

**МІНІСТЕРСТВО КУЛЬТУРИ
ТА ІНФОРМАЦІЙНОЇ ПОЛІТИКИ УКРАЇНИ**

**ХАРКІВСЬКИЙ НАЦІОНАЛЬНИЙ УНІВЕРСИТЕТ МИСТЕЦТВ
імені І. П. КОТЛЯРЕВСЬКОГО**

**Кафедра спеціального фортепіано
Кафедра інтерпретології та аналізу музики**

**ЖАНР ФОРТЕПІАННОЇ ТРАНСКРИПЦІЇ
У ТВОРЧОСТІ Ф. ЛІСТА: ВИКОНАВСЬКИЙ АСПЕКТ**

**Магістерська робота
ЕЧКЕНКО КИРИЛА ВАСИЛЬОВИЧА**

**Науковий керівник –
кандидат мистецтвознавства, доцент
СИРЯТСЬКА ТЕТЯНА ОЛЕКСАНДРІВНА**

Текст містить результати власних досліджень.

Використання ідей, результатів і текстів інших
авторів мають посилання

на відповідне джерело.  Ечченко К. В.

Харків – 2021

ЗМІСТ

ВСТУП.....	3
РОЗДІЛ 1. ЖАНР ФОРТЕПІАННОЇ ТРАНСКРИПЦІЇ У КОНТЕКСТІ ФОРТЕПІАННОГО СТИЛЮ Ф. ЛІСТА.....	7
1.1. Жанр транскрипції в європейській музичній культурі.....	7
1.2. Специфіка фортеп'янного стилю Ф. Ліста.....	11
Висновки до розділу 1.....	16
 РОЗДІЛ 2. ФОРТЕПІАННІ ТРАНСКРИПЦІЇ Ф. ЛІСТА: ФАКТУРНА СПЕЦИФІКА.....	18
2.1. Особливості фортеп'янної фактури у транскрипціях Ф. Ліста (на прикладі транскрипцій пісень Ф. Шуберта та фрагментів з опер Р. Вагнера).....	18
2.2. Органні твори Й. С. Баха у транскрипціях Ф. Ліста.....	31
Висновки до розділу 2.....	35
 РОЗДІЛ 3. ТРАНСКРИПЦІЇ Ф. ЛІСТА У ВИКОНАВСЬКИХ ІНТЕРПРЕТАЦІЯХ.....	36
3.1. Виконавські інтерпретації фортеп'янних транскрипцій Ф. Ліста пісень Ф. Шуберта («Серенада» та «Лісовий цар»), Увертюри до опери «Тангейзер» та «Смерті Ізольди» Р. Вагнера.....	36
3.1. Виконавські інтерпретації органних творів Й. С. Баха у транскрипціях Ф. Ліста.....	41
Висновки до розділу 3.....	43
 ВИСНОВКИ.....	44
ДОДАТОК.....	48
СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ.....	54

ВСТУП

Актуальність теми дослідження. Фортепіанна спадщина західноєвропейських композиторів-романтиків і на сьогодні лишається надзвичайно актуальною для виконавців. Одним із специфічних жанрів, що репрезентує романтичну фортепіанну традицію, є жанр фортепіанної транскрипції. Перші фортепіанні транскрипції виникли у 30-ті-40-ві роки XIX століття і швидко стали одними з найпопулярніших жанрів фортепіанної музики. Потреба саме у такому різновиді фортепіанного репертуару була продиктована особливостями музичного життя XIX століття, до характерних рис якого можна віднести небувалий розквіт віртуозного піанізму, розвиток і вдосконалення інструментарію та впровадження до мистецької практики нових артистичних форм спілкування з публікою – сольних публічних концертів.

До жанру транскрипції XIX столітті зверталися майже всі без винятку композитори. Не є виключенням і Ф. Ліст, фортепіанні транскрипції якого входять до репертуару провідних піаністів світу, є обов'язковими творами на багатьох конкурсах та представляють інтерес для музикантів не лише як віртуозні твори, на яких можна виявити свій технічний потенціал, а й як такі, що мають і художньо-естетичну цінність.

У зв'язку з цим актуальним є вивчення особливостей інтерпретації фортепіанних транскрипцій Ф. Ліста піаністами XX та XXI століть, що надає можливість прослідкувати певну еволюцію у відношенні піаністів минулого та сучасності до жанру віртуозної транскрипції. Ставлення до авторського тексту, реалізація фактурної специфіки, темпова та темброва драматургія – все це якнайкращим чином ілюструє специфіку виконавського стилю тієї чи іншої епохи чи національної школи. На сьогодні дане питання не є в достатній мірі висвітленим у сучасній науковій літературі та потребує додаткового розгляду, чим і обумовлюється актуальність даного дослідження.

Об'єктом дослідження є жанр транскрипції у західноєвропейській фортепіанній культурі та у творчості Ф. Ліста

Предметом дослідження є специфіка виконавської інтерпретації фортепіанних транскрипцій Ф. Ліста піаністами XX та XXI століть.

Матеріалом дослідження послуговували транскрипції Ф. Ліста пісень Ф. Шуберта («Серенада» та «Лісовий цар»), увертюри до опери «Тангейзер» та «Смерті Ізольди» Р. Вагнера, Фантазії і фуги соль мінор Й. С. Баха та їх виконавські версії: С. Рахманінова, В. Горовиця, Є. Кісіна, Х. Буніашвілі, Х. Боле, Ю. Авдєєвої та інших піаністів.

Мета дослідження – виявити специфіку інтерпретації транскрипцій Ф. Ліста піаністами XX століття та сучасними виконавцями.

Досягненню поставленої мети має сприяти вирішення наступних **наукових завдань**:

- дослідити особливості жанру транскрипції у європейській піаністичній культурі;
- окреслити основні риси фортепіанного стилю Ф. Ліста;
- виявити особливості фортепіанної фактури та техніки в транскрипціях Ф. Ліста;
- здійснити порівняльний аналіз інтерпретацій транскрипцій Ф. Ліста піаністами XX століття та сучасними виконавцями.

Вирішенню вищезазначених наукових задач має сприяти використання наступних **наукових методів**:

– *історичний*, що дозволяє прослідкувати еволюцію жанру транскрипції у європейській фортепіанній культурі та еволюцію виконавської естетики у межах цього жанру, що відбувалася протягом XX століття;

– *жанровий*, який застосовується для вивчення специфіки жанру транскрипції;

– *стильовий*, застосований для виявлення специфіки фортепіанного стилю Ф. Ліста;

– *виконавський*, націлений на виявлення виконавської специфіки фортепіанних транскрипцій Ф. Ліста;

– *інтерпретаційний*, спрямований на виявлення специфіки інтерпретацій фортепіанних транскрипцій Ф. Ліста, представлених різними піаністами;

– *компаративний*, що застосовується для вивчення різних інтерпретацій обраних творів з метою виявити спільне та відмінне у виконавських версіях піаністів минулого століття та сучасних.

Теоретична база. У даному дослідженні використані базові науково-дослідницькі праці з фундаментальних напрямків музичної науки:

- *теорії жанру та стилю* (М. Михайлов [33], Є. Назайкинський [35, 36], С. Скребков [43]);
- *гармонії, ритму, фактури та музичної форми* (А. Сохор [46, 47], В. Холопова [52], В. Цуккерман [54]);
- *історії виникнення та розвитку жанру фортепіанної транскрипції* (Г. Коган [18, 19], Б. Бородін [8], Н. Іванчей [13, 14], В. Клімова [17], А. Шишкова [57]);
- *творчості Ф. Ліста* (Д. Гаал [9], М. Друскін [11], О. Зілоті [12], Я. Мільштейна [29, 30, 31], В. Конен [21], В. Предлогов [40], Я. Ханкіш [51]);
- *історії, теорії, практики фортепіанного виконавства* (С. Фейнберг [50], Г. Нейгауз [37], А. Алексєєв [3, 4], Є. Ліberman [24], А. Шмідт-Шкловська [58], Г. Когана [18, 19, 20], Д. Рабінович [41], Н. Кашкадамова [15, 16]).

Наукова новизна отриманих результатів. У даному дослідженні транскрипції у творчості Ф. Ліста вивчаються через призму виконавських інтерпретацій, через порівняння інтерпретацій обраних творів піаністами ХХ століття та сучасними музикантами, що дає можливість простежити певні умови побутування жанру в виконавській практиці та перспективи його подальшого існування.

Практична значимість отриманих результатів. Результати даного дослідження можуть бути використані в подальших розвідках, присвячених жанру фортепіанної транскрипції, питанням виконавської інтерпретації творів

композиторів-романтиків, в навчальних курсах «Історія фортепіанного виконавства», «Методика фортепіанного виконавства», на заняттях з фаху та у виконавській практиці піаністів.

Перспективи подальшого дослідження полягають у вивченні фортепіанних транскрипцій інших композиторів в обраному аспекті, порівнянні виконавських інтерпретацій із урахуванням особливостей різних національних виконавських шкіл та різних виконавських психотипів.

Структура роботи. Дана робота складається зі Вступу, трьох Розділів, Висновків, Додатку та Списку використаних джерел. Загальний обсяг роботи складає 58 сторінок, з них 45 сторінок основного тексту. Список використаних джерел включає 60 позиції, у тому числі – 2 іноземною мовою.

РОЗДІЛ 1

ЖАНР ФОРТЕПІАННОЇ ТРАНСКРИПЦІЇ В ЄВРОПЕЙСЬКІЙ ПІАНІСТИЧНІЙ КУЛЬТУРІ ТА В ТВОРЧОСТІ Ф. ЛІСТА

1.1. Жанр транскрипції в європейській музичній культурі

Жанр фортепіанної транскрипції має багату багатовікову історію. Проте, незважаючи на це, процес активного вивчення даного питання розпочався лише у другій половині XX століття та триває досі. Як зазначає Б. Миронов [32], сучасна теорія музично-інструментальної транскрипції знаходиться на стадії свого формування. Серед дослідників, що присвятили свої праці вивченню історії виникнення та розвитку жанру фортепіанної транскрипції, слід згадати таких авторитетних музикознавців, як Г. Коган [18, 19], Б. Бородін [8], Н. Іванчей [13, 14], В. Клімова [17], А. Шишкова [57]) та інші.

Б. Миронов вважає [32], що досі не існує єдиної думки щодо формулювання самого поняття «*транскрипція*» та щодо його місця в ієрархії різних музичних жанрів. Думка дослідника, з якої важко не погодитися, засновується на різноманітності наукових підходів до трактування жанру транскрипції. У широкому значенні даного терміну транскрипція (з лат. *transcriptio*, буквально – «переписування», від *trans* – «пере-» та *scribe* – «пишу») – це переробка музичного твору, що має самостійне художнє значення. Як зазначає Г. Коган [20], існує два види транскрипцій:

1. *адаптація* твору для іншого інструмента
2. *зміна викладу* у цілях досягнення більшої зручності або віртуозності без зміни інструмента, для якого було призначено твір в оригіналі.

Порівнюючи жанр транскрипції із жанрами парафрази та аранжування, Г. Коган [20] визначає транскрипцію як таку обробку оригіналу, що, на відміну від парафрази, зберігаючи в основному його форму та інші характерні особливості, прагне, на відміну від аранжування, стати «вільним, художнім перекладом даного твору на мову іншого інструменту та іншої творчої індивідуальності, які мають значення і цінність самостійного явища» [20,

с. 63–64]. Саме цим дослідник пояснює зміни, що вносяться не лише до викладу, але й до деталей мелодії і гармонії, ритму і форми, та ті скорочення і розширення, зменшення і додавання голосів, які так часто зустрічаються в транскрипціях [20].

Грунтовне дослідження жанру фортепіанної транскрипції належить Б. Бородіну [8]. Вчений розглядає жанр транскрипції у контексті основних тенденцій розвитку інструментального мистецтва, вивчає жанр транскрипції у інструментально-виконавському, структурно-композиційному та культурологічному аспектах. Б. Бородін [8] визначає поняття «транскрипція» як похідний від оригіналу твір, створення якого спирається на два типи видозміни музичного матеріалу першоджерела:

1. *технічний*, який зберігає, в основному, знакову структуру оригіналу;
2. *інтерпретаційний*, що кардинально змінює графічний запис оригіналу і передбачає індивідуальне трактування оброблюваного твору.

Спираючись на вищеназвані види трансформації, дослідник виділяє три різновиди транскрипцій:

1. *перекладення*, у яких переважає технічний тип трансформації;
2. *обробки*, що є результатом інтерпретаційних змін оригіналу;
3. *фантазії*, що виходять за жанрову межу транскрипцій та формують власну стійку традицію в системі музичних жанрів.

Б. Бородін [8] також досліджує різні музичні сфери, що стають предметом фортепіанної транскрипції: вокальну, скрипкову, оркестрову, оперну. У скрипковій сфері дослідник аналізує такі явища клавірної та фортепіанної культури, як транскрипції скрипкових концертів, виконані Й. С. Бахом, авторську транскрипцію скрипкового концерту Л. ван Бетховена, транскрипції «за Паганіні», «за Бахом», транскрипції творів Ф. Крейсlera, виконані С. Рахманіновим, а також численні транскрипції творів камерного репертуару. У оркестровій сфері Б. Бородін [8] досліджує принципи фортепіанного інструментування, симфонічного трактування інструменту. Як окреме художнє явище музикознавець розбирає транскрипції для лівої руки соло. Крім того,

Б. Бородін [8] пов'язує феномен транскрипції з феноменом віртуозності та розбирає типи віртуозів різних епох. Нарешті, автор пов'язує вивчення жанру транскрипції із поняттям *піаністичності*, тобто «художньо доцільної якості викладу музичного матеріалу, що враховує конструктивні та акустичні особливості інструменту в їх органічному зв'язку з фізичними можливостями виконавця» [8, с. 6].

Історичні витоки жанру прослідковуються ще у перекладеннях пісень та танців для різних інструментів у XVI–XVII століттях. Ще серед французьких клавесиніст XVII століття було поширеним активне звернення до музики популярних на той час опер, уривки з яких вони виконували на спінеті. Наступним етапом розвитку власне жанру транскрипції стали обробки для клавіру творів Я. Рейнкена, А. Вівальді, Г. Телемана, Б. Марчелло, здійснені Й. С. Бахом. Цікаво, що часто бахівські транскрипції часто ставали більш художньо та технічно довершеними, ніж безпосередньо оригінальні твори. Крім того, Й. С. Бах робив перекладення власних скрипкових творів для інших інструментів (клавіру, органу тощо), у яких за допомогою нових виразних засобів було втілено інтонаційну побудову, ритмічні особливості, гармонічний стрій та образно-емоційний характер оригінальних скрипкових фуг та концертів. Клавірні перекладення складають значну частину творчого доробку Г. Ф. Генделя. До них перш за все можна віднести його органні та клавірні концерти, що часто є транскрипціями власних оркестрових творів композитора.

Як зазначає К. Мещерякова [28], період переходу від клавіру до фортепіано характеризувався подоланням клавірних традицій. Дослідниця зазначає, що «вивчення можливостей нового інструменту сприяло формуванню фортепіанної фактури, заснованої на природних акустичних закономірностях обертонового ряду» [28, с. 26]. На думку дослідниці, це зіграло значну роль для розвитку техніки фортепіанної транскрипції. Так, один із представників віденської класичної школи Л. ван Бетховен саме відповідно до можливостей фортепіано розширює діапазон пасажів, додаючи акомпанемент, змінює їх інструментальну природу, дублює партію баса.

Наступною віхою розвитку стали зразки жанру, створені віртуозами XIX століття (Ф Калькбрєнером, З. Тальбергом, С. Хеллером, А. Гензельтом та іншими). Зазвичай це були обробки фрагментів з популярних опер, які у основному лише віддавали данину салонній віртуозності. Тим не менш, в епоху романтизму транскрипції скрипкових, органних, вокальних, оркестрових та інших творів сформували значну частину фортепіанного репертуару, доповнили традиційне звучання інструменту винахідливими технічними і фактурними знахідками та стали відображенням різноманітності естетичних процесів, що відбувалися у тогочасному фортепіанному виконавстві.

Транскрипції Ф. Ліста відкрили принципово новий підхід до цього жанру, оскільки в них основним стало збереження духу та змісту оригіналу, але при цьому вони передбачали певні зміни мелодії, гармонії, ритму, форми з метою компенсування втрат деяких сторін тексту оригіналу суто піаністичними засобами. Таке відношення до жанру стало характерним і надалі, для творчості таких піаністів і композиторів як К. Таузіг, Х. фон Бюлов, К. Кліндворт, К. Сен-Санс, Ф. Бузоні, Л. Годовський та ін. «Видатним явищем фортепіанної культури кінця XIX-першої половини XX століть» [19, с. 589–590] вважає Г. Коган транскрипції С. Рахманінова.

Як зазначає Б. Бородін [8], стиль фортепіанних транскрипцій Ф. Ліста формувався під впливом іншої інструментальної сфери (оркестрової). Дослідник також акцентує увагу на тому факті, що у своїх фортепіанних транскрипціях композитор, намагаючись наблизитись до оркестрового звучання, поряд із спрощенням тексту «часто застосовує ампліфікацію – текстові додавання, покликані якимось компенсувати недолік природних сил інструменту, тембральних і динамічних (транскрипція Увертюри до «Тангейзера» Р. Вагнера)» [8, с. 22].

Фортепіанні транскрипції оперних та оркестрових творів видатних композиторів, створені Ф. Лістом, мали на мені пропагування досконалих зразків музичного мистецтва. Сам композитор писав так: «Фортепіано займає перше місце в ієрархії інструментів: воно найчастіше користується увагою і

найбільш широко поширене <...> У діапазоні своїх семи октав воно містить обсяг цілого оркестру, і десяти пальців людини досить для відтворення гармоній, здійснюваних об'єднанням сотень музикантів. При його посередництві стає можливим поширення творів, які інакше, через труднощі зібрати оркестр, залишилися б невідомими. Тому по відношенню до оркестровому твору воно те саме, що гравюра до твору живопису, яке вона розмножує і поширює» [8, с. 5].

Жанрові, стильові та структурно-композиційні особливості фортепіанних транскрипцій Ф. Ліста органічно пов'язані із фортепіанним стилем композитора, який окреслений у підрозділі 1.2 даного дослідження.

1.2. Специфіка фортепіанного стилю Ф. Ліста

Фортепіанний стиль Ліста відрізняється новаторським трактуванням інструменту. Композитор прагне передати на фортепіано типово оркестрові звучання. Основні риси фортепіанної техніки та виконавської манери Ф. Ліста викладено Я. Мільштейном [30, с. 22-29; 144-159; 163-182].

Спираючись на дане джерело, позначимо головні принципи лістівського піанізму, що знайшли відображення у його транскрипціях.

Симфонічне трактування фортепіано Лістом ґрунтується на двох базових принципах: прагненні до повноти звучання (манера *al fresco*) та принципі колористичного збагачення звучання.

До основних рис лістівської манери al fresco належать:

1. охоплення максимальної кількості регістрів (при побудові акордів і пасажів);
2. укрупнення арпеджіо;
3. рівномірний розподіл матеріалу (октавних і акордових пасажів) між руками, зрівняння технічних функцій лівої і правої рук;
4. застосування педалі як засобу, що продовжує звук після того, як палець знімається з клавіші;

5. техніка перехрещення і перекладання рук, використовувана для досягнення повноти звучання.

Принцип колористичного збагачення звучання пов'язаний із наступними моментами:

1. Використання крайніх регістрів фортепіано, які до Ф. Ліста вважалися немилозвучними:
 - введення низького регістра (слідом за Л. ван Бетховеном) – глухі і грізні баси, низхідні хроматичні пасажі у басовому регістрі, імітація звучання органу, віолончелі, фагота, контрабаса, імітація звучання дзвонів;
 - знаходження нових тембрових нюансів середнього регістра;
 - оригінальне використання верхнього регістру: блискучі каденції, трелі, скачки, що нагадують за звучанням дзвіночки;
 - арфооподібні пасажі, імітації звучання інших інструментів, позначені ним як *imitando il Flauto*, *quazi pizzicato*, *quazi Tromba* тощо;
 - контрастне зіставлення регістрів.
2. Новий підхід до педалізації:
 - введення тонких нюансів – напівпедаль, чвертьпедаль, педальне тремоло;
 - застосування педалі, що змішує різні гармонії;
 - застосування лівої педалі для підкреслення зміни характеру музики, гармонії.

Манера «*al fresco*» надає звуковим побудовам грандіозності й величності, принцип колористичного збагачення призводить до барвистого розчинення потужних звукових комплексів.

Нове трактування фортепіано веде до появи нових принципів піаністичної техніки. Серед них найважливішими є:

1. **Положення піаніста за інструментом.** Корпус прямий, опора на ноги незначна. Кожен рух здійснюється вільно і невимушено.

2. **Положення пальців щодо клавіатури.** Ф. Ліст не приймав якоїсь однієї конкретної постановки пальців. Їхнє положення змінювалося в залежності від характеру музики і рельєфу пасажу. У Ф. Ліста великою є роль першого (великого) пальця. Удар по клавіші, на думку Ф. Ліста, повинен був проводитися подушечкою пальця, а не кінчиком для більш повного звуку.

3. **Відсутність догматизму в виборі аплікатури, її варіантність.**

Основні аплікатурні прийоми:

- Аплікатура, обумовлена фразуванням;
- Репетиції і трелі зі змінюваною аплікатурою;
- Перехресцювання і перекладання другого, третього, четвертого і п'ятого пальців; ковзання пальців;
- Аплікатура комплексна – охоплення якомога більшої кількості клавіш при одному і тому ж положенні руки;
- Репетиції, ноти, що йдуть підряд, гами, зіграні одним пальцем.

Починаючи з творчості Ф. Ліста, **мистецтво туше** стає складною і різноманітною областю фортепіанної техніки. Про це свідчить величезна різноманітність лістівських позначень прийомів звуковидобування. Він використовує не лише графічні знаки, а й **ремарки образно-психологічного характеру**:

1. *Vibrato, vibrante* – вібруючий, резонуючий звук.
2. *Distinto, distintamente* – роздільне, виразне звуковидобування.
3. *Ben articolato* – чіткий удар.
4. *Secco* – сухий, жорсткий удар.
5. *Duro* – твердий, грубий удар.
6. *Velocissimo* – швидкість і легкість туше.
7. *Leggiero* – легкість, м'якість туше.
8. *Pesante* – важкий, повнокровний удар.
9. *Sciolto* – спритність звуковидобування.
10. *Volante* – польотний, ледве помітний дотик до клавіш.

11. *Quasi pizzicato, Quasi campanella* – позначення, пов'язані з оркестральними тенденціями піанізму Ф. Ліста.

12. *Martellato* – позначає туше найбільшої сили.

Позначимо коротко основні **принципи інтерпретації** Ф. Ліста:

1. *Принцип образності.* Ф. Ліст не міг творити і грати без зв'язку музики з образно-поетичними асоціаціями, про що свідчать численні заголовки, епіграфи, вказівки на твори інших мистецтв, літературні програми, докладні вказівки щодо характеру музики.
2. *Єдність емоційного і раціонального,* пов'язана з концентрацією і самовладанням. Друге передбачає наявність контролю над виконавським процесом навіть в моменти найвищого емоційного напруження.
3. *Єдність всіх елементів цілого* в виконуваному творі, підпорядкування плану інтерпретації центральному, основному образу.

Згадаємо також запропоновану Ф. Лістом класифікацію технічних труднощів. Він ділив всі технічні труднощі на чотири великі класи:

- 1) октави і акорди;
- 2) тремоло;
- 3) подвійні ноти;
- 4) гами і арпеджіо.

До *першого класу* техніки (октави і акорди) композитор відносить наступні фундаментальні формули:

1. октави репетиційні, неодноразово повторені на одних і тих же нотах;
2. ламані октави, також повторювані на одних і тих же нотах;
3. гами октавами (простими і ламаними) – по всій клавіатурі і у всіх тональностях;

4. акордові послідовності різних типів – репетиційні, сходами гами, по тризвуку, по зменшеними септакорд, з переходами з тональності в тональність і в різних ритмічних комбінаціях;
5. октавні й акордові побудови з поперемінним ударом рук (*martellato*).

До *другого класу* формул (трелі і тремоло) Ф. Ліст відносять:

1. трелі з трьома витриманими звуками;
2. трелі без витриманих звуків, терцеві, квартові, секстові, октавні трелі;
3. подвійні трелі – зі змінним числом голосів, зі змінним ходом голосів;
4. багатоголосні трелі (акордами) з поперемінним ударом рук.

Третім класом фундаментальних технічних формул, за Ф. Лістом, є подвійні ноти. До цього класу він відносить:

1. діатонічні та хроматичні гами терціями;
2. діатонічні та хроматичні гами секстами;
3. діатонічні та хроматичні з перекладанням пальців, без допомоги першого пальця;
4. діатонічні та хроматичні гами терціями або секстами зі зміною рук.

Нарешті, до *четвертого класу* техніки Ф. Ліст відносить власне гами і арпеджіо. Арпеджіо діляться ним на два види:

1. прості арпеджіо;
2. укрупнені арпеджіо, тобто арпеджіо терціями, секстами або з додаванням акордів.

Всі наведені технічні формули зустрічаються у більшості фортепіанних творів Ф. Ліста, зокрема, і у транскрипціях.

Висновки до Розділу 1.

У першому розділі нами було прослідковано історичні витоки та еволюцію жанру транскрипції, а також – вивчено особливості фортепіанного стилю Ф. Ліста. На основі вивчення наукових джерел за цією темою виявлено наступне.

Транскрипція як жанр є таким видом переробки музичного твору, який має самостійне художнє значення. Історичні витоки жанру прослідковуються ще у перекладеннях пісень та танців для різних інструментів у XVI-XVII століттях. Першим етапом розвитку саме жанру транскрипції стали обробки для клавіру творів Я. Рейнкена, А. Вівальді, Г. Телемана, Б. Марчелло, здійснені І. С. Бахом. Наступна віха – зразки жанру, створені віртуозами XIX століття (Ф Калькбренера, З. Тальберга, С. Хеллера, А. Гензельта та інших), зокрема, обробки популярних оперних фрагментів. Ці твори нерідко мали поверхневий характер, не були достатньо глибокими за змістом і лише віддавали данину салонній віртуозності. Транскрипції Ф. Ліста відкрили принципово новий підхід до цього жанру, оскільки в них основним стало збереження духу та змісту оригіналу, але при цьому вони передбачали певні зміни мелодії, гармонії, ритму, форми з метою компенсування втрат деяких сторін тексту оригіналу суто піаністичними засобами. Таке відношення до жанру стало характерним і надалі, для творчості таких піаністів і композиторів як К. Таузіг, Х. фон Бюлов, К. Кліндворт, К. Сен-Санс, Ф. Бузоні, Л. Годовський та інші. Видатним явищем фортепіанної культури кінця XIX – першої половини XX століть стали транскрипції С. Рахманінова.

Ф. Ліст, разом із такими композиторами як Ф. Шопен, Ф. Мендельсон, Р. Шуман, стає видатним реформатором фортепіанного мистецтва у XIX столітті. Він здійснює ряд новацій в області фортепіанної фактури, звукових ефектів, фортепіанної техніки, пов'язаних з симфонічної трактуванням фортепіано. Остання пов'язана в першу чергу з двома принципами використання фортепіано: манерою *al fresco* і принципом колористичного збагачення. Підхід Ф. Ліста до подолання технічних складнощів зводиться до

вивчення «фундаментальних формул» (таких, як октави і акорди; тремоло; подвійні ноти; гами і арпеджіо), які він класифікує в своїх «Технічних вправах» і які в його творах, зокрема, і в транскрипціях виконують функції, пов'язані з досягненням повноти, барвистості, характеристичності звучання, передачі оркестрових ефектів.

Кращі з транскрипцій Ф. Ліста, до яких відносяться розглянуті нами твори демонструють гармонійне поєднання віртуозно-технічного та художнього компонентів.

РОЗДІЛ 2

ФОРТЕПІАННІ ТРАНСКРИПЦІЇ Ф. ЛІСТА: ФАКТУРНА СПЕЦИФІКА

2.1. Особливості фортепіанної фактури у транскрипціях Ф. Ліста (на прикладі транскрипцій пісень Ф. Шуберта та фрагментів з опер Р. Вагнера)

Фортепіанні транскрипції Ф. Ліста були найвагомішою частиною його композиторської творчості та концертних програм у ранній, так званий «довеймарський» період творчості композитора. Потреба у цьому жанрі була обумовлена як внутрішніми, суб'єктивними причинами, пов'язаними із творчою особистістю композитора, так і особливостями європейського музичного життя 1830–1840-х років (розквіт фортепіанної віртуозності, удосконалення інструмент, розквіт концертного життя). У репертуарі піаністів- того часу було чимало фантазій, варіацій, парафразів на популярні оперні теми, які користувалися значним успіхом у аудиторії. Ф. Ліст продовжував створювати транскрипції також у веймарський та у пізній періоди своєї творчості, коли вже порівняно нечасто сам з'являвся на концертній естраді.

Ф. Ліст створював свої транскрипції не в останню чергу для того, щоб в своїх концертах пропагувати творчість композиторів, яких він високо цінував. Серед транскрипцій Ф. Ліста можна виділити декілька великих груп:

1. *Фортепіанні партитури*, тобто фортепіанні транскрипції симфонічних творів. Лістівські транскрипції відрізняються різноманітністю композиційних рішень. У багатьох випадках композитор досить строго слідує оригіналу. Це стосується, перш за все, транскрипцій симфоній Л. ван Бетховена та Г. Берліоза, які сам Ф. Ліст назвав «*фортепіанними партитурами*» [25]. У даних транскрипціях композитор реалізує за допомогою фортепіанних засобів виразності не лише великий план цілого, а й численні деталі фактури, гармонії, ритму.
2. *Оперні транскрипції*, у яких знаходить безпосередній прояв фантазія та артистичний темперамент Ф. Ліста. Це численні твори, пов'язані зі

сучасними італійськими, французькими та німецькими операми (Дж. Россіні, В. Белліні, Г. Доницетті, Дж. Верді, Г. Мейєрбер, Ш. Гуно, Р. Вагнер, К. М. Вебер та інші). У своїх оперних транскрипціях Ф. Ліст створював яскраві, зримі, рельєфні характеристики героїв і ситуацій.

3. *Пісні Ф. Шуберта*. Ф. Ліст залишив понад п'ятдесят транскрипцій шубертовських пісень, у яких він знайшов чимало близьких образів і поетичних мотивів, зокрема, мотиви мандрів та одухотворення природи. Пісня «Маргарита за прядкою» та балада «Лісовий цар» стали частиною першого циклу лістівських транскрипцій («Дванадцять пісень Шуберта», 1838). У той же час з'являються обробки пісень зі «Зимового шляху» та «Лебединої пісні». Продовженням лістівської *шубертіади* стали «Шість мелодій Франца Шуберта» та «Прекрасна мельничиха». Таким чином, у лістівських транскрипціях постав широкий діапазон образів, жанрів і форм пісенної спадщини першого музичного романтика.

Транскрипції камерно-вокальних творів займають важливе місце у творчому доробку Ф. Ліста. До них належать:

- Дев'ятнадцять пісень Л. ван Бетховена;
- Дванадцять пісень К. М. Вебера;
- вже згадані П'ятдесят пісень Ф. Шуберта, у числі яких обробки пісень зі збірки «Лебедина пісня», Дванадцять пісень із циклу «Зимовий шлях», «Шість мелодій Франца Шуберта» (обробки пісень із «Прекрасної мірошнички»), пісні «Ранкова серенада», «Форель», Баркарола, «Блукач», балади «Лісовий цар», «Маргарита за прядкою», а також Духовні пісні Ф. Шуберта;
- Тринадцять пісень Р. Франца;
- П'ятнадцять пісень Р. Шумана;
- Дев'ять пісень Ф. Мендельсона;
- Шість пісень Ф. Шопена;
- романс О. Аляб'єва «Соловей»;

- Два романси М. Рубінштейна;
- транскрипції двадцяти чотирьох власних пісень.

У даному підрозділі ми розглянемо особливості фортепіанної фактури в транскрипціях пісень Ф. Шуберта «Серенада» та «Лісовий цар», а також – в Увертурі до опери «Тангейзер» та заключної сцени з опери «Трістан і Ізольда» Р. Вагнера.

Транскрипція «Серенади» Ф. Шуберта за особливостями фактурного викладу є досить близькою до оригіналу. Протягом майже всієї п'єси витримується класичне поєднання провідної мелодичної лінії і супровідних голосів. Першу поміщено в партію правої руки, вона за теситурою вище за інші голоси. У партії лівої руки подано лінію басу, що складається з довгих тривалостей (переважно половинних). Гармонічний супровід, що в оригіналі містився у партії правої руки фортепіано, у Ф. Ліста розподілено між правою та лівою руками. Репліки фортепіано, що відповідають вокалісту наприкінці кожної його фрази та фортепіанні «програші» між куплетами подано Ф. Лістом без змін.

Протягом усієї обробки зберігається властивий оригіналу камерний тон висловлювання. Лише у коді, яка і в оригіналі, і в обробці Ф. Ліста є кульмінацією всієї пісні, фактура стає значно масивнішою за рахунок використання акордового викладу, звучання – значно потужнішим, ніж в оригіналі. Особливо показовими з цієї точки зору є тт. 35–36 оригіналу, яким відповідають тт. 96–98 обробки Ф. Ліста.

Оригінал має наступний вигляд:

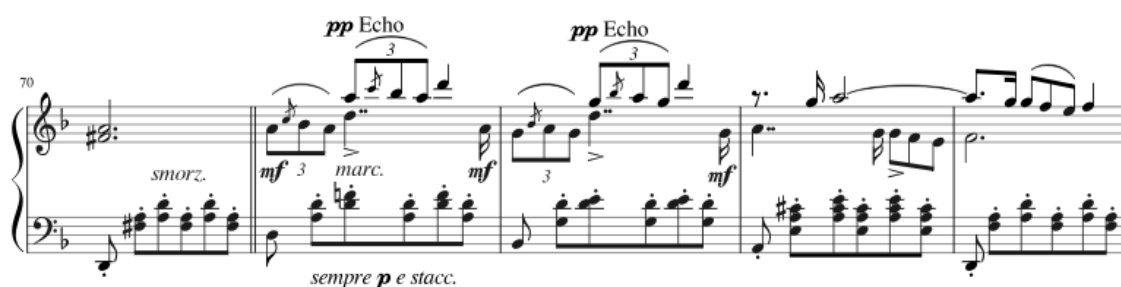


У обробці Ф. Ліста цей фрагмент подано так:



Порівняно з оригіналом обробка Ф. Ліста є більш розгорнутою за формою. Якщо пісня Ф. Шуберта має два куплети та коду, то Ф. Ліст додає ще один куплет, в якому демонструє колористичні можливості фортепіано.

Тут основну тему викладено у середньому регістрі, і водночас вона, як відлуння, повторюється у високому регістрі, тобто тут використано імітаційну поліфонію та прийом зіставлення різних регістрів, що є доволі характерним для фортепіанного стилю Ф. Ліста в цілому (у тому числі його оригінальних фортепіанних творів):



Принцип регістрового контрасту Ф. Ліст застосовує й в межах всієї форми. У першому куплеті тема звучить в першій і другій октаві, в середньому і високому регістрах, а у другому – в малій октаві і в першій, тобто в низькому і в середньому. Таким чином основна мелодія міняє й своє темброве забарвлення:

вперше раз вона звучить як жіночий голос або скрипка, вдруге – як чоловічий, або як альт чи віолончель.

В обробці «Серенади» Ф. Ліст додає ще деякі властиві для його фортепіанного стилю віртуозні прийоми, наприклад, пасажі подвійними нотами, та пасажі, що нагадують фіореттури у ноктюрнах Ф. Шопена.

Транскрипція «Лісового царя» Ф. Шуберта за формою та духом дуже точно відтворює оригінал (вихідну структуру рондо Ф. Лістом збережено). Але тут Ф. Ліст виходить за межі камерного жанру, створюючи повноцінну концертну обробку, призначену для виконання на великій сцені, яка має цілу низку віртуозних труднощів.

Перша зі труднощів – специфічний розподіл тематичного матеріалу між руками. Так, основна тема починається в партії лівої руки, потім продовжується в партії правої, потім знов переходить до лівої руки, увесь цей час знаходячись в діалозі з тематичним елементом, що повторюється протягом майже всієї п'єси, в оригіналі – в партії лівої руки фортепіано (оригінальний варіант див. у Додатку, приклад 8):



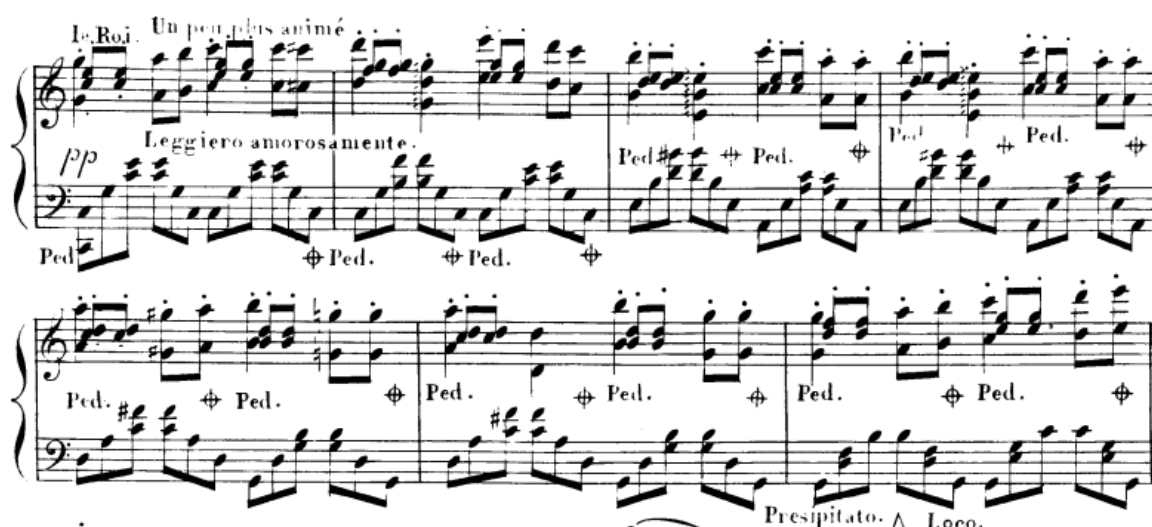
Друга основна складність пов'язана із особливостями фактурного викладу як оригінальної версії, так і обробки. В оригіналі всю партію супроводу пронизують октавні та акордові репетиції. Цей прийом повторюється й у Ф. Ліста. Тобто піаніст повинен добре оволодіти цим видом техніки. Це означає перш за все вміння чергувати моменти напруження та розслаблення м'язів

підчас виконання октавних репетицій, не допускати перенапруження руки, дотримуватись принципу свободи апарату.

Порівняно із оригіналом в обробці Ф. Ліста значно ускладняється фактура як в першому, так і в другому епізодах форми рондо, в якій написано пісню («пряма мова» Лісового царя). В першому епізоді представляють певну складність стрибки між басом та гармонічним супроводом в партії лівої руки:



У другому епізоді досить складною для виконання є фактура партії лівої руки, а також певну складність для виконання становить виокремлення з фактури супроводу основної мелодичної лінії (оригінальний варіант див. у Додатку, приклади 9, 10):



Загалом такий тип фактурного викладу наближає звучання фортепіано до оркестрового, має місце певна симфонізація камерної вокальної мініатюри.

Далі розглянемо «вагнерівські» транскрипції і, зокрема, обробку **Увертюри до опери «Тангейзер» Р. Вагнера.**

У першому розділі твору, що виконує функцію розгорнутого прологу, весь тематичний матеріал викладається в тих самих регістрах, що й в оригіналі. У другому, кульмінаційному проведенні першої теми вступу для зручності виконання на фортепіано тему хоралу подано в середньому і нижньому регістрах і розподілено між лівою і правою руками, а його ритмічне тріольне заповнення, яке в партитурі доручено всій групі дерев'яних духових і валторнам, а також – низьким струнним, подано тільки в партії лівої руки, в басах. Підголосок скрипок, що складається з низхідних секундових інтонацій і супроводжує мелодію хоралу, викладено октавами в партії правої руки. У фортепіанному звучанні, відповідно до завдань концертної обробки, він сприймається швидше як віртуозний матеріал, а не як виразна психологічна деталь:



У репризі другої теми першого розділу, дорученої в оркестровому варіанті альтам і другим скрипкам, затактові пунктирні ритмічні фігури, на відміну від оригіналу і першого викладу цієї теми в фортепіанній транскрипції, дані з гармонічним заповненням у вигляді арпеджіо

Оригінал:

Транскрипція:

У основному розділі (*Allegro*) зберігається авторська спрямованість на легкість, прозорість звукової тканини. Весь тематичний матеріал головної партії, як і в оригіналі, викладається в верхньому регістрі, дзвінке звучання якого імітує тембри дерев'яних духових і високих скрипок.

У той же час в цьому розділі Ф. Ліст реалізує і власне прагнення до демонстрації віртуозності. Це виражається, наприклад, в тому, що в ряді випадків він заміняє типові «оркестрові» тремоло, які супроводжують тему, на блискучі пасажі:



В одному з тематичних елементів головної партії Ф. Ліст також замість простого акордового викладу в партитурі (дерев'яні духові) і акордового викладу із застосуванням дубль-штриха у скрипок і альтів застосовує в гармонічному супроводі арпеджію з подвійними нотами, імітуючи засобами фортепіанної фактури ефект мерехтіння звуковий тканини, створений Р. Вагнером (див. Додаток, приклад 1).

У деяких фрагментах, оформлюючи гармонічний супровід провідного голосу, Ф. Ліст вдається до свого улюбленого прийому фактурного викладу – арпеджію з подвійними нотами в широкому діапазоні:



Хроматичні пасажі віолончелей у зв'язуючій партії отримують дуже специфічний фортепіанний виклад:



Каскад бравурних октав (в оригіналі мелодія, викладена у скрипок в унісон із застосуванням дубль-штриха) підводить до побічної партії.

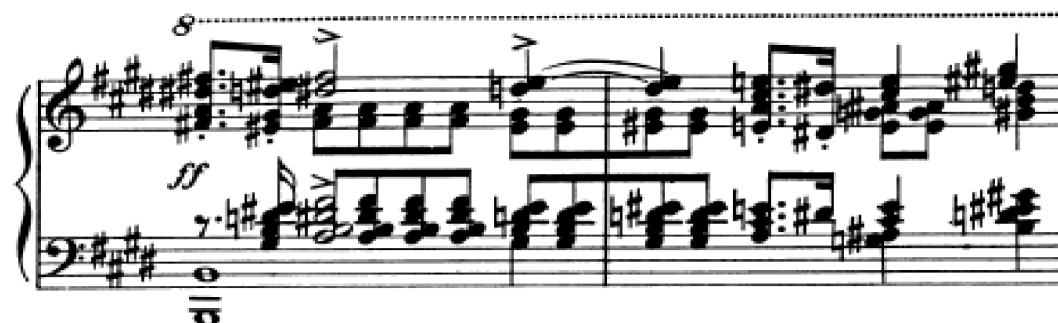
Фактурний виклад матеріалу побічної партії імітує потужне звучання оркестрового *tutti* оригіналу: масивні акорди в правій руці, каскади октав в басовому регістрі в лівій:



У другій темі побічної партії типовий «оркестровий» супровід основної мелодії (арпеджіо скрипок і альтів в діапазоні октави) Ф. Ліст також замінює «фортепіанними» ефектними арпеджіо, які охоплюють всі регістри інструменту. Знову має місце активізація віртуозного початку:



Кульмінаційне проведення матеріалу головної партії (заклучна партія) за фактурою оформлено як провідний голос, ущільнений акордами в супроводі ритмічної фігурації восьмими, а не тремоло як в оригіналі:



Перед епізодом у розробці Ф. Ліст додає віртуозну каденцію (див. Додаток, приклад 2).

Перехід до репризи, що починається з теми побічної партії, оформлений не у вигляді повторюваних акордів, як в оригіналі, а у вигляді стрімких арпеджіо:



У побічній партії в репризі Ф. Ліст повторює гармонічний супровід з експозиції, в той час як Р. Вагнер в оригіналі вводить в партії альтів і віолончелей, які акомпанують скрипкам і духовим, новий тематичний матеріал.

В останньому розділі, який за функцією є розгорнутою кодою, Ф. Ліст використовує різноманітні прийоми фактурного оформлення основної теми: на початку розділу він відтіняє її підголосками, такими ж як в партитурі, потім додає репетиційні ходи по звуках акордів, далі – пасажі, що імітують *glissando* арфи.

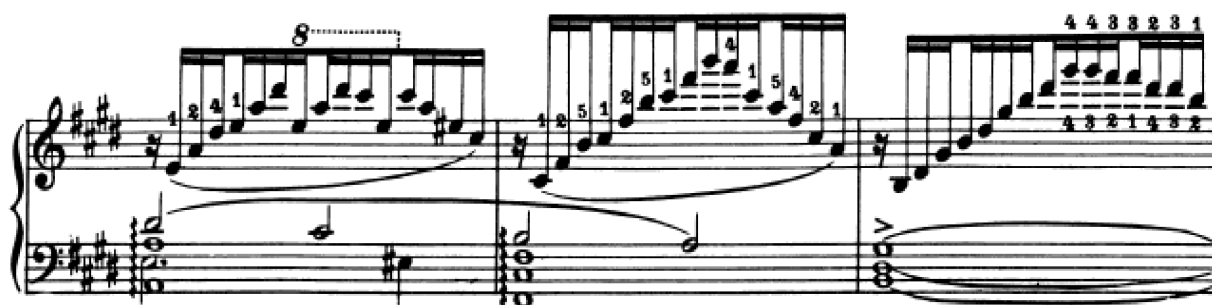
Підголоски:



Репетиційні ходи по звуках акордів:



Пасажі, що імітують glissando арфи:



У останньому, найпотужнішому за звучністю проведенні теми хоралу секундовий підголосок, що супроводжує її, викладено у вигляді каскаду октав *martellato*:



На противагу цьому в партитурі Р. Вагнер протягом усього розділу використовує тільки секундовий підголосок скрипок.

Розглянемо тепер **транскрипцію сцени смерті Ізольди з опери «Трістан і Ізольда» Р. Вагнера.**

Особливістю цієї обробки є те, що Ф. Ліст, як, власне, і Р. Вагнер, далеко не завжди дотримується принципу верховенства вокальної партії над усіма іншими голосами. В оригіналі партія соліста нерідко сприймається як виразний підголосок до плавної оркестрової «нескінченної мелодії», виникає ефект розчинення людського голосу в нескінченному морі оркестрового звучання. Тому в фортепіанній версії цього уривка основну роль грають інструментальні теми, головним чином струнної групи, а матеріал, що належить в оригіналі вокалісту, може взагалі опускатися, як, наприклад, в кульмінації (див. також Додаток, приклад 3).



Звертає на себе увагу характер викладу основної теми. Ф. Ліст яскраво показує її переходи з регістра в регістр. На самому початку вона звучить в малій октаві (в оригіналі її виконують низькі дерев'яні духові і голос в першій октаві). У порівнянні з оригіналом дещо змінюється ритм (див. Додаток, приклади 4, 5).

Потім тема переноситься в другу октаву, передаючи звучання скрипок, флейт, гобоя, кларнетів і частково повторюючи мелодію вокальної партії (див. Додаток, приклад 6).

Ф. Ліст майстерно користується прийомом оновлення фактури, підміняючи оркестрові тремоло і дубль-штрих типовими фортепіанними прийомами викладу. В ході свого розвитку основна тема отримує різне оформлення. Спочатку її супроводжують тремоло, потім синкоповані акорди, потім, обидва види супроводу з'єднуються (див. Додаток, приклад 7).

Не обходиться тут і без типових фортепіанних арпеджіо, а також підголосків (мелодичних фігурацій і арпеджіо), які взято з партії арфи і тому вони близькі до фортепіанної фактури:



Обидві «вагнерівські» транскрипції Ф. Ліста, як і «шубертівські», є прикладом компактного і логічного викладу на фортепіано всього масиву музичного матеріалу, даного в партитурі.

2.2. Органні твори Й. С. Баха у транскрипціях Ф. Ліста

Транскрипції творів Й. С. Баха були важливою частиною творчого життя Ф. Ліста. Як зазначає О. Петровська [38], протягом усього XIX століття Ф. Лісту належить особливе місце у пропагуванні бахівської творчості. Велике місце у його концертних програмах для широкої публіки займали його транскрипції органних творів Й. С. Баха. Як зазначає дослідниця, дані транскрипції користувалися великою популярністю як «зрозумілий» та «сучасний» репертуар для романтичним чином налаштованої публіки XIX століття. У той же час, прелюдії та фуги Й. С. Баха із «Добре темперованого клавіру» виконувалися Ф. Лістом для вибраної аудиторії, тих, кого композитор вважав своїми однодумцями, та мотивував своїх учнів (Г. фон Бюлова, К. Таузіга, Ф. Кролля, Е. д'Альберга) включати їх до свого репертуару.

Як зазначає В. Вчорашній, проблема перекладання бахівських органних творів для фортепіано завжди містила багато спірних моментів. Поряд з активними пропагуванням створення фортепіанних транскрипцій органних

творів, деякі музиканти вважали неможливим виконувати на фортепіано органні твори. Одним із опонентів фортепіанних транскрипцій органних творів Й. С. Баха був Альберт Швейцер, який вважав, що будь-яка транскрипція несе у собі втрату певних нюансів та заміну інших, а, отже, виконання органної fugи на фортепіано практично неможливо без втрат і похибок. За свідченням В. Вчорашнього, А. Швейцер наполягав на тому, що для того, щоб інтерпретувати органний твір Й. С. Баха на роялі, один піаніст повинен грати дві верхні мануальні рядки органної партії, а інший музикант повинен грати партію педалі в октавних подвоєнні; знайомство ж із власне органним викладом можливо лише на справжньому органі у соборі або у концертному залі. Втім, транскрипції органних творів Й. С. Баха, виконані Ф. Лістом – це довершені зразки фортепіанного мистецтва, виконання яких вимагає від сучасного піаніста максимального наближення як до епохальних і стилістичних особливостей барокового першоджерела, так і романтичної стилістики транскрипції.

Для розуміння специфіки транскрипції органних творів Й. С. Баха, виконані Ф. Лістом, звернемо увагу на ключові відмінності між органом та фортепіано. До специфічних рис органного мистецтва можна віднести наступне:

1. Непристосованість акустичної специфіки органу для виконання швидких пасажів та певний час, якого потребує органний звук для того, щоб заповнити собою приміщення.
2. Підкреслена урочистість, небуденність звукового образу органу, що пов'язаний із потужністю органного звучання.
3. Широке застосування у органній музиці старовинних церковних ладів.
4. Розподілення гармонії між двома руками.
5. Використання облігатної педалі, за допомогою якої можна виконувати не лише басові ноти, але і повноцінну мелодію.
6. Різноманітність регістрів.

7. Опора на мистецтво імпровізації із задіянням різноманітних прийомів прикрашення мелодії.

Специфіка органного звучання вимагає розуміння особливостей органних штрихів, що суттєво відрізняються від фортепіанних:

1. Диференційоване *legato*;
2. *Staccato*, що більше нагадує *détaché*;
3. Переважання прийомів *non legato*.

Як зазначає Б. Бородін [8], органні транскрипції для фортепіано Ф. Ліста можна розділити на дві групи:

1. максимально наближені до структури оригіналу (транскрипції Шести великих прелюдій та фуг Й. С. Баха);
2. такі, що імітують органне звучання (транскрипція Фантазії та фуги g-moll Й. С. Баха).

Як зазначає Б. Бородін, транскрипція **Фантазії і фуги соль мінор Й. С. Баха** є першим прикладом транскрипції, що має на меті імітувати органне звучання. Ф. Лісту належить два варіанта транскрипції даного твору – 1861 та 1868 років. У даному дослідженні ми зупинимося на другому, більш пізньому варіанті. У даному творі Ф. Лист за допомогою фортепіанних засобів виразності створює романтичний образ органного стилю епохи бароко. У даній транскрипції зберігається авторський текст та його оригінальне звучання, якого Ф. Лист досягає за допомогою великої кількості динамічних, темпових ремарок, аплікатурних вказівок.

На початку фантазії Ф. Лист імітує звучання органу за допомогою щільних повнозвучних акордів, октавних подвоєнь у басу, заповнень прохідними звуками, динаміки *ff* та густої педалізації, які відсутні у оригінальному нотному тексті:





Засоби, які використовує Ф. Ліст, мають на меті імітувати повнозвучність органного звучання. Як зазначає О. Александрова [2], *crescendo*, яке Ф. Ліст виставляє під трелями, відповідає агогіці органу, на якому дрібні повторювані звуки створюють ілюзію збільшення звучності.

Фуга у оригіналі не містить жодних штрихових позначень:



У своїй транскрипції Ф. Ліст намагається імітувати реальне звучання на органі, що відповідає бароковій традиції, тому орієнтується на штрихи кінцевого звучання теми на органі і виставляє відповідні штрихи – затакт теми і усі восьмі тривалості виконуються окремо *détaché*, у той час як шістнадцяті тривалості артикульовані *legato*. Крім того, Ф. Лісту належать численні ремарки, що вказують на темп та на характер музики: *espressivo*, *marcatissimo*, *accelerando*, *stringendo*, *rapido* та інші.



Що стосується динаміки, Ф. Ліст дотримується романтичного трактування фуги та збагачує її більш гнучкими динамічними нюансами, що не лише відповідають специфіці органних мануалів, але й додають твору емоційного романтичного звучання.

Висновки до Розділу 2

У другому розділі нами було розглянуто особливості фортепіанної фактури транскрипцій Ф. Ліста та особливості інтерпретації пісень Ф. Шуберта та фрагментів з опер Р. Вагнера.

Фактура усіх обраних для аналізу творів демонструє логічне та досить зручне, не зважаючи на технічну складність, втілення на фортепіано ансамблевої та оркестрової фактури.

З розглянутих нами творів найбільш близькою за фактурним викладом до оригіналу є транскрипція «Серенади» Ф. Шуберта. Але в цій обробці Ф. Ліст змінює форму твору, додаючи ще один куплет, в якому застосовує імітаційну поліфонію. Також він вводить у фактуру транскрипції й віртуозні пасажі, в тому числі подвійними нотами.

Балада «Лісовий цар» у обробці Ф. Ліста, зберігаючи загальний драматичний характер, виходить за межі жанру камерної мініатюри, перетворюючись на масштабну концертну п'єсу завдяки ускладненню фактури за рахунок активного використання акордової та октавної техніки.

У «вагнерівських» транскрипціях Ф. Ліст за допомогою таких видів фортепіанної техніки як октави, акорди, пасажі подвійними нотами та тремоло передає особливості оркестрового звучання.

«Бахівські» транскрипції Ф. Ліста характеризуються імітуванням органного звучання із задіянням усього арсеналу фортепіанних засобів виразності.

РОЗДІЛ 3

ТРАНСКРИПЦІЇ Ф. ЛІСТА

У ВИКОНАВСЬКИХ ІНТЕРПРЕТАЦІЯХ

3.1. Виконавські інтерпретації фортеп'яних транскрипцій Ф. Ліста пісень Ф. Шуберта («Серенада» та «Лісовий цар»), Увертюри до опери «Тангейзер» та «Смерті Ізольди» Р. Вагнера

Розглянемо інтерпретації транскрипцій Ф. Ліста пісень Ф. Шуберта. Спершу звернемося до виконавських версій «Серенади» Ф. Шуберта. Серед відомих записів цієї транскрипції, здійснених піаністами ХХ століть у вільному доступі наявні записи виконання С. Рахманінова, Г. Гінзбурга та В. Горовиця.

Інтерпретація «Серенади» С. Рахманіновим відрізняється благородною стриманістю ліричного висловлювання, камерним трактуванням фортепіанного звучання (що є характерним для стилю Ф. Шуберта) у поєднанні з романтичною свободою виконання, більш характерною та органічною для інтерпретації творів Ф. Шопена, Ф. Ліста та самого С. Рахманінова, ніж для інтерпретації творів Ф. Шуберта, чий стиль ще тісно пов'язаний з традиціями віденського класицизму. Останнє виражається перш за все у ставленні до агогіки.

Виконання С. Рахманінова відрізняє дуже гнучке *rubato*, певне подолання метричної сітки завдяки різноманітним агогічним прийомам: «відтяжкам» перед сильною долею або, навпаки, легким прискоренням темпу перед нею, невеличким *tenuto* на слабких долях. За рахунок цього С. Рахманінов уникає метричної рівномірності, одноманітності руху та досягає надзвичайної виразності звучання вокальної мелодії.

«Серенада» у виконанні С. Рахманінова є дуже різноманітною в плані динаміки. Матеріал, який в оригіналі виконує голос, звучить в нього дуже рельєфно, яскраво виділяючись на фоні супровідних голосів. Останні звучать дуже м'яко, штрих *staccato*, вказаний і Ф. Шубертом, і Ф. Лістом, дещо завуальовано. С. Рахманінов підкреслює регістровий контраст між двома проведеннями теми: перше проведення, що відповідає жіночому голосу, він

виконує тихіше і м'якше, ніж друге, що «співається» в транскрипції Ф. Ліста чоловічим голосом.

Матеріал, який в оригіналі доручено фортепіано, без участі голосу, С. Рахманінов грає також набагато тихіше, ніж вокальну мелодію, створюючи справжній ефект відлуння.

Коду, яка за задумом Ф. Ліста мала звучати більш масивно та насичено, С. Рахманінов виконує легко та прозоро, не виходячи за межі камерного, інтимно-ліричного типу висловлювання.

Водночас, поодинокий віртуозний матеріал, який було введено Ф. Лістом у транскрипцію, С. Рахманінов грає із яскраво вираженими блиском та елегантністю.

Інтерпретація В. Горовиця за стилем є близькою до інтерпретації С. Рахманінова. Він також загалом дотримується дуже камерного тону висловлювання, грає досить вільно в плані агогіки. Але все ж таки в нього агогічні нюанси виражені не настільки яскраво, як у С. Рахманінова, виконання є більш однорідним за рухом. Індивідуальною деталлю інтонування в інтерпретації В. Горовиця є більш різке, гостре виконання пунктирного ритму, що нагадує про мазурки Ф. Шопена.

В. Горовиць також виконує «Серенаду» дуже різноманітно за динамікою. У цілому він виводить на перший план той самий тематичний матеріал, що і С. Рахманінов. Але у В. Горовиця динамічні контрасти виражені ще яскравіше, ніж у С. Рахманінова.

У В. Горовиця дуже яскраво показаний штрих *staccato*, яким подано акомпанемент а перших тактах обробки.

Між інтерпретаціями двох піаністів також одна істотна відмінність, що стосується структури цілого. Так, С. Рахманінов взагалі не виконує третій куплет, який було додано Ф. Лістом, ймовірно вважаючи, що це порушує форму оригіналу. В. Горовиць не випускає цей епізод і досягає там неймовірного динамічного контрасту між звучанням різних голосів фактури.

Звернемося до інтерпретацій сучасних піаністів – Є. Кісіна та грузинської піаністки Х. Буніатішвілі.

Є. Кісін інтерпретує «Серенаду» за загальним настроєм близько до оригіналу та стилю інтерпретацій С. Рахманінова та В. Горовиця. Але в його виконанні є певні істотні відмінності від трактування цього твору видатними піаністами ХХ століття.

Перш за все, виконання Є. Кісіна є значно одноріднішим як в агогічному, так і в динамічному планах. Загальний ритмічний рух є більш спокійним та розміреним. В цілому в його грі в цій п'єсі спостерігається тенденція скоріше до уповільнення, ніж до прискорення.

Динамічні та регістрові зміни виявлені в знано меншій мірі, ніж це було у С. Рахманінова та, особливо, у В. Горовиця. Натомість переважає загальна м'якість, глибина, «оксамитовість» звучання.

На відміну від версій С. Рахманінова та В. Горовиця у Є. Кісіна кульмінація в коді звучить значно потужніше, масивніше, акорди в партії правої руки в верхньому регістрі звучать дещо жорстко за тембром. Загалом піаніст мислить більш широкими динамічними та агогічними планами.

Схожим за загальною емоційною спрямованістю є й виконання «Серенади» грузинською піаністкою Х. Буніатішвілі.

Вона бере ще повільніший темп, ніж Є Кісін, усі агогічні відхилення від нього – скоріше в бік уповільнення, ніж у бік прискорення. Виконання також є досить однорідним в плані динаміки, переважають нюанси *mp*, *mf*, загальне м'яке навіть дещо матове звучання, яке було б органічним при виконанні творів К. Дебюссі.

Загалом можемо зробити висновок, що С. Рахманінов та В. Горовиць мислять «Серенаду» як певну психологічну замальовку навіть з деякими елементами драматизму, що виражається в багатстві агогічних нюансів та динамічних контрастів, підкресленні моментів діалогу та перекличок, закладених у фактурі п'єси, тоді як Є. Кісін та Х. Буніатішвілі інтерпретують цей твір скоріше як свого роду умиротворений нічний пейзаж.

Перейдемо тепер до інтерпретацій транскрипції **«Лісового царя» Ф. Шуберта**, що належать видатному виконавцеві творі Ф. Ліста Л. Берману та сучасній корейській піаністці Ю. Ванг.

Між образним змістом двох інтерпретацій, на відміну від інтерпретацій попередньої транскрипції, немає істотних розбіжностей.

Відмінності стосуються в більшій мірі окремих темпових, динамічних, агогічних нюансів.

Так, Л. Берман, передаючи драматичний характер твору, дещо захоплюється супровідними голосами фактури – октавними та акордовими репетиціями, арпеджіо, тоді як Ю. Ванг більш рельєфно виділяє основну мелодичну лінію у рефрені.

Натомість у Л. Бермана більш помітною є різниця в русі між драматичним рефреном та ліричними епізодами, більш помітну роль відіграють цезури між фразами та цілими розділами. Особливо значущою є пауза перед останніми акордами (що в оригіналі співпадають зі словами про смерть дитини в вокальній партії).

Виконання Ю. Ванг відрізняється більшою темповою та агогічною однорідністю, а також – просто дещо швидшим темпом. Вона також не в повній мірі досягає драматичного ефекту у останніх тактах п'єси на відміну від Л. Бермана.

Щодо транскрипції **Увертюри до опери «Тангейзер» Р. Вагнера**, зосередимось на інтерпретації Хорхе Боле та Юліани Авдєєвої.

Виконання Хорхе Боле відрізняється дуже великою силою емоційного впливу. Піаніст починає увертюру стримано, у дуже повільному темпі і розміреному русі. Але це як раз і справляє певне художнє враження. У вступі, а потім і в коді Хорхе Боле дуже рельєфно розмежовує різні голоси фактури за тембром і динамікою.

Виконання піаністом основного розділу відрізняється феноменальною віртуозністю, емоційною щирістю. Музикант мислить тут крупними динамічними хвилями. Усі акордові побудови в кульмінаціях звучать дуже

потужно, хоча, можливо, дещо жорстко за тембром. Уся «дрібна» пасажна техніка відрізняється винятковою чіткістю, дзвінкістю тембру.

Увесь тематичний розвиток увертюри в інтерпретації піаніста спрямовано до генеральної кульмінації в коді.

У порівнянні з виконанням Х. Боле виконання Ю. Авдєєвої, не зважаючи на його технічну досконалість, здається дещо одноманітним з точки зору звукових барв та динамічних нюансів та не зовсім переконливим в плані темпової драматургії та агогіки. Так, темп вступу сприймається як надто швидкий, цезури між фразами у ньому – як недостатньо великі. Темп основного розділу, навпаки, видається уповільним із великою кількістю «зупинок», «зависань» у ритмічному русі.

Звучання інструменту загалом, як на *f*, так і на *p* наближається до певної «усередненої» м'якості.

Нарешті, дамо характеристику інтерпретації **заключної сцени з опери «Трістан і Ізольда» Р. Вагнера**, що належать В. Горовицю та І. Левіту (запис 2017 року).

Стиль виконання В. Горовиця відрізняється такими рисами як ритмічна свобода із досить різноманітними прискореннями та уповільненнями темпу, підкреслення динамічними та тембровими засобами моментів діалогу між різними голосами фактури, наявність багатьох дрібних динамічних хвиль у поєднанні зі спрямованістю до однієї генеральної кульмінації в коді. Остання у виконанні В. Горовиця теж розділяється на декілька стадій.

Виконання І. Левіта відрізняється досить повільним темпом, що, однак, не створює відчуття монотонності. Піаніст робить дуже переконливі та значущі цезури між побудовами, при загальній м'якості звучання голоси фактури досить ясно розмежовані між собою за тембром, чого не вистачає виконанню багатьох сучасних піаністів, І. Левіт знаходить досить багато різних звукових барв. Це останнє виконання вирізняє наповненість *pp*, його виключна прозорість та дзвінкість у високому регістрі.

3.1. Виконавські інтерпретації органних творів Й. С. Баха у транскрипціях Ф. Ліста

Розглянемо інтерпретації транскрипції Ф. Ліста Фантазії і фуги соль мінор Й. С. Баха. Порівняємо інтерпретаційні прочитання С. Фейнберга та Д. Тріфонова.

Для виконавського стилю С. Фейнберга характерним є поєднання витонченої експресії та підвищеної емоційності із продуманістю та логічною стрункістю задумів. Це знаходить прояв і у його виконанні Фантазії і фуги соль мінор Й. С. Баха у транскрипції Ф. Ліста.

У цілому твір у виконанні піаніста вражає масштабністю форми, цілісністю і у той же час пластичністю та ретельною деталізацією поліфонічної тканини. У інтерпретації С. Фейнберга відчувається прагнення до дещо романтизованого трактування бахівського твору, що відповідає стилю лістівської транскрипції. Потужні акорди фантазії звучать потужно та насичено, але наповнення орнаментикою додає загальному звучанню ліричності. На перший план тут виходить суб'єктивний, ліричний початок, що відповідає лірико-психологічному виконавському типу, до якого належить С. Фейнберг.

Темпова драматургія твору у виконанні С. Фейнберга характеризується безперервною процесуальністю, що знаходить прояв у фактурній насиченості, динамічних контрастах, гнучких агогіці та метроритмі. У цілому інтерпретація Фантазії і фуги соль мінор Й. С. Баха у транскрипції Ф. Ліста, представлена С. Фейнбергом, відповідає романтичній традиції трактування творів Й. С. Баха, характерній для лістівської епохи.

Інтерпретація Д. Тріфонова вирізняється підкресленою патетичністю висловлювання. Для його виконавської інтонації характерна пафосна декламаційність, що в цілому відповідає творчим прийомам Й. С. Баха. У фантазії увагу привертають максимальна вивіреність метроритму та «риторичні» агогічні розширення перед найважливішими інтонаційними точками, що підкреслює декламаційний характер висловлювання.

У Фантазії, особливо у середніх епізодах, Д. Тріфонов обирає значно стриманіший темп, ніж С. Фейнберг. Виконання піаніста також характеризується рівністю звуковедення та поступовим нарощуванням динаміки. Динамічні контрасти ілюструють просторове та регістрове виконавське рішення, обране Д. Тріфоновим з метою імітації органних регістрів. У цілому фантазія у виконанні піаніста викликає асоціації із патетикою публічного виступу, на зразок церковної проповіді.

Виконання фуги характеризується підкресленою інструментальністю природи звуковидобування, переважанням штрихів *staccato* та *non legato* та в цілому великою увагою до штрихів при інтонаційному розмежуванні голосів, а також широкою тембровою та регістровою палітрою, що відповідає природному органному звучанню.

Висновки до Розділу 3

У цьому розділі роботи нами було розглянуто інтерпретації транскрипцій Ф. Ліста видатними піаністами ХХ століття (С. Рахманіновим, Л. Берманом, Х. Боле, В. Горовицем, С. Фейнбергом) та провідними сучасними виконавцями (Є. Кісіним, Х. Буніатішвілі, Ю. Ванг, Ю. Авдєєвою, І. Левітом, Д. Тріфоновим).

Найбільші розбіжності нами було виявлено у трактуванні «Серенади» Ф. Шуберта. Так, наприклад, С. Рахманінов і В. Горовиць мислять цю п'єсу як психологічно навантажену мініатюру. В їх виконанні присутні різноманітні агогічні нюанси, яскраві динамічні контрасти. У виконанні Є. Кісіна та Х. Буніатішвілі «Серенада» змальовує скоріше мирний нічний пейзаж. Виконання обох піаністів відрізняється більшою одноманітністю руху, відсутністю різких динамічних контрастів, меншою увагою до дрібних фактурних та інтонаційних деталей.

Найбільш близькими за загальним характером і драматургією виявилися інтерпретації балади «Лісовий цар» Л. Берманом та Ю. Ванг, а також – виконання транскрипції заключної сцени «Трістана і Ізольди» В. Горовиця і І. Левіта.

Інтерпретації Увертюри до опери «Тангейзер» Р. Вагнера Х. Боле та Ю. Авдєєвої виявили певні розбіжності в темповій драматургії, динаміці, агогії.

Інтерпретація транскрипції Фантазії і фуги соль мінор Й. С. Баха, представлена С. Фейнбергом, характеризується романтизованим, лірично-суб'єктивним підходом, характерним для романтичної фортепіанної традиції, у той час як для виконавської інтерпретації Д. Тріфонова характерні патетика та риторичність, що корелюють із естетичними принципами епохи Бароко.

В цілому виконання сучасних піаністів в більшій мірі, ніж інтерпретації майстрів минулого століття тяжіють до темпової однорідності, м'якості звучання як на *форте*, так і на *піано*, до прискорення швидких темпів та уповільнення повільних, а також – до меншої міри динамічного розмежування різних шарів фактури.

ВИСНОВКИ

Фортепіанні транскрипції Ф. Ліста входять до репертуару кращих піаністів світу, є обов'язковими творами на багатьох конкурсах та представляють інтерес для музикантів не лише як віртуозні твори, на яких можна повною мірою виявити свій технічний потенціал, а й як такі, що мають і художньо-естетичну цінність.

Аналітичне осмислення виконавських інтерпретації фортепіанних транскрипцій Ф. Ліста піаністами XX та XXI століть надає можливість прослідкувати певну еволюцію у відношенні піаністів минулого та сучасності до жанру віртуозної транскрипції. Ставлення до авторського тексту, реалізація фактурної специфіки, темпова та темброва драматургія – все це якнайкращим чином ілюструє специфіку виконавського стилю тієї чи іншої епохи чи національної школи.

У першому розділі даного дослідження нами було прослідковано історичні витоки та еволюцію жанру транскрипції, а також окреслено особливості фортепіанного стилю Ф. Ліста. На основі вивчення наукових джерел за цією темою виявлено наступне.

Транскрипція як жанр є таким видом переробки музичного твору, який має самостійне художнє значення. Історичні витоки жанру прослідковуються ще у перекладеннях пісень та танців для різних інструментів XVI–XVII століття. Першим етапом розвитку саме жанру транскрипції стали обробки для клавіру творів Я. Рейнкена, А. Вівальді, Г. Телемана, Б. Марчелло, здійснені Й. С. Бахом. Наступну віха у розвитку жанру склали зразки, створені віртуозами XIX століття (Ф Калькбренера, З. Тальберга, С. Хеллера, А. Гензельта та інших), зокрема, обробки популярних оперних фрагментів. Ці твори нерідко мали поверхневий характер, не були достатньо глибокими за змістом і лише віддавали данину салонній віртуозності. Транскрипції Ф. Ліста відкрили принципово новий підхід до цього жанру, оскільки в них основним стало збереження духу та змісту оригіналу, але при цьому вони передбачали певні

зміни мелодії, гармонії, ритму, форми з метою компенсування втрат деяких сторін тексту оригіналу суто піаністичними засобами. Таке відношення до жанру стало характерним і надалі, для творчості таких піаністів і композиторів як К. Таузіг, Х. фон Бюлов, К. Кліндворт, К. Сен-Санс, Ф. Бузоні, Л. Годовський та інші. Видатним явищем фортепіанної культури кінця XIX – першої половини XX століття стали транскрипції С. Рахманінова.

Ф. Ліст, разом із такими композиторами як Ф. Шопен, Ф. Мендельсон, Р. Шуман, стає видатним реформатором фортепіанного мистецтва у XIX століття. Він здійснює ряд відкриттів в області фортепіанної фактури, звукових ефектів, фортепіанної техніки, пов'язаних з симфонічною трактуванням фортепіано. Остання пов'язана в першу чергу з двома принципами використання фортепіано: манерою *al fresco* і принципом колористичного збагачення. Підхід Ліста до подолання технічних складнощів зводиться до вивчення «фундаментальних формул» (таких, як октави і акорди, тремоло, подвійні ноти, гами і арпеджіо), які він класифікує в своїх «Технічних вправах» і які в його творах, зокрема, і в транскрипціях, виконують функції, пов'язані з досягненням повноти, барвистості, характеристичності звучання, передачі оркестрових ефектів.

Кращі з транскрипцій Ф. Ліста, до яких відносяться розглянуті нами твори, демонструють гармонійне поєднання віртуозно-технічного та художнього компонентів.

У другому розділі нами було проаналізовано специфіку фортепіанної фактури транскрипцій Ф. Ліста пісень Ф. Шуберта («Серенада» і «Лісовий цар»), Увертюри до опери «Тангейзер» і заключної сцени з опери «Трістан і Ізольда» Р. Вагнера, а також виконанні Фантазії і фуги соль мінор Й. С. Баха.

Усі транскрипції за своєю формою в цілому точно відтворюють оригінал. Особливості фактурного викладу в «шубертівських» транскрипціях близькі до висхідного тексту, в них досить компактно та логічно подано вокальну лінію та фортепіанний супровід із збереженням провідної ролі першої. «Серенада» не

містить якихось віртуозних складнощів, основним виконавським завданням в ній є досягнення виразності кантилени.

Основним видом техніки, що зустрічається протягом усієї п'єси у «Лісовому царі» є октавні та акордові репетиції.

У «вагнерівських» транскрипціях основним завданням композитора була передача оркестрового звучання, його потужності та водночас барвистості. У обробці Увертюри до опери «Тангейзер» основними видами техніки є октави й акорди, що передають звучання оркестрового *tutti*, тремоло, пасажі подвійними нотами, що нерідко замінюють суто «оркестрові» пасажі, не зручні для виконання на фортепіано, арпеджіо, які охоплюють декілька регістрів. Схожі технічні формули використовуються у багатьох інших творах Ф. Ліста, зокрема, в етюдах. У обробці «Смерті Ізольди» передано більшість оркестрових підголосків, що супроводжують вокальну мелодію, серед основних видів фортепіанної техніки – тремоло, зустрічається й потужна акордова фактура, пасажі широкого діапазону.

«Бахівські» транскрипції Ф. Ліста характеризуються імітуванням органного звучання із задіянням усього арсеналу фортепіанних засобів виразності.

У *третьому розділі* даного дослідження проаналізовано інтерпретації транскрипцій Ф. Ліста видатними піаністами ХХ століття (С. Рахманіновим, Л. Берманом, Х. Боле, В. Горовицем, С. Фейнбергом) та провідними сучасними виконавцями (Є. Кісіним, Х. Буніатішвілі, Ю. Ванг, Ю. Авдєєвою, І. Левітом, Д. Тріфоновим).

Найбільші розбіжності нами було виявлено у трактуванні «Серенади» Ф. Шуберта. Так, наприклад, С. Рахманінов і В. Горовиць мислять цю п'єсу як психологічно навантажену мініатюру. В їх виконанні присутні різноманітні агогічні нюанси, яскраві динамічні контрасти. У виконанні Є. Кісіна та Х. Буніатішвілі «Серенада» змальовує скоріше мирний нічний пейзаж. Виконання обох піаністів відрізняється більшою одноманітністю руху,

відсутністю різких динамічних контрастів, меншою увагою до дрібних фактурних та інтонаційних деталей.

Найбільш близькими за загальним характером і драматургією виявилися інтерпретації балади «Лісовий цар» Л. Берманом та Ю. Ванг, а також – виконання транскрипції заключної сцени «Трістана і Ізольди» В. Горовиця і І. Левіта.

Інтерпретації Увертюри до опери «Тангейзер» Р. Вагнера Х. Боле та Ю. Авдєєвої виявили певні розбіжності в темповій драматургії, динаміці, агогії.

Інтерпретація транскрипції Фантазії і фуги соль мінор Й. С. Баха, представлена С. Фейнбергом, характеризується романтизованим, лірично-суб'єктивним підходом, характерним для романтичної фортепіанної традиції, у той час як для виконавської інтерпретації Д. Тріфонова характерні патетика та риторичність, що корелюють із естетичними принципами епохи Бароко.

В цілому виконання сучасних піаністів в більшій мірі, ніж інтерпретації майстрів минулого століття тяжіють до темпової однорідності, м'якості звучання як на *форте*, так і на *піано*, до прискорення швидких темпів та уповільнення повільних, а також – до меншої міри динамічного розмежування різних шарів фактури.

Фортепіанні транскрипції Ф. Ліста входять до «золотого» фортепіанного репертуару і потребують як уваги сучасних піаністів, так і подальшого аналітичного осмислення у роботах науковців.

ДОДАТОК

Приклад 1.

A musical score for a full orchestra, labeled "Приклад 1". The score is written for 12 staves, each representing a different instrument or section: 1st Fl., 2nd Fl., Hh., Cl., Vln., Vln., Wh., Fg., 1st Vl., 2nd Vl., Br., and Cb. The key signature is three sharps (F#, C#, G#) and the time signature is 4/4. The score is divided into four measures. The first measure is marked with a piano (p) dynamic. The second measure is marked with a piano (p) dynamic. The third measure is marked with a piano (p) dynamic. The fourth measure is marked with a piano (p) dynamic. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings.

Приклад 2.

A musical score for a piano, labeled "Приклад 2". The score is written for two staves, Treble and Bass. The key signature is three sharps (F#, C#, G#) and the time signature is 4/4. The score is divided into two measures. The first measure is marked with a piano (p) dynamic. The second measure is marked with a piano (p) dynamic. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings.

Приклад 3.

The image shows a page of a musical score, likely from a symphony, featuring multiple staves for various instruments and vocal parts. The score is in Russian and includes dynamic markings like 'f' and 'dim.'.

The instruments listed on the left side of the score are:

- Kl. Fl.
- Fl.
- Ob.
- Cl.
- F.H.
- Hr.
- Fg.
- Bel.
- Tr.
- Pos.
- Btb.
- Ph.
- Harfe.
- Vi.
- Br.
- Isoldr.
- Ve.
- Cb.

The vocal parts are labeled as 'Welt' and 'A'. The lyrics are in Russian: 'Welt - A - tems we - hen - dem All, -'.

The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings. The word 'dim.' appears on the first staff, indicating a decrescendo.

Приклад 4.

Sehr langsam. Sehr mässig beginnen.

ff cresc. decresc. piano dim. pp

pp una corda ppp

trem. decresc. sempre trem. decresc.

Приклад 5.

Приклад 6.

Die Begleitung immer sehr ruhig und pp

p dolce una corda pp

*Qw. **

p dolce

*Qw. **

Приклад 7.

trem. p

*Qw. Qw. **

cre scendo molto

tre corde trem. Qw. Qw.

pp una corda

arpeggiando

poco crescendo

*Qw. Qw. **



Приклад 8.

Schnell. (♩ = 152)

f

musical score for a piano piece, marked *Schnell.* (♩ = 152). The score consists of three systems of music, each with a treble and bass staff. The first system starts with a forte (*f*) dynamic and features a rapid, continuous eighth-note pattern in the right hand. The second system continues this pattern, with a forte (*f*) dynamic marking. The third system also continues the pattern, with a forte (*f*) dynamic marking.

Приклад 9.

55

„Du

decr.

58

lie - - bes Kind, komm, geh mit

pp

musical score for a piano and voice piece. The piano part features a steady eighth-note pattern in the right hand, and a more rhythmic bass line in the left hand. The voice part has lyrics "lie - - bes Kind, komm, geh mit".

Приклад 10.

85

Wind. „Willst, fei - ner Kna - be, du

mit mir gehn? Mei-ne Töch - ter sol - len dich war - ten schön; Mei-ne

88

ppp

The image displays a musical score for a vocal and piano piece. It is divided into two systems, starting at measures 85 and 88. The vocal line is written in a single treble clef staff. The piano accompaniment consists of two staves, treble and bass. The key signature has one flat (B-flat), and the time signature is 4/4. The lyrics are in German. The first system (measures 85-87) includes the word 'Wind.' and the phrase '„Willst, fei - ner Kna - be, du'. The second system (measures 88-90) continues with 'mit mir gehn? Mei-ne Töch - ter sol - len dich war - ten schön; Mei-ne'. The piano part features a dense texture of chords in the right hand and a more rhythmic bass line. A 'ppp' (pianissimo) marking is present in the piano part of the first system.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Аймакова М. А. Фортепианные транскрипции : вопросы интерпретации. *Школа Науки*. 2018. Вып. 9. С. 43–45.
2. Александрова О. А. Ф. Лист как интерпретатор в фортепианной транскрипции органной Фантазии и фуги g-moll И .С. Баха. URL: <https://dshi.surgut.muzkult.ru> (дата звернення: 09.03.2021).
3. Алексеев А. Д. История фортепианного искусства. Москва, Музыка, 1967. Часть II. 285 с.
4. Алексеев А. Д. Музыкально-исполнительское искусство конца XIX – первой половины XX века. Москва : РАМ им. Гнесиных, 1995. 328 с.
5. Альшванг А. А. Школа фортепианной транскрипции Г. М. Когана. Москва : Музыка, 1964. Т. 2. 327 с.
6. Асафьев Б. В. Музыкальная форма как процесс. Ленинград : Музыка, 1971. 376 с.
7. Бобровский В. П. Функциональные основы музыкальной формы. Москва : Музыка, 1977. 332 с.
8. Бородин Б. Б. Феномен фортепианной транскрипции: опыт комплексного исследования : автореф. дисс. ... д-ра искусствоведения. Москва, 2006. 42 с.
9. Гаал Д. Лист. Москва : Молодая гвардия, 1977. 320 с.
10. Годовский Л. Транскрипции для фортепиано. Вып. 1. Москва : Музыка, 1970. 96 с.
11. Друскин М. История зарубежной музыки второй половины XIX века. Москва : Государственное музыкальное издательство, 1963. Вып. 4. 582 с.
12. Зилоти А. И. Мои воспоминания о Ф. Листе . Москва : тип. С. Л. Кинда, 1911. 61 с.
13. Иванчей Н. П. Фортепианная транскрипция в свете психологии музыкального восприятия. URL : <https://cyberleninka.ru/article/n/fortepiannaya-transkriptsiya-v-svete-psihologii-muzykalnogo-vospriyatiya> (дата звернення: 30.05.19).

- 14.Иванчей Н. П. Фортепианная транскрипция в русской музыкальной культуре XIX века : автореф. дисс. ... кандидата искусствоведения. Ростов-на-Дону 2009. 32 с.
- 15.Кашкадамова Н. Б. Історія фортеп'янного мистецтва. XIX сторіччя : Підручник. Тернопіль : АСТОН, 2006. 608 с.
- 16.Кашкадамова Н. Мистецтво виконання музики на клавішно-струнних інструментах (клавикорд, клавесин, фортеп'яно). Тернопіль : Астон, 1998. 399 с.
- 17.Климова В. В. О феномене транскрипции: терминологический аспект. URL: (<https://cyberleninka.ru/article/n/o-fenomene-transkriptsii-terminologicheskiiy-aspekt>) (дата звернення 28.05.19).
- 18.Коган Г. Работа пианиста. Москва : Классика-XXI, 2004. 204 с.
- 19.Коган Г. Транскрипция. *Музыкальная энциклопедия*. Москва, Советская энциклопедия, 1981. Т. 5. С. 589–590.
- 20.Коган Г. О транскрипции. *Избранные статьи*. Москва : Сов. Композитор, 1972. Вып. 2. С. 63–68.
- 21.Конен В. История зарубежной музыки. Вып. 3 : учеб. Для консерваторий. Москва : Музыка, 1981. 536 с.
- 22.Корыхалова Н. Интерпретация музыки. Ленинград, 1979. 174 с.
- 23.Кюрегян Т. Форма в музыке XVII–XX веков. Москва, 1998. 344 с.
- 24.Либерман Е. Творческая работа пианиста с авторским текстом Москва, Музыка, 1988. 236 с.
- 25.Лист Ф. Избранные статьи Москва : Музгиз, 1959. 468 с.
- 26.Мещерякова Е. Эволюция жанра транскрипции в творчестве Ф. Листа. Парафраза на темы оперы «Риголетто» Дж. Верди. Исполнительский анализ. Выпускная квалификационная работа. Саратов, 2020. 44 с.
- 27.Мазель Л. Строение музыкальных произведений : учеб. пособие. Москва : Музыка, 1979. 536 с.
- 28.Медушевский В. К проблеме сущности, эволюции и типологии музыкальных стилей. *Муз. современник*. Москва : Сов. композитор, 1984. Вып.5. С. 5–17.

29. Мильштейн Я. Вопросы теории и истории исполнительства. Москва : Сов. композитор, 1983. 266 с.
30. Мильштейн Я. Ференц Лист. Москва : Государственное музыкальное издательство, 1956. Т. II. 336 с.
31. Мильштейн Я. Ференц Лист. Москва : Государственное музыкальное издательство, 1956. Т. I. 540 с.
32. Миронов Б. Б. Искусство транскрипции музыкальных произведений. Вопросы теории практики. *Молодой ученый*. 2015. № 11. С. 1851–1854. URL: <https://moluch.ru/archive/91/19274> (дата звернения: 07.04.2021).
33. Михайлов М. Стил в музыке. Ленинград : Музыка, 1981. 262 с.
34. Моргун А. Д. Некоторые особенности исполнения фортепианных транскрипций произведений для органа. *Культурные инициативы*. 2019. URL: <https://www.elibrary.ru/item.asp?id=37611815> (дата звернения: 28.11.2020).
35. Назайкинский Е. В. Логика музыкальной композиции. Москва : Музыка, 1982. 319 с.
36. Назайкинский Е. В. Стил и жанр в музыке : учеб. пособие. Москва : Владос, 2003. 248 с.
37. Нейгауз Г. Г. Об искусстве фортепианной игры: Записки педагога. Москва : Музыка, 1988. 240 с.
38. Петровская О. С. Ф. Бузони и Листовская традиция интерпретации клавирной музыки Баха. *Южно-Российский музыкальный альманах*. 2007. Вып. 1. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/f-buzoni-i-listovskaya-traditsiya-interpretatsii-klavirnoy-muzyki-baha/viewer> (дата звернения: 20.10.2020).
39. Плотникова Т. А. Формирование и развитие новаторских принципов пианизма Ф. Листа в ракурсе идей романтической эпохи (на примере исполнительского анализа пьесы «Долина Обермана» из первой тетради цикла-сборника «Годы Странствий»). *Культурные инициативы*. 2020. URL: <https://www.elibrary.ru/item.asp?id=42948460> (дата звернения: 07.04.2021).
40. Предлогов В. Еще три взгляда на листовские транскрипции. URL: <https://www.belcanto.ru/12111702.html> (дата звернения: 29.05.19).

41. Рабинович Д. А. Исполнитель и стиль. Москва : Сов. Композитор, 1979. Вып. 1. 320 с.
42. Савина И. В. Специфика принципа вариативности в парадигмальных рядах авторских транскрипций Ф. Листа. *Ференц Лист. По прочтении гения* : сборник статей по материалам Международной научно-практической конференции (16-18 февраля 2012 года). Санкт-Петербург : РГПУ им. А. И. Герцена, 2013. С. 119–124.
43. Скребков С. Художественные принципы музыкальных стилей. Москва : Музыка, 1973. 448 с.
44. Слонимский С. М. Творческий облик Листа. Взгляд из XXI века. Санкт-Петербург : Композитор, 2010. 24 с.
45. Смирнова Н. М. Черты стиля Ф. Листа. Биографические факты. Фортепианное творчество. Черты стиля : лекция. URL: <https://erudit-online.ru/files/lectures/music/Smirnova%20List.pdf> (дата звернения: 12.04.2021).
46. Сохор А. Теоретические проблемы музыкальных форм и жанров. Москва, 1971. 341 с.
47. Сохор А. Н. Эстетическая природа жанра в музыке. Москва : Музыка, 1968. 103 с.
48. Строева О. С. Анализ некоторых транскрипций органных сочинений И. С. Баха и актуальность их использования в педагогическом репертуаре пианиста. *Наука. Культура. Искусство : актуальные проблемы теории и практики*. 2016. С. 99–104.
49. Сухленко И. Методика анализа индивидуального исполнительского стиля. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти*. 2012. Вип. 37. С. 303–312.
50. Фейнберг С. Пианизм как искусство. Москва : Музыка, 1965. 516 с.
51. Ханкиш Я. Если бы Лист вёл дневник. Будапешт : Корвина, 1962. 187 с.
52. Холопова В. Н. Музыка как вид искусства : учеб. пособие для студентов вузов искусств и культуры. Санкт-Петербург : Лань, 2000. 320 с.

53. Холопова В. Н. Формы музыкальных произведений : учеб. пособие. Санкт-Петербург : Лань, 1999. 496 с.
54. Цуккерман В. Музыкальные жанры и основы музыкальных форм. Москва, 1964. 296 с.
55. Черная М. Р. Некоторые особенности фигурационного стиля фортепианной музыки Ференца Листа. *Ференц Лист. По прочтении гения* : сборник статей по материалам Международной научно-практической конференции (16-18 февраля 2012 года). Санкт-Петербург : РГПУ им. А. И. Герцена, 2013. С. 124–137.
56. Шайхутдинов Р. Р. Фортепианные транскрипции как творчество пианиста-интерпретатора (на примере деятельности Г. Р. Гинзбурга). *Музыкальный текст и исполнитель*. Уфа, 2004. С. 114–130.
57. Шишкова А. Роль транскрипции в развитии фортепианного исполнительства и формировании репертуара. URL: <https://nsportal.ru/kultura/muzykalnoe-iskusstvo/library/2015/09/13/rol-transkriptsii-v-razvitii-fortepiannogo> (дата звернения: 31.05.19).
58. Шмидт-Шкловская А. О воспитании пианистических навыков. Москва, Музыка, 1985. 70 с.
59. Kregor, J. S. Franz Liszt and the vocabularies of transcription, 1833–1865. Harvard University, 2007. URL: <https://search.proquest.com/openview/d02d413fdb00e265733dc194daebbed/1?pq-origsite=gscholar&cbl=18750&diss=y> (дата звернения: 08.05.2021).
60. Walker A. Liszt And The Schubert Song Transcriptions. *Reflections on Liszt*. Cornell University Press, 2011. P. 27–39.