

DOI <https://doi.org/10.30525/978-9934-26-667-6-3>

**THE INFLUENCES OF F. LISZT, F. BUSONI, T. LESCHETIZKY
ON WORLD PIANISM: UKRAINIAN CONTEXT
WITHIN THE FRAMEWORK OF MEMOIR STUDIES**

**ВПЛИВИ Ф. ЛІСТА, Ф. БУЗОНІ, Т. ЛЕШЕТИЦЬКОГО
НА СВІТОВИЙ ПІАНІЗМ: УКРАЇНСЬКИЙ КОНТЕКСТ
У РАМКАХ МЕМУАРИСТИКИ**

Romanenko A. R.

*Candidate of Cultural Studies,
Associate Professor at the Department
of Instrumental Performance Skills
Borys Grinchenko Kyiv Metropolitan
University
Kyiv, Ukraine*

Романенко А. Р.

*кандидат культурології,
доцент кафедри інструментально-
виконавської майстерності
Київський столичний університет
імені Бориса Грінченка
м. Київ, Україна*

Для Ф. Бузоні як і для інших композиторів-сучасників, зокрема Т. Лешетицького, поринання у діяльність фігури такого масштабу як Ф. Ліст стало важливою самоідентифікацією (індивідуальність кожного творця має колись «розквітнути»), психосоціальним ототожненням [1, с. 21]). Що проявилось і в тому, які думки вони власне вкладали в аспект розуміння сутності творця. Могутній дух віртуоза-креатора, широта художніх концепцій, величезний розмах їх втілення (у роки плідної діяльності Ф. Ліста, зокрема й у Веймарі – праця переважно викладачем гри на фортепіано та диригентом, 1848–1861, див. [6]) сприяли розвитку його найоригінальніших експериментів у галузі форми (прагнення до безперервної оповіді і поряд з цим – грандіозність художньої концепції), кольору (звукового забарвлення, на кшталт використання «незвичайних» гам, таких як цілотонова, яку Ф. Бузоні, наприклад, вважав провідником до мікрохроматики – «передчуттям цілотонового інтервалу», що заповнюється ще «неіснуючими» tripartite whole-tone intervals / «тричастинними цілотоновими [мікро]інтервалами» [5, с. 8]), в поєднанні поетичного й музичного. Ф. Бузоні висловлював свою шану метрові одночасно: випусками в світ друкованих творів Ф. Ліста (від «критичного» видання з одного джерела шляхом перегляду кількох варіантів до високовідредагованого виконавського видання, аранжування, перекомпозиції з адаптованими Ф. Бузоні (виписаними на окремих нотоносцях) – паузами, трелями тощо чи розлогими музичними коментарями), наслідуючи в якості автора транскрипцій (Liszt-Busoni. Rhapsodie espagnole, s. 254, 1894

для фортепіано з оркестром; Liszt-Busoni. Fantasia and Fugue on «Ad nos, ad salutarem undam», s. 259, 1897; Liszt-Busoni. Mephisto-Walzer № 1, s. 514, 1901; Mozart-Liszt-Busoni. Fantasie über Themen aus Mozarts «Figaro» und «Don Giovanni», s. 697, 1911), а також створенням оригінальних фортепіанних композицій (а не, наприклад, культивуючи світогляд надзвичайно популярного тоді іншого композитора – Р. Вагнера з його Байройтською школою; Ф. Бузоні захоплювався оркестровками останнього, але критикував використання ним лейтмотивів із-за «штучності» інтонаційної системи). Так само, як і Ф. Ліст, композитори нової генерації «підсилювали» звучність фортепіано (створення цікавих «звукових ефектів»), одночасно розширюючи ідеї Ф. Ліста стосовно Zukunftsmusik (руху «музики майбутнього») з його імерсивним (цілісним) досвідом (усі почуття слухача мали бути задіяні через активну участь артиста; у свою чергу музикант сприймав мистецтво вже як справу генія і втілення його найсміливіших інтенцій). Більше того, Ф. Бузоні з усіх інтерпретаторів фортепіанних творів найближче підійшов до виконання / піанізму самого Ф. Ліста у розумінні Веймарської піаністичної традиції (до «Веймарців» належали: Ф. Ліст, Х. Бюлов, Й. Рафф, П. Корнеліус, К. Таузіг та ін.), тобто – проявлення в першу чергу естетичного (пояснення способів, якими музика виражає почуття та «позамузичні ідеї» композитора, уникаючи явного мімізису чи наративів) та культурного (Ф. Ліст разом із Й.С. Бахом та В.А. Моцартом ставали найважливішими композиторськими та професійними взірцями, див. [4]), «казкової», неперевершеної техніки гри на фортепіано.

Мета роботи – визначити, що саме збагачувало піанізм новими виконавськими прийомами для розширення тембрової палітри звучання фортепіано у період життєтворчості композиторів-веймарців Ф. Ліста, Ф. Бузоні, Т. Лешетицького та як це вплинуло на створення київської піаністичної школи.

Об'єктом роботи являється ключова роль Ф. Ліста як серед піаністів, так і серед композиторів в об'єднанні старого та нового, церковного та театрального в піаністично-композиторську максиму – «зміст та якість», адже С. Франк, Р. Штраус, К. Дебюссі та багато інших піаністів й композиторів-сучасників – «гілки одного дерева», а саме продовжувачі універсуму Ф. Ліста.

У роботі були використані наступні методи дослідження:

- біографічний – для проєктування через збережені мемуари, листи, партитури, есе та концертні програми мікроісторії окремих особистостей як джерела у рамках розвою усєї макроісторії піанізму;
- метод культурологічного коментаря – задля розуміння психологічної реакції учнів та послідовників щодо сприйняття внеску

Ф. Ліста не лише в якості наслідування, але й як певне «розгортання» ідей та просування їх серед інших.

У 1877 році Ф. Бузоні мав змогу почути ексклюзивне авторське виконання Концерту мі-бемоль мажор, S. 124, однак залишився не вельми задоволеним. Адже перед ним був Ф. Ліст, який вже старів і перебував не в найкращій формі. Крім того, Ф. Бузоні також виступав для Ф. Ліста, будучи ще зовсім хлопчиськом. Але коли його батько попросив рекомендаційного листа у метра, той відмовився надати його для Ф. Бузоні, мотивуючи це тим, що ніколи таких листів не надавав (можливо, цей випадок є зумисним викривленням, оскільки відомо, що метр здійснював для молодих артистів і таку підтримку). Очевидно, найперше виконання самим Ф. Бузоні композиції Ф. Ліста відбулося в 1878 році, коли музикантові було 12 років. З 1879 року по 1889 рік Ф. Бузоні запланував ще 17 композицій Ф. Ліста у своїх сольних концертах. У листі до дружини від 2 серпня 1907 року Ф. Бузоні розкриває суть свого захвату Ф. Лістом, що розвинувся лише у зрілому його віці, тобто вже після тривалого знайомства із лістівськими композиціями: *«Спочатку я неправильно розумів [музичні інтенції] Ліста, потім почав обожнювати його, і лише згодом [подумки] почав захоплюватися ним»* [3].

З 1890 року по 1900 рік Ф. Бузоні включив майже вдвічі більше творів Ф. Ліста (33) до свого концертного репертуару, ніж за попереднє десятиліття; а в період з 1901 року по 1911 рік – лише 13 лістівських творів. Спочатку це були переважно віртуозні лістівські транскрипції. Серед них – фортепіанні перекладення симфоній Бетховена («Пасторальної»), фрагментів із творів Баха, Белліні, Берліоза, Вагнера, Верді, Гуно, Мейєрбера, Мендельсона, Моцарта, Паганіні (каприсів), Россіні, Сен-Санса, Шопена, Шуберта (пісень), Шумана та ін. Відомо, що Ф. Ліст також здійснював багато фортепіанних транскрипцій сцен із популярних тоді опер (зокрема із «Лючії» Доніцетті). Однак, після 1890 року Ф. Бузоні додав й більш показові оригінальні твори метра, включаючи лістівські «Роки мандрівок», Сонату сі мінор та Трансцендентні етюди для фортепіано solo. Крім того, він докорінно переформулював свою техніку на основі ретельного вивчення музики саме Ф. Ліста (див. [2]), пропонуючи не тільки подумки уявляти собі розучувані картини-обріи звуків, але й групувати їх особливим чином («технічне фразування»). Це давало можливість учню швидше засвоювати музичний матеріал, а часом і зовсім знімати нездоланні труднощі. Так, наводячи фрагменти з творів Й.С. Баха (відомими є бузонівські обробки «Органних хоральних прелюдій» Й.С. Баха) та Ф. Ліста, митець запатентував свій «метод перегрупування». За Ф. Бузоні саме такі новоутворення-конгломерати дозволяють піаністові відразу ж

грати, наприклад октавні пасажі, впевненіше, швидше та чистіше. У той же час вони можуть не збігатися із оригінальним фразуванням, запропонованим самим автором. Однак такий принцип роботи виявляється найбільш універсальним, органічно поєднуючи два основних лістівських шляхи впливу на учня – емоційно та як звернення до розуму, свідомості, уваги й розуміння (віднаходячи «ключові технічні формули»). Ф. Бузоні спробував вирішити цю проблему самотужки, створивши власну серію вправ «Klavierübung».

Заслугує на увагу аплікатура Ф. Бузоні, заснована на принципі переміщення позицій руки (це також розвиток аплікатурних прийомів самого Ф. Ліста). Деякі послідовності – чи то гами, чи то арпеджіо – Ф. Бузоні рекомендує виконувати п'ятипальцевими групами, використовуючи перший палець після п'ятого. У швидких пасажах, особливо для чіткості їх артикулювання, така аплікатура виявляється дійсно доцільною. Слід згадати, що Ф. Ліст, подібно до Ф. Шопена, сприяв відродженню прийому перекладання пальців та зробив подальший крок у цьому напрямі: в його творах зустрічаються пасажі, де переміщуються цілком «п'ятизвучні» комплекси. У такий спосіб досягається особлива «стрімкість руху» (наприклад, в лістівській «Іспанській рапсодії»). Крім того, Ф. Ліст також нерідко «інструментував» свої фортепіанні твори з урахуванням індивідуальних «тембрових» можливостей пальців (використовування підряд першого пальця у ході виконання кантилени у середньому регістрі; колір і тембр інструментів суттєві із самого початку композиторського процесу, тобто мова йде про «абсолютне оркестрування»).

В. Пухальський – фундатор київської піаністичної школи, розглядаючи варіанти навчання у класі з фортепіано, попередньо потрапив на доленосний сольний концерт молодого піаніста, композитора, професора консерваторії, учня К. Черні – Т. Лешетицького, про якого йшлося схвально в аристократичних колах Петербурга (невловима концепція «методу Лешетицького», про яку В. Пухальський дізнався під час уроків з ад'юнктом К. ван Арком за відсутності часу у самого маестро). Т. Лешетицький дав свій перший публічний концерт, на який В. Пухальський і потрапив: *«Я купив собі місце в галереї з лівого боку, розраховуючи бачити з висоти клавіатуру рояля як на долоні. Після увертюри з'являється концертант, дуже рухливий і нервовий, дець років на десять старше мене, і поки оркестр [під орудою М. Балакирева] грає вступ до концерту-симфонії на голландські теми Літольфа, він, мабуть, нервує, втрачає терпіння, через це пробує пасажами рояля, торкаючись клавіш настільки легко, що звуки публіці не чутні, нарешті вступає громоподібними октавами solo голосно і впевнено, добре відтіняючи пасажі ріано виразною бісерною*

бравурою і тримаючи цим слухачів в напруженій увазі... Виконання наступних трьох частин вразило мене виправкою техніки і точністю ритму» [1, с. 118]. У концерті артист виконав також баладу As-dur Ф. Шопена, мініатюри С. Геллера, декілька музичних моментів Ф. Шуберта, фортепіанну транскрипцію Ф. Ліста хору «Spinner-Lied» з опери «Летючий Голландець» Р. Вагнера та ін. В оголошеному концерті брала участь і камерна співачка (контральто) А. Фрідебург, перша дружина Т. Лешетицького. На біс маєстро зіграв власний «Хроматичний вальс».

Згодом майстри-піаністи Ганс фон Бюлов та Теодор Лешетицький поступово переймали лістівський підхід викладання на майстер-класах. Однак Г. Бюлов проводив свої майстер-класи у Франкфурті-на-Майні протягом весняних та літніх місяців 1884–1887 років переважно на комерційній основі, тож його заняття концентрувалися саме на технічній стороні. У той же час майстер-класи Т. Лешетицького, які проходили у Відні з 1878 року по 1915 рік (о 17:00) у кожен середу, не були «інтимними», а становили радше публічні концерти (це було єдиним варіантом впоратися із надлишком «потенційних учнів», які втискалися у його салон, починаючи з 50 осіб і доходючи до понад 200).

Модель Ф. Ліста, яку Ф. Бузоні прийняв для себе, відрзнялася своєю «метою живити людську уяву та ідеали» [5, с. 21], а не лише передавати техніку багатом. Ф. Бузоні розглядав свої заняття як продовження «довгої лінії композиторів-піаністів – “геніїв”», та як засіб донесення своїх ідеалів щодо «майбутнього музики» («музичної ерудиції»: піаніст – композитор – диригент – аранжувальник – редактор).

Майстер-класи самого Ф. Ліста були камерними подіями, які пропонувалися безкоштовно невеликій групі послідовників, оскільки митець зосереджувався на освіті музиканта на макрорівні (естетика та інтерпретація, ніякого ремесла). Учні приходили тричі на тиждень з 16:00 до 18:00, з червня до середини вересня, дотичними були й взагалі поціновувачі мистецтва, діячі літератури чи науки. Заняття носили неформальний характер. Ф. Ліст не вибирав репертуар для учнів, але змушував їх складати партитури до купи, з якої й виокремлював потрібні твори. Маєстро часто казав учням сидіти прямо та високо за роялем. Іноді він ходив, поки учень грав, а іноді сидів за одним фортепіано, поки учень грав за іншим, навчаючи на власному прикладі.

Відзначимо, що Ф. Бузоні продовжував провадити свої майстер-класи з фортепіано у Відні (1907–1908) та Базелі (1909 та 1910), а також майстер-клас з композиції в Академії мистецтв у Берліні (1921–1924).

Очевидно умови майстер-класу дозволяли йому більш прогресивний підхід у викладанні.

Багато учнів майстер-класів у Веймарській школі продовжили спадщину Ф. Ліста у своїх системах цінностей, виборі репертуару та багатогранній кар'єрі. Так, композитор Я. Сібеліус змінив свою думку на користь Ф. Ліста від Р. Вагнера, у 1894 році відкривши для себе симфонію Ф. Ліста «Фауст». Поєднання поетичного та музичного присутнє у таких композиціях іншого композитора Е. Вареза як «Гіперпризма» та «Октандра» (вивчав композицію у Ф. Бузоні в Берліні з 1907 або 1908 року по 1913 рік). Композитор Р. Штраус відомий своїми «тональними поемами», що також розширюють поєднання інструментального та поетичного (інтенція йде від Ф. Ліста). «Тематична трансформація» та використання «доповнених гармоній» знайшли місце в есе про Ф. Ліста композитора та теоретика А. Шенберга.

Література:

1. Романенко А. Р. Культура спогадів і спогади культури : мемуарна спадщина В. Пухальського : дис. ... канд. культурології : спеціальність 26.00.01 «Теорія та історія культури (культурологія)». Київ : Національна музична академія України імені П. І. Чайковського, 2018. 255 с.
2. Busoni Ferruccio. Sketch of a new esthetic of music. New York : G. Schirmer, 1911. 45 p.
3. Busoni F. Letter of 2 August 1907. *Letters to his Wife* / Trans. Rosamond Ley. Republication of the first edition published by E. Arnold. London, 1938. 319 p.
4. Busoni Ferruccio. The Essence of Music : And Other Papers / Translation from the German : Rosamond Ley ; Philosophical Library, 1957. 204 p.
5. Erinn E. Knyt. Franz Liszt's Heir : Ferruccio Busoni and Weimar. *Nineteenth-Century Music Review*. Cambridge University Press, 2019. 17 (1). P. 1–33.
6. Liszt Research Institute and Museum in Budapest / Research Centre, 1986. URL: <https://lisztmuseum.hu/en> (17 лютого 2026).