

УДК 786.2:78.088

DOI <https://doi.org/10.24919/2308-4863/55-3-16>

Ольга ЩЕРБАКОВА,

orcid.org/0000-0002-5610-0743

кандидат мистецтвознавства, доцент,

доцент кафедри камерного ансамблю

Одеської національної музичної академії імені А.В. Нежданової

(Одеса, Україна) *oliako1@ukr.net*

Юрій ЩЕРБАКОВ,

orcid.org/0000-0003-2949-0747

кандидат мистецтвознавства, доцент,

доцент кафедри концертмейстерства

Одеської національної музичної академії імені А.В. Нежданової

(Одеса, Україна) *oliako1@ukr.net*

«ПАТЕТИЧНИЙ КОНЦЕРТ» ФЕРЕНЦА ЛІСТА: ВІД ОРИГІНАЛУ ДО АРАНЖУВАННЯ

У статті прослідковано за зародженням ідеї написання «Патетичного концерту» для 2-х фортепіано Ференцем Лістом та виникненням в подальшому його аранжувань. Методологія ґрунтується на комплексному мистецько-історичному підході, який допомагає дослідити провідні фактори, які мотивували композиторів опрацювати музичний матеріал концертного твору визначного представника віртуозно-романтичного стилю. Проаналізовано зв'язок перших трьох фортепіанних концертів Ліста з принципом монотематизму, симфонічним трактуванням фортепіано як інструменту та програмним мисленням композитора, що успішно втілювалось в жанрі симфонічної поеми. Уперше розкрито, що звернення різних музикантів до названого первинного джерела відбувалось в умовах їх творчої зацікавленості. Встановлено, що художнє осмислення партитури «Патетичного концерту» здійснено учнями Ференца Ліста – Йоахімом Раффом, Гансом Бюловим, Едуардом Ройссом, Ріхардом Бурмайстером, Огюстом Гьоллеріхом, смаки яких формувались в атмосфері творчої діяльності майстра. Визначено, що їх аранжування цього твору значно закріплює віртуозно-патетичний стиль музичного висловлювання крайнього ступеню романтичної виразовості та театральності лістівської естетики. Доведено, що згуртованість колективу авторів аранжувань твору навколо світоглядної концепції Ліста демонструє силу колективного переосмислення творчих ідей композитора у світлі тембрових та емоційно-образних доповнень до оригіналу. На прикладі аналізу різних версій «Патетичного концерту» Ференца Ліста можна відмітити як емоційно-змістовні вектори музичного тексту зазнали жанрової модифікації від сольного концерту (діалог tutti та solo в партії одного піаніста), крізь жанрову форму концерту для 2-х фортепіано solo (діалог між двома піаністами) до жанру концерту для солюючого інструменту з оркестром (діалог соліста з оркестром).

Ключові слова: Патетичний концерт, Ференц Ліст, аранжировка, фортепіанний концерт.

Olga SHERBAKOVA,

orcid.org/0000-0002-5610-0743

Candidate of Art Criticism, Associate Professor;

Associate Professor at the Department of Chamber Ensemble

Odessa National A.V. Nezhdanova Music Academy

(Odessa, Ukraine) *oliako1@ukr.net*

Yuri SHERBAKOV,

orcid.org/0000-0003-2949-0747

Candidate of Art Criticism, Associate Professor;

Associate Professor at the Department of Concertmaster

Odessa National A.V. Nezhdanova Music Academy

(Odessa, Ukraine) *oliako1@ukr.net*

«PATHETIC CONCERTO»: FROM THE ORIGINAL TO THE ARRANGEMENTS

The article traces the origin of the idea of writing the "Pathetic Concerto" for 2 pianos by Ferenc Liszt and the subsequent emergence of its arrangements. The methodology is based on a complex art-historical approach, which helps to investigate

the leading factors that motivated composers to develop the musical material of a concert piece by a prominent representative of the virtuoso-romantic style. The connection of Liszt's first three piano concertos with the principle of monothematism, the symphonic interpretation of the piano as an instrument, and the composer's programmatic thinking, which was successfully embodied in the genre of the symphonic poem, is analyzed. For the first time, it was revealed that various musicians turned to the named primary source in terms of their creative interest. It has been established that the artistic interpretation of the score of the "Pathetic Concerto" was carried out by Ferenc Liszt's students - Joachim Raff, Hans Bülow, Eduard Reuss, Richard Burmeister, Auguste Hollerich, whose tastes were formed in the atmosphere of the master's creative activity. It was determined that their arrangement of this work significantly consolidates the virtuosic-pathetic style of musical expression of the extreme degree of romantic expressiveness and theatricality of Liszt's aesthetics. It has been proven that the unity of the group of authors of the work's arrangements around Liszt's worldview concept demonstrates the power of collective rethinking of the composer's creative ideas in the light of tonal and emotional-image additions to the original. Using the example of the analysis of different versions of Ferenc Liszt's "Pathetic Concerto", it can be noted how the emotionally meaningful vectors of the musical text have undergone genre modification from the solo concerto (dialogue tutti and solo in the part of one pianist), through the genre form of the concerto for 2 solo pianos (dialogue between by two pianists) to the genre of a concerto for a solo instrument with an orchestra (a dialogue between a soloist and an orchestra).

Key words: Pathetic concerto, Ferenc Liszt, arrangement, piano concerto.

Постановка проблеми. «Патетичний концерт» Ференца Ліста займає значне місце в концертному репертуарі фортепіанних дуетів. Але поряд з оригінальним твором композитора, музичний матеріал якого був перероблений автором з концерту для фортепіано соло, зустрічаємо також його аранжування інших музикантів, у тому числі для фортепіано з оркестром. Саме дослідження історії виникнення різних варіантів «Патетичного концерту» надасть глибшого розуміння творчих процесів, пов'язаних з цими фактами.

Мета статті – проаналізувати жанрові версії «Патетичного концерту» від виникнення умов для його появи в творчості Ференца Ліста та прослідкувати які фактори об'єднували авторів аранжувань цього твору.

Аналіз досліджень. Дослідженню фортепіанних концертів Ференца Ліста приділили свою увагу Андрій Макаревич (А. Макаревич, 2019), Алан Уолкер (A. Walker, 1987). Для збору матеріалу про музикантів, які зробили свої аранжування «Патетичного концерту» Ф. Ліста, необхідно було звертатися до біографічних матеріалів композитора та невеликої по об'єму інформації, яка міститься в працях, спрямованих на творчу діяльність цих представників лістівської школи. Прикладами можуть послужити твори Г. Шонберга (Schonberg Harold, 1963), К. Хамбургера (Hamburger K., 1987), Т. Надора (Надор, 1977), В. Ленца (Lenz Wilhelm, 2000).

Виклад основного матеріалу. Одною з найяскравіших сторінок фортепіанної культури XIX століття являється діяльність піаніста-віртуоза та композитора Ференца Ліста. Безумовно, його особисті досягнення на шляху оновлення піаністичної гри новими технічними прийомами обумовили симфонічне трактування фортепіано, особливо в області фактурного комплексу. На його погляд засобами фортепіано можливо було викликати темброві асоціації з самими різноманітними

інструментами. Сам він виконував на фортепіано твори симфонічної, оперної, пісенно-романсової, скрипкової, органної літератури.

Відомо, що жанром фортепіанного концерту Ференц Ліст захоплювався ще в юні роки, про що нагадують ранні ескізи Першого фортепіанного концерту (Es-Dur). Робота над твором продовжувалась у період його грандіозного європейського турне (1840 – 1845 роки), яке принесло піаністу світове визнання. У той же час під впливом вражень від подорожей композитор писав фортепіанний цикл «Роки мандрів». Концерт був завершений в 1849 році у Веймарі з присвятою бельгійському піаністу-віртуозу та композитору Анрі Літольфу, та виконаний самим автором з оркестром під орудою Гектора Берліоза.

Наприкінці 30-тих років Ліст починає роботу над Другим фортепіанним концертом (A-Dur) і також працює над ним доволі довго. Цей концерт (у нього було чотири редакції), якому композитор хотів дати назву *Concert symphonique*, виконувався в 1857 році у Веймарі учнем Ліста Гансом Бронсартом, якому він присвячений. Дивовижним явищем для публіки того часу стало виконання Бронсартом фортепіанної партії напам'ять.

Привертає увагу ідея Ліста підкреслити назвою «симфонічний» певний тип «симфонізованого концерту» (термін К. Вьорнера), який, починаючи з 1839 року послідовно пропагував Анрі Літольф у своїх п'яти фортепіанних концертах (усі мали назву *Concert symphonique*). Певною мірою ця назва зумовлена програмним мисленням Ліста, яке успішно втілювалось в жанрі *симфонічної поеми* (уперше цю назву в 1854 році він дав увертюрі «Тассо», написаній в 1849 році). Дванадцять симфонічних поем композитора вказують на зв'язок музики з поетичним мистецтвом. На думку Ліста, програмна музика може стати музичним еквівалентом того роду поезії, котрий був невідомим

з давнини і який своїм існуванням зобов'язаний специфіці сучасного різновиду відчуття. Ліст – симфоніст-поет – бачив перед собою завдання втілити в музиці найскладніші філософські ідеї, в основі яких постають питання людського буття. Ці імпульси приводять до відносно композиційної свободи побудови цілого, одночастинності, що в певній мірі поєднує фортепіанні концерти з симфонічними поемами.

Проаналізувавши хронологію листування Ференца Ліста з матір'ю, Андрій Макаревич в своєму дослідженні (Макаревич, 2019: 90) робить висновок, що роботу над фортепіанним Концертом *op. posth.* композитор розпочав в 1836 році і закінчив в 1839 році. Бачимо, що Ліст працював над трьома Концертами майже одночасно і, на погляд Алана Уолкера, мав намір включити в програму свого європейського концертного турне виконання цих творів (Walker, 1983: 269). Фортепіанний Концерт *op. posth.* було вперше видано в Будапешті в 1990 році завдяки аналітичній роботі над рукописами Джей Розенבלата. Доступ до чернеток Ліста розкрили перед дослідником важливі деталі композиторської роботи над фортепіанними концертами № 1 та № 2. Джей Розенблат побачив, що Ліст окремо виписував фортепіанну партію, залишаючи достатню кількість порожнього місця згори та знизу, а потім працював над оркестровою партитурою (без фортепіанної партії). Лише після переписувача нот, який з'єднував усі партії в єдину цілісність, Ліст робив доповнення (у тому числі вказівки на динаміку, артикуляцію тощо).

Усі три фортепіанні концерти одночастинні, але в їх структурі має місце поява різних по характеру та по темпу епізодів, які спроможні втілити широку амплітуду емоційних та філософських роздумів творця. Фактура фортепіанних партій усіх трьох концертів наповнена значними технічними труднощами (октави, арпеджіо, стрибки на велику відстань, пасажна техніка тощо), що, безумовно вказує на особисті плани Ліста-виконавця продемонструвати грою цих творів свої надзвичайні піаністичні можливості.

«Патетичний концерт» («*Concerto Pathetique*») для двох фортепіано приналежить до зрілого періоду творчості Ліста (1838 – 1869). У цей період життя в численних літературних працях композитор доносить до сучасника свої естетичні концепції. Окрім піаністичної діяльності, Ліст виступає в якості диригента (під його батуттом прозвучали симфонії Л. Ван Бетховена та Ф. Шуберта, твори Р. Шумана та Г. Берліоза), інтенсивно спілкується з багатьма молодими виконавцями. У ці роки не тільки з'являються нові твори, але й ще опрацьову-

ються нові редакції більшої частини ранніх творів. Вражає велика працелюбність Ліста та постійна жага до вдосконалення, на що вказують його висловлення в листі до учня П'єра Вольфа: «Розум і пальці мої працюють наче одержимі. Гомер, Біблія, Моцарт, Вебер – всі тут, навколо мене. Я гарячково вивчаю, пожираючи їх, роздумуючи над ними; окрім цього, 4 – 5 годин в день я вправляюсь (терції, сексти, октави, тремоло, репетиції, каденції тощо). Ах, якщо тільки я не збожеволію, то ти знайдеш в мені художника!» (Надор, 1977: 205).

Історія виникнення «Патетичного концерту» почалась з варіанту сольного концертного твору з назвою «*Grosses solo*» (англ. «*Grand solo*»), який Ліст у 1849 – 1850 роках спеціально писав для конкурсу піаністів в Паризькій консерваторії та присвятив Адольфу Гензелю. Твір був настільки віртуозний, що Гензельт висловив думку про неможливість його виконати. Чому Ліст, поряд з яким було дуже багато піаністів-віртуозів (Карл Черні, Антон Рубінштейн, Ігнац Мошелес, Сигізмунд Тальберг), присвятив цей концерт Адольфу Гензелю? Відомо про дружні стосунки цих обох музикантів, які не тільки поважали талант один одного, а й грали разом, як писав Ліст, «не на фортепіано, а добрих півдюжини партій у віст» (Гензельт, 1889: 869). Сучасники високо оцінювали талант Гензельта і писали про нього як про «рівнозначне явище Лісту, тобто таке, що захоплює, складає цілу епоху в мистецтві» (Lenz, 2000: 94).

Гру Гензельта вирізняли феноменальні віртуозні показники, серед яких блискуче виконання октавних і акордових пасажів. Легкості та вправності музиканту в грі надавала анатомія його рук з великою розтяжкою і особлива система тренування, в якій він відпрацьовував гнучкість суглобів (у тому числі на «німій» клавіатурі). Характеризуючи піаністичні можливості Гензельта, Г. Шонберг пише, що «він міг одними пальцями видобувати могутні оркестрові барви – настільки сильними вони були, у той час як Лісту приходилось для цього грати усією рукою» (Schonberg, 1963: 196).

Блиск та бравурність пасажів, особливо в арпеджіо, на фоні пластичної виразності мелодії у верхньому голосі – завжди визивали палку реакцію публіки на концертах Гензельта по Європі. Особливо відзначимо, що Гензельт давав концерти в 50-ті роки і на теренах нашого краю (в Києві, Одесі, Харкові). Його виконання виділялося «дивовижною плавністю, виразністю і витонченістю, повнозвучністю і силою – при неймовірній м'якості удару і досконалості технічній, воно справляло чарівне враження» (Бессель, 1902: 1096). Враховуючи високий технічний

рівень партитури Концерту Ліста, який вимагав від виконавця вільного володіння усіма прийомами фортепіанної техніки, швидкістю виконання та охопленню художньої цілісності при неймовірній щільності музичного матеріалу, зрозуміло, що вибір автора твору пав на рівного собі піаніста-віртуоза – Адольфа Гензельта.

Асистент та секретар (1850 – 1856) Ліста – Йоахім Рафф (Joachim Raff) – зробив (на припущення в 1850 році) транскрипцію «*Grosses solo*» в варіанті для фортепіано з оркестром. Виходячи з інформації, що Рафф допомагав Лісту в оркеструванні його творів (Hamburger, 1987: 112), послідовною сприймається його прагнення надати концерту найбільш розповсюджену форму для концерту (діалогу сольного інструменту з оркестром).

В 1854 році Ференц Ліст, під час своїх виступів з Антоном Рубінштейном в Роттердамі та Брюсселі, грав цей Концерт соло. Через два роки концерт для фортепіано соло був виданий під назвою «*Grosses Konzertsolo*», а потім в 1856 році Ліст переробив його для двох фортепіано з новою назвою «*Concert Pathetique*» («Патетичний концерт»). Відомо, що одним з методів творчої реалізації композитора був інтерес до перекладень своїх творів в різні інструментальні версії. Наприклад, назвемо декілька найбільш популярних серед його аранжувань: етюд «Мазепа» для фортепіано та однойменна симфонічна поема для оркестру; «Прелюди» для 2-х фортепіано, фортепіано в 4 руки та для оркестру; Дванадцять симфонічних поем для оркестру та для 2-х фортепіано; «Долина Обермана» для фортепіано та для фортепіанного тріо.

Порівнюючи партитури концерту Ліста для фортепіано та для двох фортепіано, бачимо невеличку різницю між кількістю тактів («*Grosses Konzertsolo*» – 418 тактів, а «*Concert Pathetique*» – 433 такти). Зміни відбулись на рівні Coda (в другому варіанті вона довше на 18 тактів). Безсумнівно, що Ліст підходив до перекладу твору творчо. Зазначимо, що в 27 такті «Патетичного концерту» він розширив речитатив імпровізаційними пасажами. Завдяки можливостям двох фортепіанних партій звучання стало більш насиченим, а деякі незручності технічного порядку спрощені (фактурний матеріал розділений між двома виконавцями). В деяких епізодах Ліст змінював первісний задум, як це бачимо на прикладі трелі терціями в правій руці піаніста (тт. 189 – 193 в «*Grosses Konzertsolo*»), яка в партії Piano I в «Патетичному концерті» виконується обома руками з додаванням акорду. Така фактурна трансформація не тільки торкається полегшення в технічному плані

для піаніста, але й надає вібраційному звучанню нових відтінків. Більш могутнього ефекту звучання досягає композитор в «Патетичному концерті» в тт. 393 – 394 *Allegro triumphal* (яке змінено з *Allegro con bravura* в «*Grosses Konzertsolo*») завдяки додаванню октавних пасажів.

Торкаючись педалізації у цих варіантах концерту, треба наголосити на тому, що, на двох інструментах можна досягти більш рельєфного та об'ємного звучання одного й того ж нотного тексту. Красномовним прикладом є епізод Andante, в якому один піаніст не може відобразити загрозово сухі закінчення в низькому регістрі на фоні утримання мелодійної основи у високому регістрі. В «Патетичному концерті» композитор розділив ці послідовності між двома фортепіанними партіями, кожна з яких має протилежні художньо-образні завдання, у тому числі й педальне забарвлення.

Коли в 1856 році вийшов з друку «Патетичний концерт» для двох фортепіано в редакції улюбленого Лістом учня (з 1851 року) Ганса фон Бюлова (*Hans von Bülow*) до оригінального тексту автора була додана віртуозна каденція редактора. На протязі багатьох років Бюлов популяризував твори свого вчителя, був першим інтерпретатором Сонати h-moll, грав в 1865 році в фортепіанному дуеті з Лістом «Ракоччі – марш» та «Dance macabre» (Надор, 1977: 265).

На цьому історія роботи з цим музичним текстом не завершується. У 1884 році Ганс Бюлов знов повертається до тексту «Патетичного концерту» вже в якості аранжувальника та присвячує свій варіант концерту Mrs. Ingebord v. Bronsart – піаністці, також учениці Ференца Ліста.

Хоча «Патетичний концерт» для двох фортепіано як у Ліста, так і у Бюлова мають однакову кількість тактів (363), але Бюлов дещо змінює в партитурі (наприклад, розподіл музичного матеріалу між двома партіями, динаміку, паузи тощо). Іноді Бюлов додає новий тематичний матеріал, ускладнює діалог між фортепіанними партіями. Дуже добре відчуючи особисту манеру та стиль творів Ліста, Бюлов навіть підсилює в деяких тактах експресію, насичує новими блискучими пасажами. Безумовно, в цій обробці відчувається свіжий емоційний погляд інтерпретатора лістівського тексту, який відбиває риси особистості самого Бюлова, при збереженні авторських романтично-стильових прикмет музичного тексту.

Треба наголосити на спроможності Ганса фон Бюлова аналізувати всі елементи тексту на високо інтелектуальному рівні (відомо, що лише вивчаючи нову п'єсу в поїзді, він зміг виконати її на наступний день в концерті), глибоко проникаючи

у майстерню свого вчителя. Як яскравий представник лістівської школи, Бюлов – піаніст володів найвищим ступенем майстерності та блиском в грі, впливав на слухача своєю енергією та темпераментом. Про це свідчить і палка рецензія в газеті «Киевлянин»: «отчетливость игры невероятная, в самых сложных местах исполнение совершенно ясно и прозрачно...сила его страшная» (Киевлянин, 1874: 1).

Ріхард Бурмайстер (*Richard Burmeister*) – німецький піаніст та педагог – у 1881 – 1884 роках вчився у Ліста (у Веймарі). Цілком природним для багатьох учнів Ліста були перекладення творів вчителя. Так і в доробку Бурмайстера знаходимо версії «Мефісто-вальсу», 5-ої рапсодії з новим оркестровим акомпанементом та «Патетичного концерту» фортепіано з оркестром (1898).

У 1885 році ще один з учнів Ференца Ліста в 1870 – 1879 роках та автор книги про нього («*Liszt Lieder*») – Едуард Ройсс (*Eduard Reuss*) – написав свою версію «Патетичного концерту» для фортепіано з оркестром. Спираючись на це аранжування, інший учень Ференца Ліста (у 1884 – 1886 роки) Огюст Гьоллеріх (*August Gollerich*) знов повертається до інструментального складу 2-х фортепіано. Згідно з дослідженням Кларі Гамбургер (*Hamburger*, 1987: 168), Гьоллеріх був дуже близьким до Ліста учнем, а також його секретарем і помічником в концертних турне. Очевидно, що його творче спілкування з великим музикантом, яке він описує у своїй книзі «*The Piano Master Classes of Franz Liszt, 1884 – 1886*» позначилась на почутті авторського стилю під час аранжування «Патетичного концерту».

Габор Дарваш (*Gabor Darvas*), який у 1926 – 1932 роках вчився в музичній академії імені Франца Ліста у Золтана Кодая, залишив декілька аранжувань творів Ліста для оркестру, у тому числі свій варіант «Патетичного концерту» для фортепіано з оркестром. Порівнюючи його партитуру з оригіналом автора, зазначимо, що Дарваш в деяких епізодах додає до октав нові інтервали (тим самим ущільнює фактуру); в партії оркестру відтворює то тематизм партії *Piano I*, то послідовності з партії *Piano II*. Пошук нових ефектів приводить Дарваша до ще більш грандіозного використання улюбленого Лістом прийому *martellato* (22 т.), яке виписано на відстані двох октав між руками піаніста. Це дає змогу досягти ще більшої повнозвучності фортепіано, підкреслюючи його рівність оркестру.

Підсумовуючи варіанти музичного тексту, який первинно був закладений у концерті для фортепіано соло, прослідкуємо за його перекладеннями в інструментальних та жанрових різновидах:

«*Grosses solo*»

Ференц Ліст (1849 – 1850 рр.)

«*Concert Pathetique*» для 2-х фортепіано

Ференц Ліст (1856 р.)

Ганс Бюлов (1884 р.)

Огюст Гьоллеріх (по аранжировці Е. Ройса)

«*Concert Pathetique*» для фортепіано з оркестром

Йоахім Рафф (1850 р.)

Едуард Ройсс (1885 р.)

Ріхард Бурмайстер (1898 р.)

Габор Дарваш (1952 р.)

Висновки.

Дуже важливою передумовою виникнення «Патетичного концерту» Ліста стали інтенсивні пошуки композитора в жанрі фортепіанного концерту (Концерти № 1, № 2 та концерт *op. posth.*). Цей творчий процес дав композитору поштовх до ідеї написання Концерту для одного солюючого фортепіано («*Grosses Konzertsolo*»), музичний матеріал якого став у подальшому основою для нового жанрового варіанту автора (для двох фортепіано *solo*). Відзначимо схильність Ференца Ліста до одночасного типу інструментального концерту, в якому монотематизм, принцип наскрізного розвитку наближує ці твори до побудови симфонічної поеми, що є характерною рисою мислення композитора – романтика.

Музичний матеріал «Патетичного концерту» представники близького кола Ліста (Р. Бурмайстер, Г. Бюлов, О. Гьоллеріх, Й. Рафф, Е. Ройсс) трактували як поле для інтелектуального поєднання в освоєнні романтично-віртуозного напрямку, відбиваючи власні естетичні засади. На прикладі аналізу різних версій концерту можна відмітити як емоційно-змістовні вектори музичного тексту зазнали жанрової модифікації від сольного концерту (діалог *tutti* та *solo* в партії одного піаніста), крізь жанрову форму двофортепіанного концерту *solo* (діалог між двома піаністами) до жанру концерту інструменту з оркестром (діалог соліста з оркестром).

Особливо привабливим у всіх версіях концерту постає музика, яка втілює найхарактерніші риси романтично-піднесених настроїв Ліста – композитора, і водночас широко використовує здобутки «блискучого стилю» у формі діалогу. У драматургії цього твору переважає принцип віртуозного зіставлення партій, контрастних змін настроїв, яскраве використання тембрових виразових можливостей, що підкреслює як віртуозний характер концертного діалогу, так і симфонічний масштаб мислення автора. Проте, якими б не були вдалими ідеї, які експонувалися в різних варіантах твору, концертне виконання цього твору в редакції для двох фортепіано

Ліста переконливо доводить, що в неї найбільш вдало сконцентрувались стильові здобутки композитора – знавця та майстра піаністичного мистецтва.

На прикладі неодноразового відтворення «Патетичного концерту» в різноманітних інстру-

ментальних варіантах бачимо, що першоджерелом для прихильників школи Ференца Ліста була емоційно-образна складова індивідуально-авторського музичного тексту, який набув колективного осягнення.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Бессель В. три великих пианиста: Франц Лист, Адольф Гензельт и Антон Рубинштейн (Из моих воспоминаний). РМГ, 1902. № 45. С. 1092–1098.
2. Гензельт Адольф (К десятилетию со дня его смерти). РМГ, 1899. № 37. С. 866–872.
3. Киевлянин, 1874. № 40 (4.04). 4 с.
4. Надор Т. Если бы Лист вел дневник. Будапешт : Корвина, 1977. 350 с.
5. Макаревич А. Невідомий фортепіанний концерт Ф. Ліста: повернення з небуття. *Українська музика*, № 33 – 34. К., 2019. С. 88–100.
6. Hamburger K. Liszt. Budapest : Corvina, 1987. 243 p.
7. Lenz Wilhelm von: Die groBen pianoforte-Virtuosen unserer Zeit : Liszt – Chopin – Tausig – Henselt. Dusseldorf : Staccato – Vert, 2000. 111 p.
8. Schonberg Harold (1963) The Great Pianists. New York, 448 p.
9. Walker Alan F. Liszt. The virtuoso Years – 1811 – 1847. Ithaca : Cornell University Press, 1987. 624 p.

REFERENCES

1. Bessel, V. (1902) Try velikih pianista: Frants List, Adolf Genselt i Anton Rubinshtein [Three great pianists: France Liszt, Adolph Henselt and Anton Rubinstein]. RMG. № 45. P. 1092–1098. [in Russian].
2. Genselt, Adolf. (1899) (K desiatiletiyu so dnya smerti) [On the tenth anniversary of his death] RMG. № 37. P. 866–872. [in Russian].
3. Kievlianin (1874) [Kievan]. № 40 (4.04). 4 p. [in Russian].
4. Nador, T. (1977) Esli by List vel dnevnik [If Liszt kept a diary]. Budapest : Corvina. 350 p. [in Russian].
5. Makarevich, A. (2019) Nevidomyy fortepianny konzert Lista: povernennya z nebuttya. [The unknown piano concerto by F. Liszt: returning from the nothingness]. *Ukrainian music*. № 33 – 34. K. P. 88–100 [in Ukrainian].
6. Hamburger, K. (1987) Liszt. Budapest : Corvina. 243 p.
7. Lenz, Wilhelm von (2000) Die groBen pianoforte-Virtuosen unserer Zeit : Liszt – Chopin – Tausig – Henselt. [The great pianoforte virtuosos of our time: Liszt - Chopin - Tausig - Henselt] Dusseldorf : Staccato – Vert. 111 p. [in German].
8. Schonberg, Harold (1963) The Great Pianists. New York. 448 p.
9. Walker, Alan (1987) F. Liszt. The virtuoso Years – 1811-1847. Ithaca : Cornell University Press, 624 p.