

Максимов Евгений Иванович

ФОРТЕПИАННЫЕ ВАРИАЦИИ ФЕРЕНЦА ЛИСТА

Статья посвящена фортепианным вариационным циклам Ф. Листа, написанным в разные периоды творчества. Внимание уделяется также коллективным вариациям с участием Листа. Эти произведения специально в контексте эволюции творчества композитора ранее не исследовались. В статье рассматривается эволюция вариаций Листа от небольших салонных произведений, связанных с классическими традициями, до масштабных философских циклов с большой динамикой развития.

Адрес статьи: www.gramota.net/materials/3/2013/11-2/27.html

Источник

Исторические, философские, политические и юридические науки, культурология и искусствоведение. Вопросы теории и практики

Тамбов: Грамота, 2013. № 11 (37): в 2-х ч. Ч. II. С. 103-111. ISSN 1997-292X.

Адрес журнала: www.gramota.net/editions/3.html

Содержание данного номера журнала: www.gramota.net/materials/3/2013/11-2/

© Издательство "Грамота"

Информация о возможности публикации статей в журнале размещена на Интернет сайте издательства: www.gramota.net

Вопросы, связанные с публикациями научных материалов, редакция просит направлять на адрес: voprosy_hist@gramota.net

УДК 781.61

Искусствоведение

Статья посвящена фортепианным вариационным циклам Ф. Листа, написанным в разные периоды творчества. Внимание уделяется также коллективным вариациям с участием Листа. Эти произведения специально в контексте эволюции творчества композитора ранее не исследовались. В статье рассматривается эволюция вариаций Листа от небольших салонных произведений, связанных с классическими традициями, до масштабных философских циклов с большой динамикой развития.

Ключевые слова и фразы: Лист; фортепианные вариации; тема; виртуозность; перевоплощение образа; хроматическая линия.

Максимов Евгений Иванович, к. искусствоведения

Московская государственная консерватория имени П. И. Чайковского
evgeny.69@list.ru

ФОРТЕПИАННЫЕ ВАРИАЦИИ ФЕРЕНЦА ЛИСТА[©]

В фортепианной музыке XIX века широкое распространение получил жанр вариаций. К нему обращались практически все композиторы этого времени, среди которых было немало концертирующих пианистов. Такое характерное свойство вариаций, как сочетание легко запоминающейся темы, нередко почерпнутой из популярных опер, с виртуозными приёмами, позволяло исполнителю в полной мере показать свое творческое и пианистическое мастерство. В связи с интенсивным развитием концертной жизни жанр вариаций стал перемещаться из салонов на большую сцену.

Ференц Лист, начавший карьеру гастролирующего виртуоза ещё подростком в 1820-х годах, к жанру фортепианных вариаций обращался заметно реже, чем его современники. Однако в числе самых первых изданных сочинений Листа были именно вариационные циклы. К 1822 году относится его вариация в коллективном сочинении на вальс Диабелли (S. 147) (*здесь и далее – нумерация произведений Листа по каталогу Х. Сёрла* [16]) – наиболее раннее известное нам произведение композитора. В 1824 году были написаны Восемь вариаций на оригинальную тему op. 1 (S. 148) и Блестящие вариации на тему Россини op. 2 (S. 149). Несмотря на то, что ранние вариации представляют собой лишь пробу пера, они достойны внимания и с исторической, и с художественной точек зрения.

Примечательно, что единственным вариационным циклом Листа, написанным на оригинальную тему, являются Восемь вариаций *As-dur* op. 1, посвященные знаменитому фортепианному и арфовому фабриканту Себастьяну Эрару. В этом раннем произведении сочетаются классические и романтические черты. В области структуры и методов варьирования композитор опирается на традиции орнаментальных вариаций, прежде всего бетховенских, а в сфере гармонии в них заметно влияние стиля Шуберта.

Вариации основаны на спокойной певучей теме хорального склада. По характеру она близка теме Шести вариаций op. 34 Бетховена. В ней сконцентрировано образное содержание цикла в целом, что является чертой, характерной для вариаций великого предшественника.

Пример 1

В этом произведении Лист стремится к единству формы с помощью принципов, характерных для венских классиков. Так, в первой половине вариационного цикла композитор использует прием последовательного ритмического сжатия (диминуирования). Стремясь придать сочинению округленность, композитор в коде применяет частичное *da capo*, включающее два первых и два последних такта темы. Цикл получает логичное и краткое завершение, подводящее итог развитию классических вариаций.

Вариационный цикл отличается интонационным и ритмическим единством. Нисходящее движение мелодии первого двутакта темы сохраняется практически во всех вариациях. Кроме того, Лист периодически возвращается к ритмической основе темы. Как отмечает Р. Кокаи, первый мотив темы «несет в своем ритмическом отпечатке что-то определяющее для дальнейшего развертывания и характеристического движения всей пьесы» [11, S. 82]. В ней сконцентрировано интонационное и образное содержание цикла в целом, что свойственно зрелым вариационным циклам Бетховена.

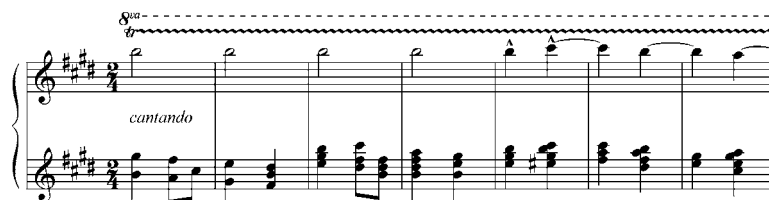
Лист обогащает гармонический язык темы, в которой наряду с диатоникой вводится хроматика. Особую свежесть и разнообразие вносит в гармонию использование мажоро-минора (*As-dur-as-moll*) и сопоставление тональностей терцового соотношения (*As-dur-Ces-dur*). Эти сопоставления играют важную роль в дальнейшем развитии. Терцовые соотношения встречаются и в коде цикла (*E-dur-As-dur*). Одноименная тональность *as-moll* появляется в 6-й вариации. Эффект создается благодаря таинственно-фантастическому звучанию разложенных аккордов *pianissimo*. Трактовка тональности *as-moll* связана с определенной семантикой, идущей от Бетховена. Смысл использования «темных», мрачных тональностей в начале XIX века заключался в оттенении светлых образов и усилении индивидуального начала. Особый контраст мажорным вариациям создают, например, трагические мерные аккорды в низком регистре в 3-й вариации первой части Сонаты ор. 26 Бетховена, и траурная поступь в 5-й вариации из четырехручного цикла ор. 35 Шуберта.

В Восьми вариациях заметно влияние стиля позднего Бетховена. Например, 4-я вариация, изложенная строгими аккордами, приобретает философски-углубленный характер (Пример 2). В коде Лист использует и фактурный прием своего предшественника – сопровождение темы трелью в высоком регистре (Пример 3).

Пример 2



Пример 3



Среди вариационных произведений Листа особую роль играли его вариации, входящие в состав коллективных циклов. Композитор трижды принимал участие в таких грандиозных проектах. В 11-летнем возрасте Лист, как уже упоминалось, написал свою пьесу (вариацию № 22) для сборника композиторов и исполнителей-виртуозов Австрийской империи «Vaterländischer Künstlerverein» («50 вариаций на вальс Диабелли»), изданного в Вене в 1824 году. В числе авторов были Ф. Шуберт, И. Н. Гуммель, Ф. Калькбреннер, К. Черни, И. Мошелес и другие композиторы («33 вариации на вальс Диабелли» Бетховена были изданы, как известно, отдельно). Для совсем юного музыканта включение его имени в подобное издание было немалой честью. Как сообщила *Wiener Zeitung*, «в этом сборнике публика не без интереса увидит *первый* композиторский опыт талантливого одиннадцатилетнего отрока *Листа*» [Цит. по: 15, S. 30]. Хотя вариация Листа обнаруживает сильное влияние виртуозного стиля его учителя К. Черни, в ней выявляется стремление к значительному преобразованию темы. Композитор изменяет трехдольный метр на двухдольный и использует одноименный минор (*c-moll*).

Из коллективных циклов с участием Листа наибольшей целостностью отличается «Гексамерон» – Большие бравурные вариации для фортепиано с оркестром на марш из оперы Беллини «Пуритане» (S. 392), вышедшие в свет в Париже в 1837 году. Этот цикл был написан совместно с выдающимися пианистами-виртуозами того времени: С. Тальбергом, Г. Герцем, И. П. Пиксисом, К. Черни и Ф. Шопеном. Лист в нем выполнял объединяющую функцию. Кроме своей вариации, композитор написал большую интродукцию, фортепианное изложение темы, связующие эпизоды между вариациями и развернутый виртуозный финал. Примерно в 1841 году Лист сделал переложение для двух фортепиано, представляющее собой значительно переработанный и сокращенный вариант «Гексамерона». Это переложение было издано лишь в 1870 году.

Коллективный цикл написан в духе своего времени, когда в большой моде были вариации, фантазии на оперные темы, парафразы и транскрипции. Произведение объединяло стили разных виртуозов того времени, почти все из которых жили в то время в Париже. Именно с этим городом в той или иной степени связана деятельность практически всех выдающихся виртуозов 30-40-х годов XIX века. Музыкальный материал, принадлежащий Листу, выделяется разнообразием фактуры и красочностью и обнаруживает черты, которые отсутствуют в вариациях соавторов. Наиболее значительной является его вариация № 2. В ней Лист значительно обогащает гармонический язык темы, которая сопровождается хроматическим нисходящим ходом, изложенным двойными терциями. Нисходящая хроматическая линия станет важным тематическим элементом в поздних вариациях Листа. Кроме того, в этой вариации применяются модуляции в далекие тональности, которые вносят особую свежесть. В «Гексамероне» Лист стремится к значительному образному переосмыслению темы, что в его поздних произведениях приобретает важное значение.

Пример 4



Можно сказать, что участие в коллективных вариациях было для Листа формой общественной деятельности, символом дружеской поддержки других музыкантов и выражения симпатий к их деятельности.

Это относилось также и к русским композиторам, музыку которых Лист очень высоко ценил и постоянно пропагандировал. В начале 1881 года «Прелюдия» Листа (S. 207a) вошла во второе издание коллективного вариационного цикла русских композиторов «Парафразы на неизменяемую известную тему» («Тати-тати»), авторами которого были А. П. Бородин, Ц. А. Кюи, А. К. Лядов, Н. А. Римский-Корсаков и Н. В. Щербачев.

Что касается листовских вариаций на заимствованные темы, то выбор источников часто говорит сам за себя: это либо темы великих предшественников, либо тех современников, творчеством которых Лист восхищался.

В ранних произведениях композитор дважды использовал темы Джоаккино Россини. Лист ценил итальянского мастера за «мелодическое богатство и безудержную веселость» [1, с. 361]. В 1824 году Лист сочинил Семь блестящих вариаций на тему из оперы «Дева озера» ор. 2. Затем в 1830 году в Париже были написаны Интродукция и вариации на марш из оперы Россини «Осада Коринфа» (S. 421a). Ранее неизвестный автограф интродукции к этому сочинению (сами вариации в автографе отсутствуют) обнаружила в 1976 году американская исследовательница Н. Б. Рейч [14, р. 102-106].

В 1839 году композитор сочинил Вариации на тему из оперы В. А. Моцарта «Дон Жуан», о чем известно лишь из письма Листа графине д'Агу [10, р. 284]. Позднее они были использованы в Воспоминаниях о «Дон Жуане» (1841 г.). Таким образом, иногда Лист использовал собственные ранее написанные вариации в произведениях других жанров.

Важную роль в вариационных произведениях Листа играют темы Николо Паганини. Высоко оценивая искусство знаменитого виртуоза, Лист писал в некрологе в 1840 году: «Мощь этого необычайного и никем не превзойденного гения исключает возможность всякого подражания» [1, с. 154]. В 1845 году Лист работал над крупным сочинением, которое представляло собой двойные вариации. В его основу легли две темы: «Кампанелла» и «Венецианский карнавал». Произведение осталось незавершенным и было впервые опубликовано лишь в 1989 году Имре Мезе под заглавием «Бравурные вариации на темы Паганини». В этом цикле чередуются группы вариаций на первую и на вторую темы. Финал основан на разработке обеих тем. В двух версиях сочинения именно в этом разделе наблюдаются наиболее существенные расхождения. Если в более ранней версии сочинения преобладает первая тема, то в более поздней наибольшее развитие получает вторая. Произведение отличается большим разнообразием фактуры и оригинальностью приемов фортепианной техники, хотя временами несколько перегружено различными техническими трудностями. Основным средством варьирования в Бравурных вариациях является смена тембров. Нередко композитор применяет сочетание темы с трелью. Первая тема подвергается также ритмической переработке.

«Campanella» занимает особое место в вариационных произведениях Листа. В период с 1831 г. по 1851 г. композитор четыре раза обращался к теме. В 1831-1832 гг. Лист работал над «Большой бравурной фантазией на «Жолокольчик» Паганини» («Grande Fantasie di bravura sur la Clochette de Paganini»), изданной в 1834 году. Это яркое, виртуозное Произведение возникло под непосредственным впечатлением от игры Паганини. В нем композитор использовал тему рондо из Второго скрипичного концерта *h-moll* ор. 7. Фантазия содержит развернутое вступление, тему с вариацией «à la Paganini» и бравурный финал с грандиозной кульминацией в мажоре.

Примерно в это же время Лист начал работу над «Бравурными этюдами по капризам Паганини», которые закончил в 1838 году. Этюд «Campanella» вошел в этот сборник под № 3 в тональности *as-moll*. В 1851 году новая, значительно преобразованная версия этого этюда в *gis-moll* появилась в сборнике «Большие этюды по Паганини».

Четыре варианта «Кампанеллы» существенно различаются между собой. Они написаны в разных тональностях: *a-moll* и *as-moll* (*gis-moll*). При этом у Листа ни разу не встречается тональность оригинала *h-moll*. Изложение темы в первых двух вариантах близко Паганини по характеру и фактуре. В последних двух вариантах Лист находит новые колористические приемы. Так, во второй версии Этюда благодаря усилению роли верхнего регистра достигается большая ясность и прозрачность звучания. Возникает многослойная фактура с индивидуальными тембрами. Различаются варианты и по роли варьирования. В Фантазии тема с вариацией образуют средний раздел, в этюдах форма представляет собой синтез рондо и вариаций, а в Бравурных вариациях – двойные вариации. В последнем случае отсутствует собственно изложение темы: после вступления сразу следует ее варьированное проведение. Лист несколько изменяет указания темпа оригинала и вносит новые обозначения характера. Вместо *Allegretto moderato* у Листа встречается или *Allegretto* (в Фантазии и 2-й версии

Этюда) или *Allegro moderato* (в 1-й версии Этюда и Бравурных вариациях). При изложении темы композитор, как правило, добавляет указание *ben marcato* (у Паганини в партии скрипки – *forte*). В каждой версии Лист находит для темы своеобразные красочные эффекты. В Фантазии тема построена на противопоставлении: первое проведение отличается легкостью и прозрачностью звучания, что показывает обозначение *dolce*, в то время как при повторении тема излагается в нюансе *forte* в более высоком регистре октавами с сопровождением более мощных басов. Подобный контраст использован и в первой версии Этюда. В последнем его варианте вся тема проходит на звучании *piano*. В этом произведении она приобретает особую поэтичность.

Пример 5.

Большая бравурная фантазия

Tema
Allegretto

ben marcato
dolce vivamente

pp

più dolce

poco rallent.

Пример 6.

Этюд «Campanella», 1-я версия

p *scherzando*
ma sempre
ben marcato

Пример 7.

Бравурные вариации на темы Паганини

Tempo I
[Allegro moderato]

p *leggiermente*

Пример 8.

Этюд «La Campanella», 2-я версия

[Allegretto]

p *ma sempre ben marcato il tema*

Непосредственно вариационную форму Лист применяет в 6-м, *a-moll*'ном этюде по Паганини. Произведение содержит 11 обозначенных вариаций. Р. Шуман сравнивает их с «отдельными сценами кукольного представления» [9, с. 70]. Эту обработку Шуман считал самой интересной в музыкальном отношении во всем сборнике, а также отметил огромные исполнительские трудности, которые следует преодолевать легко и игриво [Там же]. Этюд представляет собой своеобразную «энциклопедию» приемов фортепианной техники. Произведение отличается яркостью контрастов. Важную роль в нем приобретают сопоставления разных регистров. В поздней редакции Лист достигает большой ясности и прозрачности фактуры и значимости каждого звука.

Особое место среди вариационных сочинений Листа занимает концертная парафраза для фортепиано с оркестром «Пляска смерти» («Totentanz»). Замысел произведения возник у композитора в 1838 году во время странствий по Италии. Оно было закончено примерно в 1849 году в Веймаре и позднее дважды перерабатывалось композитором в 1853 г. и 1859 г. В «Пляске смерти» проявился новый подход к вариационной форме, связанный с отказом Листа от концертной деятельности и пересмотром своих взглядов на исполнительское искусство. Популярный жанр бравурных вариаций с его сложившимися стереотипами уже не мог удовлетворить композитора, и Лист искал в вариационной форме возможность воплощения глубоких философских идей.

Произведение основано на соединении разных источников средневекового европейского искусства. Заглавие «Totentanz» указывает на связь с аллегорической средневековой драмой, в центре которой лежат эсхатологические проблемы. Этот сюжет был особенно популярен в Германии.

В основе произведения лежит секвенция *Dies irae*, приписываемая францисканскому монаху XIII века Томазо ди Челано. Суровая лаконичная тема стала ценным материалом для варьирования в романтической музыке.

Непосредственно на создание «Пляски смерти» Листа вдохновила фреска Б. Буффольмакко «Триумф смерти» в соборе Кампосанто в Пизе, которую современники композитора приписывали А. Орканьи. Сюжет «Triumphus Mortis» пользовался большой популярностью в искусстве Средних веков и Ренессанса, особенно в итальянском. В центре внимания – аллегорическая фигура Смерти в виде старухи с крыльями летучей мыши и косой. Фреска символизирует призрак четвертого всадника из «Откровения Иоанна Богослова» в виде косаря, бродящего в толпе и выхватывающего из нее свои жертвы. Истоки содержания произведения связаны также с концепцией жизни после смерти.

Сюжет фрески с его драматизмом и неожиданными контрастами оказался близок Листу. Композитор обращается к вариационной форме, чтобы объединить в одно целое контрастные эпизоды фрески. Лист вводит разные приемы живописно-изобразительного характера (например, интонации охотничьих рогов, передающие торжественный выезд кавалькады, вихреобразные пассажи, изображающие танец смерти).

«Пляска смерти» представляет собой одночастный фортепианный концерт, структура которого характерна для крупных сочинений Листа. В произведении отчетливо выделяются крупные разделы, выполняющие функции частей сонатно-симфонического цикла: вступление и три первые вариации, медленная 4-я (с лирическим эпизодом) и относительно самостоятельные 5-я (*Fugato*) и финальная вариация с кодой.

Вступительный раздел содержит два проведения темы в оркестре, соединенные виртуозной каденцией фортепиано. Первое проведение сопровождается настойчиво повторяемыми уменьшенными аккордами фортепиано в низком регистре, изображающими колокольный звон (Пример 9). В каденции *martellato* двух уменьшенных септаккордов у фортепиано на педали символизирует взмах косы, занесенной над жертвами. Второе проведение темы сопровождается уменьшенным септаккордом в виде фантастического тремоло в верхнем регистре фортепиано. Последняя часть темы («*Teste David cum Sibylla*») проводится отдельно и в процессе развития приобретает самостоятельное значение. Она проходит троекратно на доминантовой органной педали в заключительном разделе вступления, грозно провозглашая наступление последнего для умирающих судного дня. Особенно жутко этот мотив звучит в конце 2-й вариации, где сопровождается фортепианным *glissando* вверх и вниз.

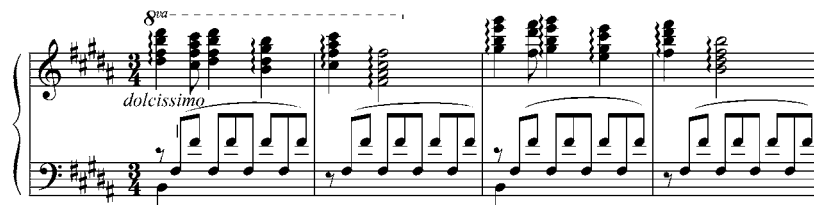
Пример 9

The image shows a musical score for Example 9, consisting of two staves. The top staff is for Piano I, and the bottom staff is for Orchestre. Both staves are in 4/4 time and have a key signature of one flat (B-flat). The Piano I part is marked 'Andante' and 'ff marcato'. It features a sequence of diminished chords in the bass register, starting with a half note followed by eighth notes. The Orchestre part is marked 'Andante sempre' and 'ff'. It features a tremolo in the upper register, starting with a half note followed by eighth notes.

Первое предложение темы у солиста изложено диатонически. Дублирование верхнего и среднего голосов создает тяжеловесность. Во втором предложении Лист хроматизирует гармонию. Во втором голосе возникает нисходящий хроматический ход, который получает развитие в дальнейшем. Он появляется в 1-й вариации, *H-dur* 'ном эпизоде 4-й, в фугато и финале. Этот ход становится всё более напряженным и достигает своей кульминации в коде.

Далее следуют шесть вариаций, в которых тема *Dies irae* проводится в разных видах. В первых трех вариациях она проходит как *basso ostinato* и постепенно становится всё более напряженной. В 1-й вариации тема изложена *pizzicato* у струнных в низком регистре и звучит настороженно. Во 2-й вариации она дублируется фортепиано в среднем голосе и подчеркивается акцентами. Тема становится более настойчивой. Большое развитие тема получает в 3-й вариации, где излагается в виде аккордов в пунктирном ритме. В 4-й вариации из нее вычленяются отдельные элементы. Вначале отрешенная тема проводится в виде канона. Затем возникает ее вариант в тональности *H-dur*. Она перевоплощается в светлый лирический образ. Новая тема проходит в виде арпеджированных аккордов в верхнем регистре и затем проводится в оркестре. Здесь возникает основной драматургический контраст всего сочинения: *H-dur* 'ный лирический эпизод противопоставляется дикой фантастической виртуозности большинства вариаций.

Пример 10



В 5-й вариации тема приобретает властный и демонический характер. В финале возникает новый вариант, синтезированный из разных элементов темы и достигающий драматизма. В этом варианте появляется доминантовый звук *a*, который происходит из заключительного мотива вступления. Появляется последовательное восходящее движение, в противоположность нисходящему движению темы.

В «Пляске смерти» Лист существенно преобразует популярный в середине XIX века жанр концертных вариаций для фортепиано с оркестром и, в сущности, превращает его в одночастную симфоническую поэму. Новая трактовка вариационного цикла заметно отличается от представлений современников композитора. Форма вариаций становится основой для объединения не связанных между собой эпизодов «Триумфа смерти». Виртуозность приобретает новое значение: она становится средством для более яркой и рельефной характеристики образа смерти. На основе лаконичной темы композитор создает масштабное программное сочинение с трагическим мироощущением, в центре которого оказываются идеи ничтожности человеческой жизни и тщеты всего земного, борьбы добра и зла.

В поздних вариациях Лист развивает и углубляет традицию *homage*, которая получает в вариационных циклах второй половины XIX века всё большее распространение. Композитор не случайно обращается к темам великих предшественников – И. С. Баха и Г. Ф. Генделя. Интерес к музыке композиторов барокко характерен для вариаций этого времени. Большую роль в развитии жанра сыграли написанные в 1861 году Вариации и фуга на тему Генделя ор. 24 И. Брамса.

В 1862 году Лист создает Вариации на тему Баха (S. 180). В их основе лежит первый хор из кантаты *BWV 12* («Weinen, Klagen, Sorgen, Zagen»), который является прообразом *Crucifixus'a* из *h-moll'*ной Мессы *BWV 232*. Поэтому цикл на тему Баха можно отчасти считать вариациями на *Crucifixus*. Глубокую связь с музыкой кантаты Баха символизирует введение в финале вариационного цикла заключительного хора «Was Gott tut, das wohlgetan». Вообще баховская символика приобретает в это время в творчестве Листа большое значение. В 1855 году была создана органная прелюдия и фуга на *BACH*, а в 1859 году – фортепианная прелюдия «Weinen, Klagen». Таким образом, тему Баха Лист использовал не в первый раз.

Вариации на тему Баха имеют неточный подзаголовок «*Basso continuo*», под которым на самом деле подразумевается «*Basso ostinato*». Лист взял из оригинала не только хроматический бас, но и полифонические элементы хора, особенно в первых трех вариациях. Мотивы хора композитор выстраивает по принципу постепенного увеличения количества голосов. Лист усиливает воздействие скорбного настроения. В первых двух вариациях вводятся паузы как в басу, так и в верхних голосах. Хроматическая линия баса вместо равномерного движения у Баха получает синкопированный ритм, который усиливает напряжение.

Пример 11

В большинстве вариаций композитор сохраняет хроматическую линию баса темы, в которую, однако, вносит различные усложнения. Лист часто добавляет дополнительные звуки, изменяет ритм, вводит смены регистров внутри одного произведения. Хроматическая нисходящая линия нередко переходит в другие голоса. В 4-й вариации она впервые появляется в верхнем голосе в синкопированном виде и движется параллельно басу. В верхнем голосе она проходит в 19-й вариации (перед *quasi Allegro*). В *Quasi Andante* хроматическая линия превращается в ряд кратких мотивов, прерываемых паузами. В последний раз хроматическая тема напоминает о себе в финале, где она проводится в верхнем голосе аккордов в мажоре. В 23-й вариации (раздел «*quasi Allegro*») тема изложена в виде канона верхнего и нижнего голосов на фоне аккордовых репетиций в среднем голосе.

Пример 12

В разделе *Quasi allegro moderato* напряжение усиливается благодаря одновременному сочетанию восходящей и нисходящей хроматических линий.

Пример 13

Используя символику Баха (хроматические ходы, мотивы вдоха), Лист трактует ее не только в образном плане как выражение скорби, но больше в сфере расширения лада с применением сочетаний неустойчивых гармоний. Хроматические мотивы нередко связаны с сопоставлениями уменьшенных септаккордов и с их энгармоническими заменами. В. А. Цуккерман определяет это произведение как «вариации на хроматическую гармонию» [8, с. 138].

Применяя отклонения в далекие тональности, Лист в конце каждой вариации возвращается в основную тональность, что создает ощущение обреченности, замкнутости.

В Вариациях на тему Баха сочетаются черты остинатных, строгих и свободных вариаций. Цикл основан на принципе непрерывного следования вариаций, взятом из вариаций на *basso ostinato*. Сохраняя контур мелодической линии, Лист изменяет ритм, фактуру, гармонию и иногда протяженность отдельных вариаций.

Вариации на тему Баха являются одним из наиболее значительных произведений композитора, в котором Лист достигает такого выражения печали и драматизма, которое не свойственно его более ранним сочинениям в этом жанре, а также большинству сочинений его современников.

В 1879 году Лист создает свой последний вариационный цикл – Сарабанду и Чакону на темы из оперы «Альмира» Генделя (S. 181). Композитор использует темы из первого акта оперы. В Сарабанде и Чаконе Лист вновь обращается к традициям вариаций на *basso ostinato*. Произведение отличается ясностью формы и строгостью изложения. Оно состоит из двух крупных разделов, каждый из которых основан на своей теме.

В Сарабанде Лист сохраняет строгое аккордовое изложение оригинала, но в более звучном варианте, нежели сдержанная фактура генделевского оркестра. В начале композитор добавляет небольшое, но значительное вступление в ритме сарабанды, которое сразу приковывает к себе внимание слушателя.

Пример 14

Первая тема у Листа разомкнута: после мажорной средней части вместо *da capo*, обозначенного у Генделя, следует 1-я вариация. В первых двух вариациях композитор сохраняет бас темы. Важную роль в первом разделе играет мажорная вариация *Più moderato religioso*, написанная в однотерцовой тональности *Ges-dur* и символизирующая глубокое философское раздумье.

Пример 15

В начале вариации проходит переосмысленная мелодическая линия темы. Такой прием встречается в поздних вариациях Бетховена при сопоставлении однотерцовых тональностей. Следующий далее речитативный эпизод приводит ко второму разделу – чаконе. Тема подготавливается небольшим вступлением, основанным на восходящем движении. Благодаря разомкнутости темы второй раздел также отличается единством. Чакона содержит две вариации, основанные на остинатном верхнем голосе. Она непосредственно приводит к мажорному финалу «Grandioso trionfante», в котором поочередно варьируются обе темы. Сарабанда в финале полностью переосмысливается. Она излагается мощными аккордами, захватывающими все регистры фортепиано. В результате первая тема приобретает торжественное и ликующее звучание.

Пример 16

Таким образом, в Вариациях на темы Генделя Лист развивает идею Шумана, связанную с перевоплощением скорбного образа в триумфальный.

Хотя, как мы могли убедиться, фортепианных сочинений в вариационном жанре у Листа не очень много, варьирование как принцип работы с материалом занимало в творчестве композитора важное место. Собственно, знаменитый листовский монотематизм, основанный на преобразованиях одной темы, может рассматриваться как вид варьирования. Рассредоточенная вариационная форма находила широкое применение в его произведениях разных жанров (например, в фантазиях, парафразах, этюдах и др.) – везде, где неоднократное появление тем сопровождалось их фактурной, гармонической и образной трансформацией.

Вариации Листа оказали большое влияние на развитие жанра не только в западноевропейской, но и русской музыке. Особенно заметным было влияние на вариации А. Г. Рубинштейна, в которых проявились такие принципы, как мотивное единство, непрерывность развития, плотность фактуры, виртуозность, красочность.

Вариации Листа, к сожалению, редко исполняются современными пианистами. Между тем они являются яркими и эффектными концертными произведениями, предназначенными для звучания в больших залах. Они могли бы расширить и украсить концертный репертуар исполнителя, а также раскрыть творческий облик Листа с неожиданных сторон — в его диалогах то с Россини и Паганини, то с мастерами высокого барокко.

Список литературы

1. Лист Ф. Избранные статьи. М.: Музгиз, 1959. 464 с.
2. Максимов Е. И. Вариации Бетховена и его современников на тему Диабелли // Фортепиано. 2000. № 4. С. 25-29.
3. Максимов Е. И. Коллективные вариации «Гексамерон» и их драматургия (к истории развития жанра) // Музыкаведение. 2008. № 4. С. 13-19.
4. Максимов Е. И. Феномен коллективных вариаций в «Парафразах» русских композиторов // Наследие: русская музыка – мировая культура: сб. статей, материалов, писем и воспоминаний / сост., ред. и коммент. Е. С. Власовой, Е. Г. Сорокиной. М.: Московская консерватория, 2009. Вып. I. С. 47-55.
5. Мильштейн Я. И. Лист: в 2-х т. М.: Музыка, 1971. Т. 1. 863 с.
6. Мильштейн Я. И. Лист: в 2-х т. М.: Музыка, 1971. Т. 2. 599 с.
7. Рахаев А. И., Гринченко Г. А. Отголоски тайных обществ в окружении И. С. Баха // Исторические, философские, политические и юридические науки, культурология и искусствоведение. Вопросы теории и практики. Тамбов: Грамота, 2012. № 2 (16): в 2-х ч. Ч. II. С. 187-191.
8. Цуккерман В. А. Анализ музыкальных произведений. Вариационная форма. М.: Музыка, 1974. 244 с.
9. Шуман Р. О музыке и музыкантах: собр. статей: в 2-х т. / сост., текст. ред., вступит. ст., коммент. и указатели Д. В. Житомирского. М.: Музыка, 1975-1979. Т. II-Б. 294 с.
10. *Correspondance de Liszt et de la comtesse d'Agout, 1833-1864* / publiée par M. Daniel Ollivier. Paris: Bernard Grasset, 1959. Vol. I. 451 p.
11. Kókai R. Franz Liszt in seinen frühen Klavierwerken. Budapest – Kassel: Akad. Kiadó & Barenreiter, 1969. 140 S.
12. Mező I. Előszó: Liszt F. Variations de Bravoure pour piano sur des thèmes de Paganini. Opus postumum. Budapest: Editio Musica, 1989.
13. Ramann L. Franz Liszt als Künstler und Mensch. Leipzig: Breitkopf und Härtel, 1880. Bd. I. Die Jahre 1811-1840. 562 S.
14. Reich N. B. Liszt's Variations on the March from Rossini's «Siège de Corinthe» // Fontes Artis Musicae. 1976. Vol. XXIII. P. 102-106.
15. Rietsch H. Fünfundachtzig Variationen über Diabellis Waltzer // Frimmel T. Beethovenjahrbuch. München – Leipzig: G. Müller, 1907. Bd. I. S. 28-50.
16. Searle H. The Music of Liszt. N. Y.: Dover, 1966. 207 p.

FRANZ LISZT'S PIANO VARIATIONS

Maksimov Evgenii Ivanovich, Ph. D. in Art Criticism
Tchaikovsky Moscow State Conservatory
 evgeny.69@list.ru

The article is devoted to Franz Liszt's piano variation cycles written during different periods of creativity. Attention is also paid to collective variations with Liszt's participation. These works have not been specifically studied in the context of the composer's creativity evolution. The article considers the evolution of Liszt's variations from small salon works associated with classical traditions till large-scale philosophical cycles with the high dynamics of development.

Key words and phrases: Liszt; piano variations; theme; virtuosity; reincarnation of image; chromatic line.

УДК 327

Политология

В XXI веке происходит расширение числа государств – членов «Большого космического клуба», космическая деятельность которых создаёт угрозу стабильности современного мира, поэтому появляется необходимость в изучении их влияния на международную безопасность. В статье рассматриваются космические программы Бразилии и Ирана, анализируется влияние проводимого ими курса на международную стабильность. Автор делает вывод о необходимости совершенствования старых, а также создания новых механизмов и инструментов партнёрства космических держав и новых членов клуба.

Ключевые слова и фразы: «Большой космический клуб»; космическая программа; космическая деятельность; международная безопасность; Бразилия; Иран.

Манжула Екатерина Александровна

Санкт-Петербургский государственный университет
 manzhula.katerina@yandex.ru

**РАСШИРЕНИЕ «БОЛЬШОГО КОСМИЧЕСКОГО КЛУБА»
 И МЕЖДУНАРОДНАЯ БЕЗОПАСНОСТЬ (НА ПРИМЕРЕ БРАЗИЛИИ И ИРАНА)®**

Вступление человечества в новый век было отмечено переходом от кооперационного освоения космоса к обострению конкуренции в космической сфере и началом «второй космической гонки», угрожающей подрывом международной космической безопасности.

На политическом уровне вновь произошло осознание роли аэрокосмических технологий не только в области социально-экономического, научно-технического развития страны, но прежде всего в области обеспечения