe), та W 44 – за каталогом Алана Уолкера (Alan Walker).

пристрасть і ніжність кохання, жорстока боротьба з фатумом, духовні злети й падіння в безодню відчаю.

Існує й такий інтерпретаційний підхід, згідно з яким Соната взагалі не має ніякої концепції, і зміст її слід тлумачити лише як суто музичний, але його ми не беремо до уваги як некомпетентний і непрофесійний. Перші ж дві концептуальні версії цілком органічно узгоджуються між собою як компоненти єдиної «програми».

Плюралістичністю думок відзначається й підхід до тлумачення структури твору.

За найбільш поширеною версією американського музикознавця Уільяма Стейна Ньюмена (William Stein Newman, 1912–2000)⁴, Соната складається з чотирьох частин, що йдуть без перерви і являють собою гігантське сонатне Allegro (чотири в одному), традиційні розділи якого водночас є частинами сонатно-симфонічного циклу. Ця так звана одночастинна сонатна форма⁵ скріплена структурним принципом монотематизму (інтонаційний матеріал Сонати виростає з єдиного інтонаційного зерна). У 1851 році Ліст вже експериментував зі схожою формою: це Великий концерт-соло, подібний за концепцією й до його *Фауст-симфонії* (1857). У 1865 році твір був виданий у перекладі для двох фортепіано під назвою *Патетичний концерт*. Дана структура – різновид вільної романтичної форми, вироблений Ф. Лістом в його симфонічних поемах і спроектований на фортепіанну сонату.

За версією сучасного англійського музикознавця Брайана А. Уайтлоу (Bryan A. Whitelaw) [68], форму Сонати слід тлумачити як складну тричастинну репризу з подвійною експозицією. Втім, у нашій роботі ми дотримуватимось першої з наведених структурних версій, оскільки, на наш погляд, саме вона якнайкраще сприяє розкриттю глибинного змісту твору.

⁴ Див.: [54].

⁵ За У. Ньюменом – двофункційна форма (англ. 'double-function' form)

Експозиція Сонати починається *темою Вступу*, що містить три тематичні елементи.

Перший елемент (*Lento assai*, тт. 1–7) музичні аналітики схильні інтерпретувати як фатум. Це зловісна нисхідна гама, що в першому проведенні рухається по звуках фрігійського g-moll, а в другому – охоплює так званий *циганський* лад – гармонічний g-moll з підвищеним четвертим ступенем. У цьому початковому викладенні вона звучить таємниче, суворо, похмуро, *sotto voce, piano*.

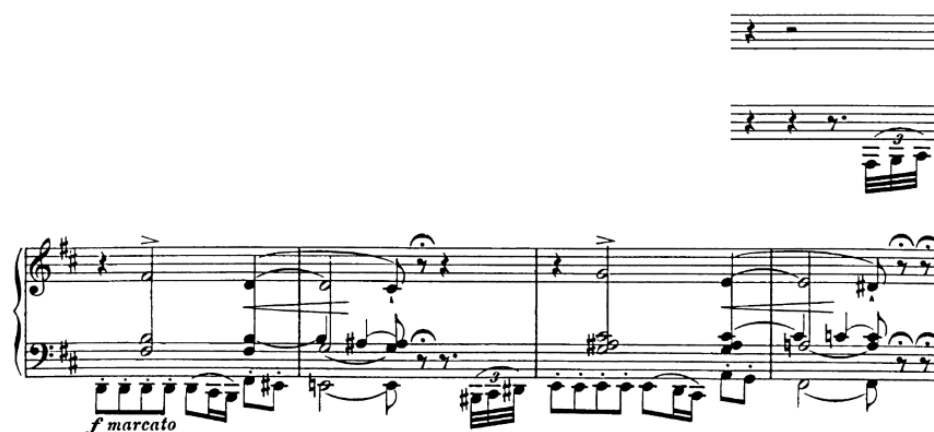


Цей ключовий лейтмотив неодноразово з'являтиметься на всіх поворотних етапах форми (перед ПП, на початку розробки, перед фугато, перед репризою ПП, на початку й наприкінці коди) і підлягатиме образній трансформації.

Другий елемент (*Allegro energico*, тт. 8-13): різкий та потужний емоційний вибух. Різко окреслені злети і падіння октавних пасажів – як сплески болю, протесту, реакція заперечення на те, що подане було у перших тактах.



Третій елемент (*marcato*, затакт такту 13 – по т. 17). Цей образ характеризують як мефистофельське начало. У партії лівої руки, в повторюваному звуці – зловісна, сакрастична насмішка:



Надалі Ліст здійснить одну з найпарадоксальніших тематичних трансформацій Сонати й шляхом перегармонізації та ритмічного збільшення перетворить цей зловісний мотив на чарівну мелодію.

Значущим є тональний план цього трьохелементного вступного розділу: перший тематичний елемент витриманий в g-moll; початковий звук *g* другого елемента далі тонально переосмислюється подальшим контекстом – наступний хід вниз на зменшену септиму *a*is перебарвлює тональне середовище в h-moll – хоч і досить завуальоване зменшеними гармоніями; прямий h-moll відверто експонується лише під час вступу третього,

мефистофельського елементу – схоже на молоткове надовбування тонічне *h*, настирливо повторюване *marcato*, додатково підкреслюється попереднім розгоном висхідної тріолі. Таким чином, основна тональність *h-moll* ніби поступово вповзає на музичну авансцену.

Наростаюча енергія подальшого діалогу елементів Вступу результує в головну тему.

Головна тема (*sempre f ed agitato*, т. 32) має два конфліктуючі елементи, які концептуально можуть уособлювати фаустівські боріння духу та мефистофельський скепсис.

Перший елемент ГП інтонаціо походить від другого тематичного зерна Вступу і символізує яскраво виражене вольове начало. Це передається напруженими декламаційними унісонними вигуками в широкому діапазоні та гострою ритмікою на фоні тональної нестійкості.

Другий елемент ГП – демонічна насмішка зі Вступу. Енергетика першого елемента і тональна нестійкість зберігаються, але звучання стає набагато похмурішим й зловіснішим.

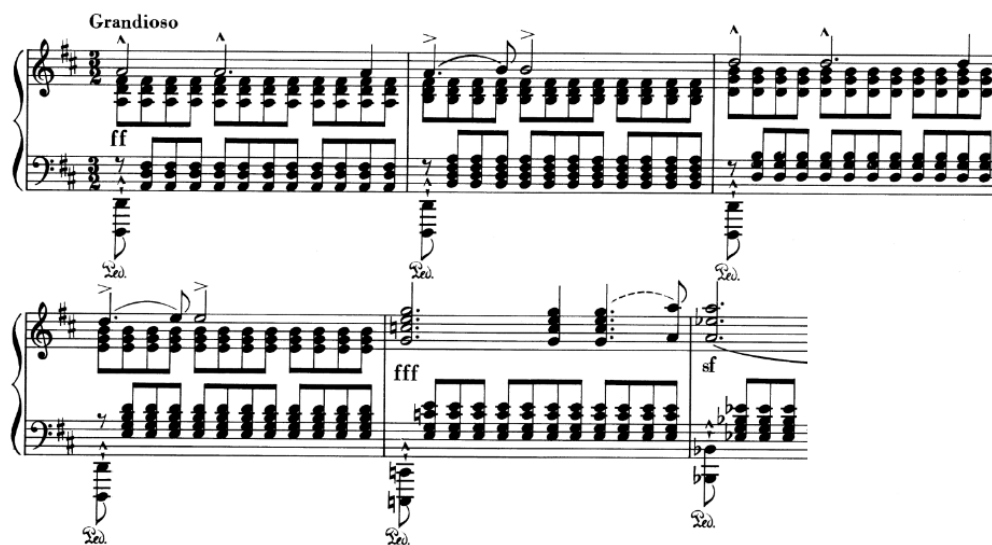
Обидві теми активно розвиваються в експозиції. Їхнє конфліктне протиставлення дедалі більше загострюється – особливо у *сполучній партії*. Зокрема, в одному з епізодів, де розробляється елемент головної партії (тт. 67–71), Я. Зак свого часу радив тлумачити вступи лівої руки як своєрідне заперечення правої і акцентувати увагу на загостреному протиставленні дуольних та тріольних ритмів з метою передати конфліктне зіткнення тем-образів:



Перехід до побічної партії будується на темі Вступу, що скидає з себе таємничість і тепер звучить загрозливо і владно. Але далі, що ближче ми підходимо до побічної теми, тим більше висвітлюється емоційна атмосфера. Учні Г. Нейгауза згадують, що той виконував акордово-октавний декламаційний фрагмент ГП перед початком ПП (а також – при повтореннях його в центральному епізоді Сонати і в коді) з нестримною переможністю, знаходячи в ньому ідейну та емоційну кульмінацію твору.

Побічна тема також містить два елементи.

Перша тема ПП (Grandioso, т. 105). Велична і могутня, сповнена благородної патетики. Згідно з канонами сонатного Allegro, тема звучить у паралельній тональності D-dur, в органному повнозвуччі – на потужній динаміці *ff*. Героїчна фанфарність сполучається у ній з урочистим ритмом сарабанди.



Зокрема, Я. Зак не дозволяв своїм учням виконувати цю тему з надмірним *rubato*, наголошуючи, що акорди побічної теми мають звучати непорушно, немов постулат закону.

Після танучого *rallentando*, де звучність ніби «розчиняється» і де доречною було б використання напівпедалі (тт. 150–152), йде *друга тема ПП (cantando espressivo, т. 153)*, яку ототожнюють з образом гетевської Гретхен. Ця тема може символізувати прекрасний ідеал, світле кохання:



Як вже зазначалося, друга ПП являє собою парадоксальну й повністю неочікувану трансформацію мефистофельської другої теми ГП і зберігає майже повністю її ритмічний малюнок та інтонації. Образна ж трансформація відбувається за рахунок того, що мелодія звучить тепер на тлі іншої гармонії. Повторюваний звук щоразу ніби по-різному перефарбовується, ніжно сяючи різними відтінками барв. (На початку ПП Генріх Нейгауз підкреслено уповільнює групетто, що надає образу більшої чуттєвості).

Різкі акордові удари і потоки швидкого октавного руху рішуче виривають ліричного героя Сонати із світу мрії. Звучить **заклучна партія** (*Allegro energico*, т. 205). Фактично, ця тема є другим варіантом ГП. Вона активна і енергійна, впевнена, маршова, подна в компактному акордовому викладенні.



Показово, що заклучна партія, основна функція якої в сонатному Allegro – закріпити тональність побічної теми (D-dur), натомість утверджує основну тональність сонати – h-moll: тут діють закономірності винайденої Ф. Лістом

одночастинної сонатної форми: завершується *перша частина* сонатно-симфонічного циклу.

Розробка Сонати надзвичайно об'ємна і має кілька самостійних розділів.

Перший епізод (т. 277) – вступний. Знову – грізно й загрозливо – звучать тема Вступу і перша ПП.

Другий епізод (т. 297) – діалог драматизованої, більш похмурої першої ПП, що втратила колишню величну розміреність, і схвильованого речитативу-моління. Діалог цих тем поступово переходить в контрастно-поліфонічне зіставлення обох елементів ГП: внизу фігураційним органом пунктом звучить мефістофельська інтонація, а в верхньому регістрі – фаустівська.

Третій епізод (*Andante sostenuto*, т. 331) характеризують як центральний, ліричний епізод Сонати. Водночас він уособлює *другу, повільну частину* сонатно-симфонічного циклу. В *Andante sostenuto* звучить музика, сповнена тендітності й чари. Це знову поринання у світ мрії. Центральний епізод являє собою окрему самостійну форму, яку визначають як *сонату в сонаті*. Головна партія цієї мініатюрної сонати будується на новому музичному матеріалі, а побічною (т. 349) служить образно споріднена з нею тема Маргарити (друга ПП в експозиції всієї Сонати). В розробковому розділі *сонати в сонаті* звучить перша ПП (т. 263). (Інший варіант трактування форми *Andante sostenuto* – складна тричастинна.) Видатні піаністи минулого (наприклад, Г. Нейгауз, Я. Зак) наголошували на виконанні цього епізоду без зайвого кокетства, оскільки музика цього епізоду – уособлення гетевської «вічної жіночості».

Поява теми Вступу (т. 453) знаменує перехід до нового розділу.

Четвертий епізод (*Allegro energico*, т. 460) – заключний розділ розробки – являє собою *фугато* в b-moll і виконує в загальному сонатно-симфонічному циклі функцію *Скерцо*. Емоційний фон цього розділу – отруйна іронія та сарказм, негативне начало, образ абсолютного зла.

В основу фугато покладено обидві теми ГП, які тепер вже не контрастують між собою і сприймаються як єдине ціле. Фугато – один з найскладніших розділів твору, який вимагає найвищої концентрації інтелектуальних зусиль виконавця.

Останні такти фугато на гучній динаміці вливаються в репризу Сонати.

Реприза (т. 533). Всі теми в цьому розділі так чи інакше змінені. Починаючи з ЗП, йде гігантське наростання, що перевищує за своєю потужністю весь попередній розвиток. Готується генеральна кульмінація всього твору – кода.

Кода – фактично є кульмінацією всієї Сонати і будується на кількох темах. Спочатку звучить перша ПП (т. 700), акорди якої тут подібні до ударів молоту. Ця тема ніби обривається на півслові. Після значущої паузи виникає мрійлива тема *Andante* (т. 711), цього разу – в H-dur, ніби жаль за чимось прекрасним, чому не судилося виповнитися. В останній раз звучать обидві теми ГП, причому в першій, фаустівській, вже не чути ні поривів, ні прагнень. Останнє слово залишається за роковою темою Вступу, яка охоплює всю Сонату свого роду аркою, символізуючи безвихідь.

2.2. Простір виконавської інтерпретації фортепіанної сонати *h-moll* Ф. Ліста

Відсутність програми і пов'язана з цим концептуальна невизначеність Сонати призвели до розмаїття її виконавських інтерпретацій. На сьогоднішній день вони складають об'ємний дискурс, що й досі відзначається множинністю підходів і точок зору.

Вже наприкінці XIX століття фортепіанні твори Ф. Ліста набули широкої популярності і зайняли значне місце в концертному репертуарі знаменитих виконавців. Великою мірою це відбулося завдяки активній виконавській діяльності учнів великого Маестро. Концертна діяльність багатьох з них сягає середини XX століття.

Інтерпретаційні версії Сонати, надані безпосередніми учнями Ференца Ліста, становлять сьогодні особливу цінність в сучасному виконавському дискурсі.

Цілком природно, що серед учнів-лістіанців були музиканти самого різного рівня підготовленості, темпераменту та обдарування. Втім, попри те, що кожен з учнів мав свій неповторний виконавський стиль, в їхній інтерпретації фортепіанної музики Ліста можна виявити спільні риси.

Учні Ліста поширили по всьому світі новий виконавський підхід до фортепіано: інтерпретацію його як симфонічного оркестру. Як зазначає Н. Кашкадамова, вони зазвичай «пропонували переважно могутню патетичну інтерпретацію, вільно оперуючи великими масами звучання, як і барвними ефектами. Більшість лістіанців успадкували від вчителя звичай імпровізаційно збагачувати текст твору і особливо широко застосовували його до інтерпретації Угорських рапсодій та транскрипцій Ліста» [12, с. 303].

Г. Картер повідомляє, що найпершим виконавцем твору «був двадцятитрьохрічний німецький піаніст, учень Ліста, у подальшому – видатний виконавець, педагог та редактор, Карл Кліндворт, котрий вивчив Сонату за шість днів і виконав її напам'ять в присутності автора» [33, с. 21]. Прибувши до Лондона 5 квітня 1855 року, К. Кліндворт виконав Сонату Ліста перед Р. Вагнером, який був настільки вражений твором, що того ж вечора надіслав композитору листа, в якому виразив своє захоплення.

Першим же виконавцем сонати *b* *mol*l на концертній естраді був один з кращих учнів Ф. Ліста Ганс фон Бюлов (1830–1894). Інший учень Ліста, американець Уільям Мейсон, наступним чином змальовує піаністичний портрет Бюлова: «Він мав надзвичайну пам'ять та чудову техніку; був завжди незмінно точним і дбайливим в сфері ритму, метру та правильної акцентуації. Результатом цього була надзвичайна ясність фразування, що значною мірою компенсувала недостачу інших бажаних виконавських якостей – його грі бракувало почуття й темпераменту. Його виконання Шопена я завжди сприймав як сухе, а його інтерпретації Бетховена не

вистачало теплоти та поривчастості» [33, с. 21]. У подібному ж дусі характеризувала його гру й Клара Шуман. На противагу розповсюдженій на той час романтично-емоційній манері гри, Ганс фон Бюлов започаткував так звану *об'єктивну* традицію виконання Сонати. 22 січня 1857 року відбулася офіційна прем'єра Сонати h-moll в його виконанні. Фелікс Дрезеке високо оцінив як самий твір, так і гру піаніста. В період між 1857 та 1861 рр. Ганс фон Бюлов ще тричі виступав з Сонатою на публіці. Відомий також його виступ 22 січня 1881 року у Відні, що викликав захоплений відгук віденського критика Едуарда Хансліка.

Сонату Ліста разом з іншими його творами активно популяризував Вальтер Бахе, англійський піаніст та учень Ліста, після того як 23-річним юнаком особисто почув її у виконанні Маестро у Римі в березні 1865 року.

3 травня 1869 року сімнадцятирічний учень Ліста Георг Ляйтерт виконав Сонату в Національній Концертній Залі в Будапешті. На концерті були присутні сам Ф. Ліст та його учениця Софі Ментер.

8 січня 1871 року Соната була виконана в Будапешті 18-річним учнем Ліста Робертом Фройндом (у цьому ж концерті виступав і Ліст з власними творами).

В 1870-х роках богемський піаніст Август Страдаль у підлітковому віці виконав Сонату h-moll (пізніше він відвідуватиме лістівські майстер-класи у Веймарі у вересні 1884 року).

Виконавцем Сонати був Ферруччо Бузоні, котрий ніколи не навчався у Ліста, зате вчився в Артура Фрідгейма. Талановитим популяризатором музики Ліста і в тому числі – Сонати h-moll став учень Бузоні Егон Петрі.

З приводу виконання Сонати в присутності Ліста в 1884 році 25-річним А. Фрідгеймом тоді вже літній Маестро висловився, що саме так він і задумував цей твір.

Велике задоволення принесло Ф. Лісту виконання його Сонати 22-річним американським учнем Уільямом Дайасом 2 вересня 1885 року.

На жаль, за життя Ф. Ліста поціновувачами цього твору було лише невелике число учнів, окремих музичних критиків та друзів. Він так і не дожив до світової популярності свого шедевр.

На початку ХХ століття Сонату *h-moll* виконували Еміль Зауер, Рафаель Йозеффі, Моріц Розенталь, Вальтер Бахе та Ежен д'Альбер. Н. Кашкадамова наступним чином описує гру Е. Зауера: «численні лістівські виконання Е. фон Зауера, починаючи від записаних на апараті Вельте-Міньйон 1905 року і закінчуючи грамофонними записами кінця 1930-х рр., демонструють високофахове і змістовне трактування віртуозного та водночас мужнього характеру» [12, с. 304].

У 1920-х роках Сонату виконували Альфред Корто та Артур Шнабель. В 1928 році Володимир Горовіц виступив з цим твором під час свого Нью-Йоркського дебюту, а в 1932 році зробив його запис.

Серед кращих виконавців Сонати середини ХХ століття – три значних представники романтичного виконавського напрямку: К. Ігумнов, Г. Нейгауз та В. Софроніцький.

Для К. Ігумнова Соната Ф. Ліста була невід'ємною частиною його репертуару і супроводжувала артиста все життя. Як було зазначено вище, він дотримувався фаустівської концепції твору. У його виконанні домінує пріоритет роздуму. Експресія концентрується переважно на повільних розділах форми – саме в них для Ігумнова розкривається основний зміст Сонати. Своєї черги, динамічні сторінки твору виконують у його інтерпретації сполучну, підготовчу функцію.

Світлий класицизм Гете, позитивний життєстверджуючий підхід – більшою мірою, аніж мефістофельський скепсис – характерний для інтерпретації твору Г. Нейгаузом. Також піаніст яскраво передає образи бунтівного, пристрасного, гордого протесту.

Виконавську манеру Л. Оборіна (учня К. Ігумнова) відносять як до *романтичного*, так і до так званого *об'єктивного* напрямків. Артист більше акцентує увагу на вишуканій лістівській ліриці, аніж на патетиці чи

демонічному началі. Його форма відзначається архітектонічною вивіреністю, органічністю логіки драматургічного розвитку.

М. Грінберг (учениця К. Ігумнова та Ф. Блуменфельда) у своєму виконанні Сонати віддає перевагу героїчній образності. В її інтерпретації головну роль відіграє пристрасність дії, підсилювана різкими імпульсивними акцентами, патетично декламованими речитативами. Концептуально піаністку приваблюють не стільки сумніви та спокуси, скільки сила людського духу, що їх долає.

Гра В. Софроницького відзначається монументальною трагедійністю.

Поглиблене, помірковане виконання (об'єктивний напрям) характерне для інтерпретації Е. Гігельса. Зокрема, за переконанням піаніста, октавні пасажі в Сонаті слід виконувати як мелодію. Звідси – його потреба у помірних темпах, які запобігають втраті ясності мелодичної лінії.

Демонічного Ліста презентує виконавська інтерпретація С. Ріхтера.

Н. Кашкадамова наступним чином характеризує гру останніх трьох піаністів: «Вже трактування 1940-х років, у звукозаписах *Софроницького*, *Гігельса*, *Ріхтера* позбавляють музику Ліста примхливості та самолюбівання, роблячи її більш суворою і монументальною. Великі твори у виконанні Ріхтера чи Гігельса ... звучать з неухильною послідовністю, логічністю, створюючи переконливі концепції у розгляді «вічних» питань життя і смерті, добра і зла... У їхніх інтерпретаціях запам'ятовуються випуклі обриси тем, владна, організуюча воля у побудові цілого твору» [12, с. 305]. У числі ж виконавців Сонати другої половини XX століття дослідниця називає українську піаністку Етеллу Чуприк: «Це – дуже віртуозна і темпераментна піаністка, яка підкуповує слухачів невичерпною радістю та невимушеною імпровізаційністю музикування» [там само].

Інтерпретаційна концепція, створена М. Плетньовим, акцентована на відтворенні образу абсолютного зла. Таке тлумачення цілком відповідає світобаченню покоління, в чийй ментальній пам'яті вже присутні спогади про другу світову війну.

З огляду численних інтерпретаційних концепцій лістівської Сонати, пропонованих піаністами різних часів і країн, бачимо, що в усьому цьому розмаїтті творчих рішень і підходів все ж таки простежуються принаймні дві концептуальні лінії: об'єктивна, започаткована ще Гансом фон Бюловим, та романтична – на наш погляд, більш природна для такого твору.

2.3. Видання Сонати *h-moll* Ф. Ліста

Численні виконавські підходи до сонати *h-moll* спродукували й численні редакційні версії цього твору, здійснені піаністами та іншими музикантами світового рівня. В їхній сукупності віддзеркалюється сама особистість Ференца Ліста – складна, багатогранна і, в певних аспектах, досить суперечлива. Зокрема, Н. Кашкадамова, порівнюючи російські та угорські видання творів Ліста, зазначає: «І ті, й другі редактори доповнюють текст не власними порадами, а тільки вибраними авторськими варіантами позначень. Але варіантність текстів Ліста настільки велика, що кожен редактор може з них вибрати доповнення на свій смак і виявити власний характер, власне розуміння музики через лістівські позначення» [12, с. 302–303]. Варіантності редакційних текстів передувала варіантність текстів виконавських. Зазначений феномен яскраво описує Артур Фрідгейм у вступному слові до власної редакції Сонати *h-moll*: «Його [Ліста – А. С.] найкращі учні, що з самого початку демонстрували в своєму розмаїтті певні риси родинної схожості, якнайменше проявили їх, виконуючи геніальні твори свого вчителя. Різноголосиця виявлялася навіть у тексті. Подібні виконання в основному справляли враження, ніби виконавці бачили усі без винятку дерева, але не помічали за ними лісу. Мали місце цікаві, вражаючі фрагменти, що, втім, не формували цілісності. Не було єдності, а відтак – справжнього стилю» [40, с. 11]. Інакше кажучи, у своїх творах великий митець залишив майстерно написаний багатозначний автопортрет. Текстову багатоваріантність творів Ліста Н. Кашкадамова пояснює перманентною потребою митця займатися їхнім вдосконаленням протягом десятиліть.

До того ж, не слід відкидати й той факт, що Ф. Ліст жив в епоху досить активної еволюції фортепіано. В міру того як видозмінювалися та вдосконалювалися сучасні Лісту інструменти, він постійно коректував та доповнював існуючі редакції своїх творів.

Вперше Соната вийшла друком у 1854 році у Ляйпцігу зусиллями видавництва «Брейткопф і Гертель» [30].

На початку ХХ століття до справи перевидання спадщини великого композитора, а отже й Сонати *h-moll*, долучилися насамперед учні Ліста. «У видавництві Шотта велике обсягом видання фортеп'яних творів Ліста здійснили Карл Кліндворт (1911), Август Шмід-Лінднер та Ежен д'Альбер (1918). У видавництві Ullstein редагував фортепіанні твори Ліста Моріц Розенталь. У видавництві Peters фортеп'яні твори в 12 томах були відредаговані Емілем Зауером. Ці редактори, як правило, у своїх доповненнях спиралися на рекомендації самого Ліста і тому не вважали за потрібне якимось обумовлювати чи унаочнювати це в тексті. Здебільшого вони розширювали і деталізували позначення педалізації, доповнювали аплікатуру, іноді додавали групуючі ліги чи підкреслювали приховані голоси у фактурі», – повідомляє Н. Кашкадамова [12, с. 299].

Значущою редакцією Сонати, здійсненою в цей період, є версія Ігнаца Фрідмана (1882–1948) [49], котрий відредагував вибрані фортепіанні твори Ліста у дванадцяти зошитах. Він не був учнем Ліста, але, так само як і вони, не відокремлював своїх вказівок від оригінальних, «проте, – зазначає Н. Кашкадамова, – його педальні позначення істотно відрізняються від авторських. Фрідман часто “прочищав” довгі лістівські педалі, а там, де в автора нема педальних позначень, додавав свої. В результаті було згладжено яскраві колористичні контрасти лістівської педалізації і їх підмінила рівномірно розподілена, більш “чиста” і поміркована, загальновживана педаль» [12, с. 299].

Н. Кашкадамова вказує також на цікаву редакцію Сонати, зроблену в 1920-ті роки професором Київської консерваторії Г. І. Івановським [18] –

ймовірним нащадком родини коханої та натхненниці Ліста Кароліни Вітгенштейн-Івановської: «Редакція має розгорнуті коментарі, в яких подано аналіз форми, образно-емоційного змісту та виконання твору; до тексту додані детальні позначення педалізації, що графічно розкривають прийоми спізнюваної педалі, півпедалі та педального тремоло. Івановський не обґрунтовує текстових джерел свого видання і не розмежовує шрифтом вказівок різного походження» [12, с. 300]. Редактор неодноразово посиляється на збережені в сім'ї Івановських безпосередні поради та вказівки самого Ліста щодо виконання Сонати.

У 1922 році Видання Повного зібрання творів Ліста здійснило видавництво «Брейткопф і Гертель». З друку вийшли тринадцять томів, що включали симфонічні поеми та фортепіанні твори, в числі яких була й соната h-moll.

Соната була випущена також в контексті іншого об'ємного видання. Ще в 1907 році для публікації творів Ф. Ліста був заснований спеціальний фонд *Liszt-Stiftung*, що займався підготовкою до друку повного зібрання творів Ліста. До співпраці були запрошені численні учні Ф. Ліста, зокрема, Е. д'Альбер, Х. Віанна да Мотта, Б. Келерман, Б. Ставенгаген, А. Страдаль. У цій значущій справі брали участь також інші видатні музиканти: Б. Барток, Ф. Бузоні, П. Раабе. Фонд проіснував до 1936 року і випустив тридцять чотири томи, та, на жаль, повного видання не завершив [49].

У 1950-х роках ряд творів Ф. Ліста, в тому числі – Соната, був виданий В. С. Беловим, К. С. Сорокіним та Г. Г. Нейгаузом. Нотний текст містить коментарі, виконавські та педагогічні рекомендації. В нотному тексті редакторські позначки виділені від оригінальних іншим шрифтом. «Відчутна тенденція редактора впорядкувати темпоритмічний аспект виконання творів Ліста, зокрема, у Сонаті h-moll, – зазначає Н. Кашкадамова, – рекомендуючи дотримуватися кратності при змінах темпу, він намагається забезпечити збереження протягом твору однієї пульсації. Це – данина виконавським нормам середини ХХ століття, нічим не виправдана у стилі Ліста»

[12, с. 301]. Стосовно цього видання, сучасні західні спеціалісти також наголошують на деяких недоліках цієї редакторської версії. Так, в оригінальних нотних текстах Ліста знак «8» під нотою зазвичай означає подвоєння звуку нижньою октавою, а не просто перенесення на октаву вниз, як подано у виданні В. С. Белова.

Детальною та якісною є здійснена в 1960 році редакція Сонати Ліста, зроблена Я. Мільштейном [17]. Її цінність полягає у здійсненому автором зіставленні та порівняльному аналізі особливостей цілого ряду існуючих на той час редакторських версій – у тому числі й учнів Ф. Ліста, включаючи й версію Е. д'Альбера. Редакція доповнена розгорнутими інформативними коментарями. Зокрема, на цю особливість вказує Н. Кашкадамова. «Редактор вносить мінімум доповнень до нотного тексту. Це – або цікаві варіанти, знайдені у авторитетних виданнях, або ж необхідні додаткові вказівки, зроблені за аналогією до авторських. Але й такі доповнення всі відділені від ортодоксального тексту шрифтом <...> доповнення, вибрані Я. Мільштейном, ще підсилюють виразність лістівських настроєвих ремарок, увипують емоції і художній образ, можливо навіть додають музиці більш збудженого, романтичного виразу», – зазначає дослідниця [12, с. 302–303].

Наведена історія видань фортепіанної сонати h-moll Ференца Ліста переконливо демонструє поліваріантність інтерпретаційних підходів – характерну особливість, що стала чільною рисою виконавського дискурсу, створеного навколо цього геніального твору.

Висновки до розділу 2

Таким чином, фокус уваги у розділі 2 було сконцентровано на всебічній характеристиці Сонати S. 178 h moll Ференца Ліста (1852–1853). Відповідно, у розділі окреслено проблеми, пов'язані з розшифровкою авторського задуму твору, розглянуті найбільш переконливі версії прочитання його прихованого програмного змісту, структури, тематизму.

Максимально детально продемонстровано чільну проблему виконавської інтерпретації Сонати *h moll* – множинність існуючих виконавських та редакційних версій, пропонованих кращими виконавцями (включаючи учнів Ф. Ліста) та музичними аналітиками впродовж більш ніж столітнього дискурсу, розгорнутого навколо цього неординарного й загадкового твору.

Таким чином, як і в численних виконавських версіях Сонати, так і в не менш численних існуючих її редакціях спостерігаємо яскраво виражену множинність, що зберігається й по сьогодні. Тим більшу цінність являтиме будь-який новознайдений історичний артефакт, здатний пролити світло на певні аспекти цього об'ємного й поліваріантного інтерпретаційного дискурсу.

РОЗДІЛ 3

ФОРТЕПІАННА СОНАТА *h-moll* Ф. ЛІСТА КРИЗЬ ПРИЗМУ ЇЇ ІНТЕРПРЕТАЦІЙНОГО ПРОЧИТАННЯ Е. Д'АЛЬБЕРОМ

Навіть сьогодні виконавський дискурс навколо Сонати *h-moll* Ференца Ліста час від часу поповнюється новою цінною інформацією, завдяки несподіваним відкриттям, що дають можливість вивчати особливості виконавських принципів Ф. Ліста у першому наближенні.

Так, у 2004 році австралійське видавництво Wensleydale Press випустило книгу «Фортепіанна соната Франца Ліста» [33] піаніста та органіста, дослідника фортепіанного виконавства романтичної доби Герарда Картера⁶. В комплект до книги були доданий CD диск, що містив запис реконструкції унікального історичного виконання знаменитої Сонати *h-moll* учнем Ліста Еженом д'Альбером.

Запис є доволі незвичним для сучасного слухача: його було здійснено 1913 року на так званому механічному фортепіано. Е. д'Альбер записав Сонату на спеціальний ролик на пристрої *Feurich grand piano* звукозаписної фірми *Welte*. Технологія запису полягала в тому, що звукова доріжка фіксувалася на навощеному перфорованому папері. Цей своєрідний носій зберігався в подальшому у вигляді ролика, за допомогою якого виконання можна було з дивовижно високою достовірністю відтворити на механічному фортепіано. Записи такого роду робилися навіть частіше, ніж на щойно винайденому на той час звукозаписному апараті – фонографі. Саме завдяки роликам для механічного фортепіано, які пощастило зберегти до наших часів

⁶ Герард Картер (Gerard Carter, нар. 1943 року в Сідней) є автором книг та статей, присвячених Сонаті *h-moll* Ф. Ліста (ці розвідки є результатом його дослідження творчості Ліста, що їх він проводив разом з Мартіном Адлером (Martin Adler) та Тібором Шашем (Tibor Szász)). Також він є автором праць на тему фортепіанного та органного виконавства XIX століття. Г. Картер навчався фортепіано в Сіднейській консерваторії в класі Юніс Гардінер (Eunice Gardiner) та грі на органі у Жана Лангле (Jean Langlais) в Парижі. Має диплом молодшого спеціаліста як музикант-виконавець. Також є випускником факультету економіки та права Сіднейського університету.

у робочому стані, сьогодні є можливість ознайомитися з рідкісними зразками виконавського мистецтва видатних артистів минулого.

Ролик із записом виконання сонати *h-moll* Ф. Ліста Е. д'Альбером був виявлений Герардом Картером у сіднейській колекції поціновувача механічних фортепіано Деніса Кондона, яка нараховує понад 8000 зразків записів фортепіанної музики. Результатом плідної співпраці Г. Картера з Д. Кондоном став сучасний аудіозапис виконання Сонати Еженом д'Альбером, який вони здійснили, відтворивши запис з перфорованого ролика на власному механічному фортепіано Д. Кондона «Steinway-Welte Mignon» виробництва 1922 року. У 2010 році на Ютуб-каналі з'явився зроблений Герардом Картером пост цього унікального запису⁷.

Крім зазначеного роликового запису, існує також давно відомий історичний документ, що досі служив основним джерелом інформації щодо д'Альберової інтерпретації Сонати Ф. Ліста – видана в 1917 році його редакція лістівського твору, надрукована Берлінським видавництвом «Bote & G. Brock»⁸.

Враховуючи наявність зазначених історичних джерел, дослідження інтерпретаційного підходу Е. д'Альбера до Сонати *h-moll* доцільно проводити у двох аспектах – виконавському (аналіз роликового запису) і текстологічному (на базі редакції Сонати). Також вважаємо за доцільне здійснювати аналіз запису і редактоського тексту синхронно та комплексно (тим більше, що часовий проміжок між записом та редакцією Сонати є порівняно невеликим – усього чотири роки). Це дасть можливість скласти максимально об'ємне уявлення про чільні особливості й тенденції виконавського підходу Ежена д'Альбера до сонати *h-moll*.

⁷ Див.: [41]-[44]. Два ролики із записом Сонати Ліста розбито на чотири фрагменти.

⁸ Див.: [50].

Отже, розглянемо найприкметніші інтерпретаційні нюанси, зафіксовані як в аудіозапису, так і в нотному тексті Сонати, редагованої Еженом д'Альбером.

3.1. Агогіка

В цілому виконання Сонати *h-moll* Еженом д'Альбером відзначається великою агогічною свободою та широким застосуванням прийому *rubato*. Слід відмітити, що такий підхід вповні резонує з лістівськими естетичними настановами. У щоденнику учня Ліста Карла Лахмунда є цікавий запис від 12 травня 1882 року, де він зафіксував свої спостереження за тим, як саме Ф. Ліст виконував прийом рубато у п'єсі *Розрада*, № 6, E dur. К. Лахмунд зазначає, що лістівське рубато суттєво відрізняється від шопенівських прискорень-уповільнень: «Рубато Ліста – скоріше нетривка зупинка час від часу на певному значному звуці; виконане правильно, воно забезпечує декламаційне і напрочуд переконливе фразування. Граючи так, Ліст, здавалося, не дуже зважав на метр, і, разом з тим, естетика ритмічної симетрії не була порушена. Ніколи більше, ні до ні після, й по сьогодні я ні в кого, крім Ліста, не чув подібного фразування...» [37, с. 189]. Безцінний опис К. Лахмундом лістівського *rubato* викликає в уяві стійкі асоціації з певними прийомами ораторського мистецтва: «він грав кожен звук мелодії так, ніби це було значне поетичне слово; ефект цього посилювався й тим, що для кожного з цих звуків він використовував великий палець, плавно й повільно опускаючи руку на клавіші. Таким чином він зупинявся на тому чи іншому звуці, ніби застигаючи в якомусь трансі, а потім поновлював рух, не полишаючи враження, що загальний метр був якимось чином порушений. Я не пам'ятаю, у яких конкретних ритмічних співвідношеннях він це робив, але навіть тоді я відчував, що, граючи цю п'єсу, він міг би аналогічним чином застосувати цей прийом і в інших її місцях» [37, с. 189]. Своєї черги, Е. д'Альбер, також намагаючись вербально описати *rubato* Ф. Ліста в своїй редакційній версії Сонати, зокрема, доповнює нотний текст другої побічної теми (*cantando espressivo*, починаючи з т. 153) наступною ремаркою: «Дещо

повільніше, ніж основний розмір руху, приблизно “половинна = 69”. Сильне *rubato*. Перший такт слід виконувати дещо прискорюючи, другий – уповільнюючи, повертаючись у попередній темп; фігурацію в третьому такті грати швидше - швидкоплинно, четвертий такт – знову трохи нерішуче, ніби вагаючись. Те ж саме повторюється в наступних чотирьох тактах» [50, с. 11]. З наданих вказівок видно, якого великого значення редактор Сонати надає точності прочитання ліричних, наспівних (*cantando*) епізодів твору.

В окреслений агогічний контекст (і, фактично, – у фортепіанну стилістику Ф. Ліста) органічно вписуються й інші типові риси піаністичної манери Ф. Ліста, широко застосовувані Е. д'Альбером, судячи з роликового запису: часто використовуваний прийом асинхронного виконання баса та відповідного звуку в мелодії (всупереч одночасності їх звучання, зафіксованій у нотному тексті), а також – виконання акордів прийомом *arpeggiato*.

Починаючи з Ліста, прийом *arpeggiato* набув великого поширення в піаністичному стилі XIX століття. Описуючи фактуру лістівських фортепіанних творів, Н. Кашкадамова зазначає: «З'являються акорди небаченого досі широченного розміщення, які вже неможливо заграти одночасно, і Ліст застосовує для їхнього виконання *arpeggiato*, що належить до його улюблених прийомів і вживається, як правило, у поєднанні з педаллю» [12, с. 277]. З наведеної цитати бачимо, що, торкаючись питання лістівських *arpeggiato*, дослідниця передусім наголошує на неможливості одночасного виконання звуків зазначених акордів через їхнє широке розташування. Втім, цей виконавський прийом був поширеним до такої міри, що застосовувався незалежно від фізичної можливості синхронного виконання звуків того чи іншого акорду. Зокрема, у запису Сонати, згідно з описаною виконавською естетикою Ліста, Е. д'Альбер також застосовує *arpeggiato* навіть тоді, коли технічні обставини цього не потребують: цим прийомом він нерідко виконує акорди, розташовані досить зручно для того, щоб їхні звуки можна було зіграти одночасно. Це достатньою мірою підтверджує

популярність прийому за часів Ліста. (Між іншим, у примітках до редакції фортепіанного Концерту Ліста д'Альбер зазначає, що композитор вимагав виконання *arpeggiato* цілого ряду акордів у вступній частині – і навіть тоді, коли звуки акордів можна було зіграти одночасно).

Про важливість підкреслення ролі лірики й вокального начала в музиці Ф. Ліста красномовно свідчать наступні графічні нюанси д'Альберової редакції.

В експозиційному викладенні першої побічної теми в тактах 106 і 108 д'Альбер записує звуки *h* та *e* в мелодії цілими тривалостями – на відміну від автографу, першого видання та подальших редакційних версій, де відповідні звуки виписані половинними нотами. Версія д'Альбера підкреслює вокальність, повнозвучність (навіть органність!) цієї теми.

Також у тактах 162 і 164 акорди в *B-dur*, згідно зі вказівкою д'Альбера, слід виконувати «вражаюче м'яким звуком» («*mit überraschend weicher Tongebung*») [50, с. 11]. В нотному тексті ніжність та м'якість цих посправжньому зачаровуючих гармоній додатково підкреслена *pp* та використанням лівої педалі.

Втім, нисхідні гамоподібні пасажі в підході до ПП в резризі центрального епізоду розробки (сонати в сонаті), починаючи з т. 422, д'Альбер рекомендує виконувати абсолютно без використання *rubato*, додаючи ремарку: «*Ohne Empfindung, gleichmäßige Tonleiter*» («Без почуття, рівномірні гами») [50, с. 26]. Вочевидь маючи на меті досягти такого рівного звучання, він проставляє відповідну аплікатуру, де задіюються усі п'ять пальців руки.

3.2. Нюанси педалізації

З величезного масиву збережених на сьогоднішній день матеріалів стосовно виконавської та композиторської творчості Ф. Ліста добре відомо, наскільки активно він використовував барви педалізації для відтворення на роялі тембральної палітри оркестрових інструментів. В зазначеному контексті

позначення педалі в Сонаті *h-moll* – цій своєрідній фортепіанній попередниці симфоній *Фауст* (1854–1857) і *Данте* (1855–1856) – могли б мати велике інструктивне значення. Втім, прикметною особливістю лістівського автографу Сонати *h-moll* є те, що цей текст взагалі не містить позначок педалі. У першому виданні Сонати [30] вказівки педалізації мають місце лише в темі *Grandioso* (такти 105–110), а також – в тактах 555–568 (*Più mosso*) для нисхідного мотиву та його супровідних акордів. Водночас, важко уявити виконання цього твору без педалізації. Вірогідніше за все, в романтичній виконавській традиції педаль була річчю настільки природною, що композитор цілком покладався на смак виконавців – на кшталт запису мелізмів або генерал-басу за доби Бароко.

Звернемо увагу на ряд особливостей використання д'Альбером педалі протягом Сонати.

Безпосередньо перед фінальним *Andante sostenuto* (т. 710) він не продовжує домінантову гармонію за допомогою педалі, а навпроти – різко перериває звучання, що також підкріплюється й відповідною ремаркою в тексті Сонати. Такий прийом справляє враження трикрапки, в рази посилюючи подальший контраст з ремінісценцією теми центрального ліричного епізоду твору.

Взагалі протягом виконання Сонати д'Альбер досить широко використовує не лише праву, а й ліву педаль. Цей факт засвідчує Герард Картер – автор цілого ряду скрупульозних розвідок, присвячених дослідженню історичних аудіозаписів Сонати Ліста. За свідченням австралійського дослідника, це було видно з руху молоточків під час відтворення роликового запису на механічному піаніно [33].

Використовується й прийом педалі *staccato*.

У числі розбіжностей в існуючих виконавських трактуваннях Сонати – педалізація образно трансформованої першої теми побічної партії в розробці (тт. 297–300 та 302–305). Оскільки гнівні акорди теми подано з акцентуванням, існує традиція виконувати їх уривчасто, стаккатно і,

відповідно, – з короткою педаллю або взагалі без неї. У даному відношенні Ежен д'Альбер дотримується іншої думки і використовує в цих проведеннях теми довгу запізнюючу педаль, що співпадає з відповідними позначеннями в тексті його редакції – додатковий доказ його схильності до співучої манери звукової подачі навіть у подібних епізодах.

3.3. Темпи та метрономні позначення

На особливу увагу заслуговує темпоритмічна сторона інтерпретації Сонати Еженом д'Альбером, оскільки вона є тією цариною, де нерідко спостерігаються розбіжності з лістівськими позначками. З іншого боку, на наш погляд, ці неспівпадіння якнайкраще підтверджують вірність д'Альбера виконавським традиціям, сповідуваним його великим учителем. «Темпоритмічні вказівки чи не найбільше виявляють своєрідність інтерпретаційних вимог Ліста та їхню істотну відмінність від академічних норм. Композитор вважав, що темп художнього виконання має бути еластичним, розтягатися і стискатися, як гума, він мало використовував метроном і ставився до нього скептично. Авторські метрономічні позначення зустрічаються тільки у пізніх творах Ліста», – зазначає Н. Кашкадамова [12, с. 285]. Таким чином, композитор своєрідним чином санкціонує індивідуальний підхід до прочитання тексту власних творів, а відтак – множинність потенційних темпоритмічних концепцій.

Стосовно д'Альберової темпової драматургії в Сонаті h-moll слід наголосити на наступних деталях.

Передусім привертає увагу незвично стислий хронометраж запису: Соната у виконанні д'Альбера звучить 21 хвилину, що є рекордно малим часом, оскільки в середньому виконання Сонати триває 25–30 хвилин. Подібний хронометраж видається фізично неможливим. З одного боку, дана обставина може бути логічно пояснена технічними особливостями відтворення запису на механічному піаніно, а саме – занадто швидким обертанням ролика. З іншого боку, не слід поминати увагою й той факт, що

д'Альбер був дивовижно обдарованим піаністом і володів феноменальною піаністичною технікою. Цілком можливо, що істина знаходиться десь посередині, і така мала загальна тривалість спричинена обома зазначеними факторами.

Дещо швидким в редакції д'Альбера є фугато (*Allegro energico*), в якому д'Альбер виставляє метроном: «половинна = 76». Стосовно цього епізоду в «*Liszt-Pädagogium*» (Serie V) наведене зауваження Августа Страдаля: «слід уникати занадто швидкого темпу фути» [17, с. 208].

Доволі швидкий темп проставлений д'Альбером і в т. 729: «половинна = 76» – знову ж таки, всупереч баченню цього епізоду А. Страдалем: «Тема (ліва рука) проходить немов віддалене потойбічне звучання, над яким (права рука) прагнуть вгору та прояснюються гармонії» (*Liszt-Pädagogium*, Serie V) [17, с. 208].

Цікавим є вирішення темпової драматургії д'Альбером у розділі *Andante sostenuto* (починаючи з т. 331) – сонати в сонаті, ліричному епізоді розробки. В першому такті розділу д'Альбер дає повільніший початковий темп (четверть = 72), потім в т. 347 опускає авторське позначення «*Guasi adagio*», замінюючи його ремаркою «*molto ritenuto*». Далі, під час переходу до тональності ля мажор в т. 349 (*dolcissimo con intimo sentimento*) він виставляє метроном: «четверть = 80», у розробковому розділі «сонати в сонаті» (т. 363) – «четверть = 84», і, нарешті, в т. 389 – «четверть = 92». Сукупність цих метрономних позначок вказує на досить вільний, живий пульс музики. Втім, Я. Мільштейн вважає таке тлумачення розбіжним з авторським задумом, оскільки у Ф. Ліста в епізоді *dolcissimo con intimo sentimento* передбачається дещо повільніший темп, аніж на початку *Andante sostenuto*. Інтерпретація цього розділу д'Альбером також є розбіжною з трактуваннями інших виконавців – прихильників строгого підходу до агогіки *Andante sostenuto*. Наприклад, Я. Зак зазначав, що в цьому розділі не повинно бути ніякого кокетування, він має звучати максимально просто й максимально невишукано. В цьому ж ключі підходить до трактування

Andante sostenuto й Август Страдаль: «Цей розділ, власне кажучи, повинен би бути позначений *Andante religioso*: він являє собою одне з тих чарівних місць, що так властиві генію Ліста. Посеред боротьби, що її веде з оточуючим зовнішнім світом прагнуча високих ідеалів людина-miteць, раптом лунає чудесний спів, молитва, неначе промінь небесного світла, який проникає у темряву, в убогість людського існування» (Liszt-Pädagogium, Serie V) [17, с. 208]. Е. д'Альбер, безумовно, дотримується іншої думки щодо ліричних епізодів сонати.

В т. 171 (*dolce*) д'Альбер дає позначку *a tempo*, уточнюючи: «половинна = 72», тобто «чверть = 144», тоді як оригінальне лістівське позначення – «чверть = 104». Далі, в т. 179 (*sempre pp*), він знову наголошує на прискоренні темпу, виставляючи метроном: «половинна = 80» та додаючи ремарку *piu mosso*, тоді як Ліст взагалі не позначає зміну темпу.

Доречність ряду темпових позначень, проставлених д'Альбером, підтверджують інші редактори Сонати. Д'Альбер єдиний з учнів Ліста – авторів власної редакції Сонати сі мінор – виставляє чітку темпову вказівку на початку Сонати: «чверть = 66», а в т. 8 (*Allegro energico*) – «половинна = 72». За записом А. Страдаля, сам Ліст рекомендував метрономічні позначення: «чверть = 72». Проте Я. Мільштейн у коментарі до власної редакції Сонати зазначає, що позначення д'Альбера – більш логічне, оскільки тут проставлений розмір *alla breve*.

3.4. Текстові «помилки» та «розходження» з Уртекстом

Вартими уваги є наступні редакційні нюанси.

В такті 72 д'Альбер додає позначку раптового *piano* на октавному «соль», додаючи ремарку: «*sehr beschleunigend*» (сильно прискорюючи) [50, с. 7]. Я. Мільштейн не вповні погоджується з цим, вважаючи, що ці позначення протирічать авторській ремарці «*sempre staccato ed energico assai*». Але, з іншого боку, *piano* краще підкреслює подальшу динамічну хвилю.

В т. 254, на відміну від автографу та оригінального видання Сонати, де в цьому такті на останній чверті стоїть *diminuendo*, в д'Альбера воно відсутнє; *crescendo* подовжується до *subito piano* першої чверті наступного такту.

В аудіозапису Сонати відсутнє фінальне *h*. Згідно з коментарем Г. Картера, це пов'язано з суто технічними причинами. Для відтворення роликового запису потрібен спеціальний пристрій – *форзетцер*. Ці пристрої різняться за своїми технічними характеристиками і можливостями, і тому у відтворенні записів можливі деякі вади. Так, у зафіксованому Г. Картером відтворенні роликового запису Сонати відсутній низький фінальний звук *h*, оскільки форзетцер, задіяний Д. Кондоном, відтворює діапазон звуків, починаючи від *c* контроктави. Водночас, зазначена технічна вада дозволяє зробити важливий висновок: в аудіозапису Е. д'Альбер не використовує октавного дублювання фінального *h* (втім, у його редакційній версії Сонати дублювання *h* має місце, подібно до редакційних версій Ігнаца Фрідмана (1917) та Еміля фон Зауера (1913–1917)). Проте аудіозапис зроблений у 1913 році, тоді як редакція Сонати – чотирма роками пізніше. Можливо, мало місце певне переосмислення, або ж сам д'Альбер допускав варіанти. Враховуючи багатозначність і багатоваріантність лістівських текстів, зазначене явище також виглядає цілком органічно у річищі лістівської виконавської традиції.

В ряді редакцій Сонати в експозиційному викладенні головної теми Сонати в тактах 41–42 звук *aïs* готується як натуральний *a*, базуючись на тому факті, що в першому виданні Сонати *aïs* було нотоване лише в репризі. Як і інші учні Ліста (Віанна да Мотта, Зауер, Страдаль), д'Альбер проставляє *aïs* і в експозиції, і у відповідному місці в репризі, вважаючи його відсутність в першому виданні помилкою.

Тт. 239 і 240 в редакції д'Альбера протиставляються у штриховому відношенні: якщо в т. 239 – *vivamente legato*, то в т. 240 – *vivamente non legato*.

Наостанок слід торкнутися надзвичайно значущої деталі д'Альберової інтерпретації, яка, на даний час, з великою вірогідністю, може призвести до перегляду уртексту Сонати h-moll Ф. Ліста.

На протязі періоду 2004–2011 років аналізований у нашій роботі роликовий запис засвідчував прикметний факт: Ежен д'Альбер – єдиний з відомих на сьогоднішній день виконавців, хто виконує в тактах 738 та 740 Сонати натуральне *d* (половинні тривалості в мелодії), тоді як існуючий уртекстний канон передбачає в обох тактах *dis*. Цікаво, що *dis* в тексті своєї редакції Сонати в обох тактах проставляє й д'Альбер. Отже, ми можемо спостерігати в його інтерпретації певну невідповідність: у запису Сонати він виконує натуральне *d*, в нотному ж тексті пропонує *dis*.

Кропіткі дослідження Г. Картера в означеному напрямку показали, що зазначений нюанс у роликовому виконанні Сонати д'Альбером не є простою текстовою помилкою.

На початку ХХ століття, в період підготовки до друку видань лістівських творів, серед учнів Ф. Ліста розгорнулася полеміка стосовно альтернативи звуків *d* натуральне – *dis* у тактах 738 та 740. Приводом до суперечок стало наведене учнем Ліста Х. Віанна да Мотта в редакційних примітках до видання *Franz Liszt-Stiftung* свідчення Карла Кліндворта – першого фактичного виконавця Сонати в присутності Ліста. Кліндворт повідомляв редакторів, що Ліст особисто просив його грати в зазначених тактах саме *d*, а не *dis*, вочевидь, маючи намір зробити відповідну заміну в нотному тексті. Аргументуючи доцільність такої заміни, К. Кліндворт пропонував звернути увагу на подальший гармонічний розвиток музичного матеріалу: енгармонічну заміну *d* на *cisis* в т. 743, що потім логічно розв'язується в *dis* в наступному т. 744. «Акорд з мінорним *d* (спогад про перше проведення головної теми) немов передає минулий біль; з *dis* же він звучить значно спокійніше, холодніше» [17, с. 210], [33, с. 54]. Біограф Ліста Ліна Раманн в праці *Liszt-Pädagogium* коротко зазначає, що *d* не варто перетворювати на *dis*. Х. Віанна да Мотта також наголошує, що в автографі

та першому виданні Сонати стоїть *dis*, зауважуючи, що йому, на жаль, не вдалося знайти документальних підтверджень наміру Ф. Ліста замінити *d* на *dis*. «До цих справедливих зауважень Віанна да Мотта варто лише додати, що “грунтового документу” не знайдено дослідниками й по сьогодні. А той факт, що інші учні Ліста, зокрема Зауер та д’Альбер [в редакції Сонати. – С. А.], без вагань ставлять *dis*, говорить про те, що текст автографа та оригінального видання правильніший і обґрунтованіший за здогадки та свідчення Кліндворта,» – пише Я. Мільштейн [17, с. 210], котрий, ясна річ, не мав на той час жодного історичного джерела на користь Кліндвортового свідчення.

Час показав, що висновок, зроблений Я. Мільштейном, не має підстав вважатися остаточним. Подальші дослідження обставин створення та виконання Сонати *h-moll* Ф. Ліста проливають нове світло на питання *d* або *dis* у вищезначених тактах. В монографіях Г. Картера та М. Адлера, випущених 2011 року⁹ акцентується увага на новій історичній знахідці: роликовому запису Сонати Ліста у виконанні Артура Фрідгейма¹⁰, яка підтвердила натуральне *d* Ежена д’Альбера: щоправда, у цьому знайденому записі А. Фрідгейм грає в т. 738 *dis*, а в т. 740 – *d* натуральне. Відкритий феномен Г. Картер та М. Адлер назвали «Фрідгеймовою амальгамою» (сумішшю) [38, с. 29]. Версію А. Фрідгейма підтверджує й факсиміле його редакції Сонати Ліста [40]. Грунтовні підстави для цієї текстової поправки забезпечують ті обставини, що Артур Фрідгейм був не тільки одним з тих учнів Ліста, хто вчив Сонату під керівництвом композитора і потім часто виконував її, а його секретарем впродовж шести останніх років життя Маестро; саме з приводу виконання Сонати А. Фрідгеймом на Веймарському фестивалі 1884 року Ф. Ліст сказав: «Саме так я задумував цей твір, коли писав його» [33, с. 87].

⁹ Превью монографій: [38], [39], [40].

¹⁰ Див.: [31], [59]; [61]. Ролики були записані 5 жовтня 1905 року.

Про натуральне *d* д'Альбер міг взнати як від самого Ліста, так і від К. Кліндворта, що помер аж у 1916 році і на час запису ролика ще жив. Також Е. д'Альбер з великою вірогідністю міг чути виконання Сонати А. Фрідгеймом на Фестивалі Ліста в Музичній Академії Ференца Ліста в Будапешті, що проходив 21–25 жовтня 1911 року, оскільки виступив там і сам, виконавши Полонез Ф. Ліста *E dur*.

Проведений виконавський аналіз Сонати *h-moll* Ф. Ліста Еженом д'Альбером дозволяє дійти висновку, що його інтерпретація – безумовно є приналежною до романтичної піаністичної традиції і в чільних своїх рисах наслідує піаністичну манеру Ф. Ліста. Навіть певні розходження ряду елементів виконавської версії д'Альбера з деталями автографу та першого видання Сонати підтверджують цю спадкоємність, згідно з естетичними настановами самого Ф. Ліста (особливо стосовно педалізації та темпоритму), що передбачають множинність інтерпретаційних концепцій.

Висновки до розділу 3

Дослідницька увага у розділі була сконцентрована на предметі дослідження – інтерпретаційній концепції Сонати *h-moll* Ф. Ліста Еженом д'Альбером. Аналіз цієї виконавської версії проведений на основі редакції Сонати, здійсненої Е. д'Альбером у 1917 році, та аудіозапису твору в його виконанні (1913).

Послідовно проаналізовані деталі інтерпретації в різних виконавських аспектах: в плані нюансів агогіки, педалізації, темпоритму. Здійснений аналіз показав, що в цілому Е. д'Альбер дотримується романтичного напрямку в інтерпретації Сонати, характерного для піаністичної манери самого Ф. Ліста. Це підтверджують навіть ряд розходжень певних деталей виконавської версії д'Альбера з Уртекстом Сонати, оскільки певні засади виконавської естетики Ф. Ліста (зокрема, стосовно педалізації та метроритму) передбачають певний ступінь інтерпретаційної свободи, а відтак – множинність виконавських концепцій.

Розглянуто також ряд текстових розходжень у виконавській версії Е. д'Альбера з авторським оригіналом Сонати в контексті новітніх досліджень нещодавно віднайдених історичних записів цього твору учнями Ф. Ліста – Е. д'Альбера та А. Фрідгейма, досліджених австралійськими музикознавцями Герардом Картером, Мартіном Адлером та Тібором Шашем. Дійдено висновку, що зазначені розходження не тільки мають вагомі підстави, а й передбачають необхідність внесення коректувань до Уртексту Сонати.

ВИСНОВКИ

Пропонована магістерська робота містить дослідження особливостей інтерпретаційного прочитання фортепіанної сонати *h-moll* Ференца Ліста (1852–1853, S. 178) його учнем, німецьким композитором і піаністом Еженом Франсісом Шарлем д'Альбером (1864–1932).

Згідно до поставлених завдань, опрацьовані наступні аспекти дослідження:

- здійснено огляд життя і творчості Ежена д'Альбера, в результаті якого були виявлені біографічні деталі, що збігаються з відповідними фактами життєвого шляху Ференца Ліста:

- 1) ключова роль, особистий приклад і позитивний вплив батьків на початковому етапі музичного виховання майбутніх митців;
- 2) полікультурність особистості внаслідок проживання і творчої діяльності у різних країнах Європи;
- 3) значний вплив професійної діяльності Ф. Ліста і Е. д'Альбера на музичну культуру Німеччини.

- Окремо проаналізовано період навчання Е. д'Альбера у Ф. Ліста, внаслідок чого виявлені наступні факти, пов'язані з їхньою творчою взаємодією, суттєві в контексті мети й завдань дослідження:

- 1) на період навчання в Ліста у 1881 році Е. д'Альбер був практично сформованим у професіоному відношенні музикантом, здатним вповні досягнути чільні засади виконавської естетики Ліста (навчання в Ліста становило завершальний етап в його виконавській освіті);
- 2) Ежен д'Альбер не вивчав Сонату *h-moll* під наглядом Ліста, не виконував твір в його присутності і включив його до свого репертуару лише через десять років після смерті Ліста; в 1913 році д'Альбер здійснив редакцію Сонати, а в 1917 – її запис;

З) в 1885 році у Веймарі відбулося обговорення Е. д'Альбера виконавських нюансів фортепіанного концерту *Es-dur* Ф. Ліста з його автором, результатом чого стала здійснена редакція Концерту д'Альбером з доданими коментарями на базі вказівок Маестро;

- Детально проаналізовано об'єкт та предмет дослідження – виконавський дискурс навколо фортепіанної сонати *h-moll* S. 178 Ференца Ліста та інтерпретаційну версію твору, презентовану його учнем Еженом д'Альбером. Розглянуто проблему тлумачення концепції Сонати та найбільш переконливі варіанти розшифровки її програми, проаналізовано структуру та музичний матеріал Сонати.

- Продемонстровано поліваріантність інтерпретаційних та редакційних версій Сонати, репрезентованих учнями Ф. Ліста та іншими піаністами світового рівня впродовж більш ніж столітнього періоду з моменту написання твору.

- всебічно досліджено особливості виконавської інтерпретації Е. д'Альбером фортепіанної сонати *h-moll* Ф. Ліста на базі зроблених ним аудіозапису та редакції твору. У відповідності з наявними історичними джерелами, інтерпретаційний аналіз проводився в двох аспектах синхронно – *виконавському* (аналіз роликового запису) та *текстологічному* (на базі редакції Сонати), що сприяло створенню комплексного, об'ємного бачення особливостей виконавського підходу Ежена д'Альбера до Сонати.

- Послідовно проаналізовані різні інтерпретаційні компоненти: агогіка, педаль, темпоритм.

Зазначені історичні документи, вкупі з віднайденим у 2004 році записом виконання Сонати, додають до інтерпретаційного тезаурусу цього геніального твору ряд цінних і значущих фактів, які також висвітлюють особливості виконавського стилю самого Ежена д'Альбера.

Аналіз зазначеного запису вкупі зі зробленою редакцією твору дозволяє дійти висновку, що інтерпретація д'Альбером Сонати *h-moll* вповні

резонує з виконавською естетикою Ференца Ліста. Вивлено, що в цілому у своєму прочитанні фортепіанної сонати *h-moll* Е. д'Альбер дотримується романтичної інтерпретаційної лінії, яка характеризувала піаністичну манеру самого Ф. Ліста. Отриманий висновок підтверджують навіть певні розходження виконавської версії Е. д'Альбера з авторськими вказівками та Уртекстом Сонати, оскільки певні засади виконавської естетики Ф. Ліста допускають певну виконавську свободу, а отже – й множинність виконавських концепцій.

Також акцентовано увагу на тому, що, згідно з новітніми розвідками австралійських дослідників Г. Картера, М. Адлера та Т. Шаша, виконавська інтерпретація Е. д'Альбера в поєднанні з інтерпретаційною версією Сонати у виконанні іншого учня Ф. Ліста, А. Фрідгейма, мають велике історичне значення, оскільки ставлять перед необхідністю внесення виправлень до Уртексту твору.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Верещагіна О. Є., Маринчук Т. Т. Засоби музичної виразності та їх роль в процесі формотворення : навчально-методичний посібник. Вінниця, 2000. 91 с.
2. Виноградова Т. Динаміка мелодико-гармонічних зв'язків в системі «лад-склад-фактура» : автореф. дис ... канд. мистецтвознавства. Київ, 2004. 18 с.
3. Вольская Л. Ф. Лист в Украине: хронология и география. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти* : зб. наук. праць. Харків, 2009. Вип. 24. С. 186–197.
4. Вольская Л. В. Уточнение маршрутов и хронологии пребывания Ф. Листа в Украине. *Актуальні питання мистецької педагогіки*. Вип. 1. 2011. С. 27–29.
5. Гал Г. Ш. Ференц Лист. Прев. От унг. Борис Ников. София : Музика, 1979. 735 с.
6. Ельгісер Й. Ференц Лист у Чернівцях : доповідь на науковій конференції «Ф. Лист та піаністична культура ХХ ст.». Кіровоград, 1999 : [Рукопис].
7. Загладько А. О. Фортепіанна компонента у концертному житті Києва 70-80-х років ХІХ століття (за матеріалами періодики) : дис. ... канд. мист. 17.00.03 – Музичне мистецтво. Київ : НМАУ ім. П. І. Чайковського, 2020. 381 с.
8. Загладько А. О. Учні Ф. Листа в концертній панорамі Києва 70-х років ХІХ століття (на матеріалі періодики). *Київське музикознавство: Культурологія та мистецтвознавство* : зб. статей. Київ: КІМ ім. Р. М. Глієра, 2017. Вип. 56. С. 231–240.
9. Зинькевич Е. С. «Киевские дни» Ференца Листа. Мифы и реальность // Концерт и парк на крутояре... Киев музыкальный ХІХ – начала ХХ ст. Киев: ДУХ І ЛІТЕРА, 2003. С. 20–42. URL:

- 10.Зінькевич О. Ференц Ліст в Україні. *Український музичний архів : документи і матеріали з історії української музичної культури* / упорядк. та загальна ред. М. Б. Степаненка. Київ: Центрмузінформ, 1995. Вип. 1. С. 105–125.
- 11.Зінькевич О. Ференц Ліст у Києві. *Українська музична спадщина: статті, матеріали, документи* / упор. М. Б. Степаненко. Київ : Музична Україна, 1989. Вип. 1. С. 53–66.
- 12.Кашкадамова Н. Б. Історія фортеп'янного мистецтва XIX сторіччя. Тернопіль : Астон, 2006. 608 с.
- 13.Колбін Д. Виступи Ференца Ліста у Львові. *Musica Galiciana*. Львів, 1999. Т. 3. С. 189–195.
- 14.Кравцов Т. С. Гармонія в системі інтонаційних зв'язків. Київ : Музична Україна, 1984. 160 с.
- 15.Кушка Н. Ференц Ліст на Вінничині. Вінниця, 2005. 12 с.
- 16.Кушка Н. Ференц Ліст на Вінничині: міфи та факти. *Студії мистецтвознавчі*. 2007. Ч.2. С. 7–14.
- 17.Лист Ф. Сочинения для фортепьяно / Ред. и комментарии Я. И. Мильштейна. Т. 1. Москва : Музгиз, 1960. С. 98–130.
- 18.Ліст Ф. Соната h-moll / За ред. проф. Г. І. Івановського. Київ : Вид. Київського муз. підприємства [б. р.].
- 19.Навіщо Ференц Ліст приїжджав до Чернівців та на який важливий крок його надихнуло наше місто. URL: (дата звернення: 2.04.2023).
- 20.Надор Т. Если бы Лист вёл дневник... Будапешт : Издательство Корвина, 1988. 360 с.
- 21.П'ятницька-Позднякова І. С. Семантичний вимір музичного твору: історія, теорія, практика : навчально-методичний посібник. Миколаїв : МНУ імені В. О. Сухомлинського, 2020. 182 с.
- 22.П'ятницька-Позднякова І. С. Деякі аспекти інтертекстуального аналізу музичного твору. *Мистецтвознавчі записки*. 2017. Вип. 31. С. 45–56.

- 23.П'ятницька-Позднякова І. С. Семантичний вимір твору мистецтва: культурологічний підхід. *Культурологічна думка : зб. наук. праць*. Т. 20. № 2. URL: <https://www.culturology.academy/semantichnij-vimir-tvoru-mistectva-kulturologichnij-pidhid.html> (дата звернення: 5.06.2024)
- 24.Рощина Т. Репертуарная модель пианиста-исполнителя: творческий поиск или выбор стереотипа. *Музичний твір як творчий процес. Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського*. Київ, 2002. Вип. 21. С. 246–253.
- 25.Рябов І. С. Виконавський тип як феномен фортепіанної культури на межі ХХ–ХХІ століть (на матеріалі Міжнародного конкурсу молодих піаністів пам'яті В. Горовиця) : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства. 26.00.01 – Теорія та історія культури. Київ, 2017. 17 с.
- 26.Рябов І. С. Диференціації виконавців-піаністів (аналіз деяких концепцій ХХ ст.). *Часопис НМАУ імені П. І. Чайковського*. 2014. № 3 (24). С. 68–76.
- 27.Соната сі мінор (Ліст). URL: [https://www.wiki-data.uk-ua.nina.az/%D0%A1%D0%BE%D0%BD%D0%B0%D1%82%D0%B0_%D1%81%D1%96_%D0%BC%D1%96%D0%BD%D0%BE%D1%80_\(%D0%9B%D1%96%D1%81%D1%82\).html](https://www.wiki-data.uk-ua.nina.az/%D0%A1%D0%BE%D0%BD%D0%B0%D1%82%D0%B0_%D1%81%D1%96_%D0%BC%D1%96%D0%BD%D0%BE%D1%80_(%D0%9B%D1%96%D1%81%D1%82).html)
- 28.Якуб'як Я. Аналіз музичних творів: музичні форми. Ч. І. Тернопіль: СМП «Астон», 1999. 208 с.
- 29.Albert / Grove's Dictionary of Music and Musicians. Ed. by J. A. Fuller Maitland, M. A., F. S. A. In five volumes. Vol. I (A – E). London : Macmillan & Co., Ltd., 1904. 802 p. P. 61–62.
- 30.An Robert Schumann. Sonate für das Pianoforte von Franz Liszt. Leipzig: Breitkopf und Härtel, 1854. 33 s.
- 31.Arthur Friedheim, playing Liszt b-minor Sonata TriPhonola 51891. Roll 2: Andante sostenuto, Allegro energico, Presto. URL: <https://youtu.be/4MkWs1b9H4c> (дата звернення: 5.03.2023)

32. Budds M., Santana J. The Piano Master Class of Franz Liszt at Weimar, from 1869 to 1886. Introduction to Graduate Studies in Music. Columbia, March 18th of 2003. 21 p.
33. Carter G. B. Franz Liszt's Piano sonata. Ashfield, Australia : Wensleydale Press, 2004. 160 p.
34. Carter G. B. Nineteenth Century Piano Interpretative Devices. Ashfield, Australia : Wensleydale Press, 2008. 87 p.
35. Carter G. Rediscovering of the Liszt Tradition. Ashfield, N. S. W. : Wensleydale Press, 2006. 186 p.
36. Carter G. The Authentic Chopin and Liszt Piano Tradition. Wensleydale Press : Ashfield, Australia, 2008. 242 p.
37. Carter G. The Piano Book: pianos, composers, pianists, recording artists, repertoire, performing practice, analysis, expression and interpretation. Ashfield : Wensleydale Press, 2008. 446 p.
38. Carter G., Adler M. Arthur Friedheim's Recently Discovered Roll Recording. Wensleydale Press, 2011. URL: http://www.lisztsonata.com/lpsm1_preview.pdf
39. Carter G., Adler M. Franz Liszt's Precursor Sonata of 1849: a trial run in the Master's inner circle. Wensleydale Press, 2011. URL: http://www.lisztsonata.com/lpsm2_preview.pdf
40. Carter G. (ed.), Adler M. (ed.). Facsimile of Arthur Friedheim's Edition of Franz Liszt's Sonata. Wensleydale Press, 2011. URL: http://www.lisztsonata.com/lpsm3_preview.pdf
41. Eugen d'Albert plays Liszt Sonata (1 of 4). URL: (дата звернення: 1.02.2023)
42. Eugen d'Albert plays Liszt Sonata (2 of 4). URL: (дата звернення: 1.02.2023)
43. Eugen d'Albert plays Liszt Sonata (3 of 4). URL: (дата звернення: 1.02.2023)
44. Eugen d'Albert plays Liszt Sonata (4 of 4). URL: (дата звернення: 1.02.2023)
45. Eugen d'Albert (1864–1932): Liszt – Au bord d'une source. URL: (дата звернення: 1.08.2023)
46. Eugen d'Albert plays Liszt Polonaise No. 2 (ca. 1907). URL: (дата звернення: 1.08.2023)

- 47.Fillmore J. C. Pianoforte music: its history, with biographical sketches and critical estimates of its great masters. Philadelphia : Theodore Presser, 1892. 254 p.
- 48.Franz Liszt and His World / ed. by C. H. Gibbs & D. Gooley. Princeton – Oxford : Princeton University Press, 2006. 587 p.
- 49.Franz Liszt's Musikalische Werke / ed. Franz Liszt-Stiftung. Lpzg, 1907–1936, repr. 1966. Part 2: Pianoforte-Werke
- 50.Franz Liszt. Sonate H moll. Ausgabe Eugen d'Albert [Ноты]. Berlin : F. D. Bote & G. Bock, 1917. 44 p.
- 51.Franz Liszt. Sonata in B minor for the Piano [Ноты]. New York : G. Schirmer, inc., 1938. 35 p.
- 52.Gesammelte Werke für Klavier zu zwei Händen Von Franz Liszt herausgegeben von Ign. Friedman. Ausgabe in zwölf Heften. IV. Sonate H moll. Deux Légendes. Ballade II. H moll. Wien – Leipzig : Universal-Edition A. G., 1917.
- 53.Grande Sonate pour le Piano forte. Facsimile. Weimar : Holograph manuscript, 1853. 28 s.
- 54.Hamilton K. Understanding the Sonata in B minor. In: Liszt: Sonata in B Minor. *Cambridge Music Handbooks*. Cambridge University Press; 1996. P. 28–48.
- 55.Lachmund C. Living with Liszt: From the Diary of Carl Lachmund, an American Pupil of Liszt 1882–1884 (Franz Liszt Studies Series). Ed. by Alan Walker. New York : Pendragon Press Stuyvesant, 1995. 455 p.
- 56.Lenz W. The Great Piano Virtuosos of Our Time. From personal acquaintance. Liszt, Chopin, Tausig, Henselt. New York : G. Schirmer, 1899. 194 p.
- 57.Liszt as Teacher. Lisztomania. The Franz Liszt Compendium. URL: <http://lisztomania.wikidot.com/lisztomania> (дата звернення: 13.03. 2023).
- 58.Liszt, Franz (Ferencz) / Grove's Dictionary of Music and Musicians. Ed. by J. A. Fuller Maitland, M. A., F. S. A. In five volumes. Vol. II. London : Macmillan & Co., Ltd., 1906. 798 p.

59. Liszt Sonata – Arthur Friedheim. URL: <https://youtu.be/nDzZeg7rXIs> (дата звернення: 2.04.2023)
60. Music Study in Germany. From the Home Correspondence of Amy Fay. Chicago : A. C. McClurg & Company, 1886. 352 p.
61. Rönisch Hupfeld Tri-Phonola Piano, Friedheim playing Liszt's Sonata b minor. Roll 1. URL: (дата звернення: 25. 04.2023)
62. Stanyon A. Hiding in Plain Sight or Seeking the Lost Arthur Sullivan. URL: <https://www.academia.edu/video/jrGx41> (дата звернення: 14.01.2023)
63. Stanyon A. Sir Arthur Sullivan, The 1898 Leeds Festival and Beyond. Leeds : the University of Leeds, England, 2017. 367 p.
64. Szász T., Carter G., Adler M. Towards a New Edition of Liszt's Sonata in B minor: Sources, Editorial History, Symbolic Issues. *Journal of the American Liszt Society*. 2017. Vol. 68. Pp. 57–108.
65. The Society's First Online Talk. URL: (дата звернення: 17.03.2023)
66. Walker A. Franz Liszt, the Weimar Years, 1848-1861. Cornell University Press, 1993. 656 p.
67. Watson D. Liszt. New York : Oxford University Press, 2000. 404 p.
68. Whitelaw B. A. Franz Liszt and the Post-Classical Sonata Deformation. Paper presented at 17th Annual Plenary Conference of the Society for Musicology in Ireland, Maynooth, Ireland. 28.06.2019 – 30.06.2019.