TOWARZYSTWO IMIENIA FERENCA LISZTA

ZESZYTY LISZTOWSKIE

II

WROCŁAW 1991

SPIS TREŚCI
CONTENTS
INHALT

Słowo wstępne 1

Preface 2

Vorwort 3

Ewa Prawucka — *Wybrane zagadnienia interpretacji utworów fortepianowych Franciszka Liszta* 4

Some problems concerning the interpretation of F. Liszt's piano works 18

Einige Probleme der Aufführung von F. Liszts Klavierwerken 24

Stanisław Dybowski — *Liszt pedagog* 25

Liszt as a teacher 33

Liszt als Lehrer 37

Stanisław Dybowski — *Dyskografia lisztowska* 38

F. Liszt's Discography 39

Diskographie von Liszt Werken 40

Oddając rok temu w ręce Czytelników pierwszy numer „Zeszytów lisztowskich" określiliśmy go jako periodyk o profilu będącym połączeniem cech publikacji popularno-naukowej z niektórymi elementami magazynu informacyjnego. Zapowiedzieliśmy stałe wątki tematyczne, a wśród nich opracowania dotyczące pobytów Franciszka Liszta w naszym kraju. Kontynuację tej tematyki zmuszeni jesteśmy przełożyć do następnego numeru. Obecny „Zeszyt" jest poświęcony pedagogice pianistycznej Liszta i niektórym aspektom wykonawstwa jego utworów. Informacje zamieszczone w dyskografii są dokończeniem wykazu polskich płyt gramofonowych i kaset magnetofonowych zawierających nagrania utworów wielkiego Węgra.

W minionym roku nastąpił intensywny rozwój działalności naszego Towarzystwa. Odbyło się kilkadziesiąt koncertów — w większości były to recitale fortepianowe z prelekcjami z udziałem polskich i zagranicznych pianistów, ujęte w cykl comiesięcznych „Wieczorów lisztowskich". W Filharmonii Wrocławskiej, Akademii Muzycznej w Katowicach, Zamku Piastów Śląskich w Brzegu, Saloniku Czterech Muz w Obornikach Śląskich, Liceum Muzycznym w Bytomiu i Szkole Muzycznej w Oleśnicy wystąpił pianista z Leningradu Aleksiej Orłowiecki, którego talent i umiejętności niewątpliwie pozwalają zaliczyć go do grona najwybitniejszych współczesnych artystów. We Wrocławiu i Obornikach Śląskich grał znakomity węgierski pianista László Baranyay. W ramach 45 Międzynarodowego Festiwalu Chopinowskiego w Dusznikach Zdroju wspólnie z Wrocławskim Oddziałem Stowarzyszenia Polskich Artystów Muzyków wystąpiliśmy z koncertem „Paderewski—Chopin". Został ogłoszony i przygotowany organizacyjnie I Ogólnopolski Konkurs Pianistyczny na Stypendia im. F. Liszta. Rozpoczęliśmy przygotowania do mistrzowskich międzynarodowych kursów pianistycznych (pierwszy prowadzić będzie Wiktor Mierżanow, kolejne — prawdopodobnie Aleksiej Orłowiecki i László Baranyay). Ilość członków TiFL wzrosła do około 100 osób z kraju i z zagranicy, reprezentujących różne zawody i różny stopień profesjonalnych związków z muzyką (od uczniów i studentów szkół muzycznych do osobistości powszechnie znanych i cenionych jak Ryszard Bakst, Wiktor Mierżanow i Jan Weber).

W roku bieżącym planujemy wydanie kolejnego „Zeszytu lisztowskiego". W związku z tym będziemy wdzięczni za wszelkie propozycje tematyczne i sugestie redakcyjne, które prosimy przekazywać pod adresem Towarzystwa: Rynek-Ratusz 25, 50-101 Wrocław (tel. 363-22).

Juliusz Adamowski

When, one year ago, our first periodical was published, we defined it as an informative magazine. The present issue has been devoted to F. Liszt's piano teaching and some aspects concerning performance. We have also added a discography which is continued from the previous issue.

The Society has been especially active for the last eighteen months. A great number of public performance have been given. Most of them were piano recitals accompanied by lectures, organized as a cycle of „Liszt Nights". Our guests, outstanding artists Laszlo Baranyay and Aleksey Orlovetsky, played in concert halls and schools of music in Wrocław, Katowice, Oborniki Śląskie, Bytom and Oleśnica. During the 45th International Chopin Festival in Duszniki Zdrój our Society and the Wrocław branch of SPAM (the Association of Polish Musicians) organized the „Paderewski — Chopin" concert. The first nation-wide piano competition for F. Liszt Scholarship has been announced and prepared. We have also started preparations for international piano master seminars. The first of them will be conducted by Victor Merzhanov, the following — probably by Aleksey Orlovetsky and Laszlo Baranyay.

The number of our Society members has increased to about one hundred persons — in Poland and abroad. Among others, there are such musical personalities as Ryszard Bakst, Victor Merzhanov and Jan Weber.

This year we want to publish two more issues of our periodical. We shall be very thankful for your opinion and letters. Please, send them to the address: F. Liszt Society, Rynek-Ratusz 25, 50-101 Wrocław, Poland; telephone number 363-22.

Juliusz Adamowski

Zusammenfassung

Die Liszt Hefte sind eine Zeitschrift, die zum Teil einen populär-wissenschaftlicher Charakter und zum Teil einen Informationscharakter haben. Dieses Heft widmen wir der Klavierdidaktik von Liszt sowie manchen Fragen der Aufführung seiner Werke. Als diskographische Information setzen wir ein Verzeichnis fort, in dem polnische Schallplatten und Kasseten mit Aufnahmen der Liszt-Werke aufgelistet sind.

Die Ferenc Liszt-Gesellschaft veranstaltete in den 18 Monaten Ihrer Tätigkeit viele Konzerte mit Vorrede in Rahmen der monatlichen „Liszt--Abende". Wir haben wiele berühmte polnische und ausländliche Pianisten bewirteten. Sie spielten u.a. in Wrocław (Philharmonie), Katowice (Musikakademie), Brzeg (die Schlesian Piasts Burg), Oborniki Śląskie (der Vier Musen Salon), Bytom und Oleśnica (Musikschulen). Unsere Gäste waren u.a. Laszlo Baranyay und Aleksey Orlovecki — Klavier.

Wir kontinuiren also die Reihe von „Liszt Abenden" und planen den F. Liszt Wettbewerb und das Kavierseminar zu beginnen. Unsere Professor-Gäste werden Viktor Mierzhanov (SU) und wahrscheinlich Aleksey Orlovecky (SU) und László Baranyay (H).

Die F. Liszt-Gesellschaft hat etwa ein hundert Mitglieder. Es sind unter anderen R. Bakst, V. Mierzhanov, J. Weber.

1991 werden die nächste Liszt-Hefte herausbegeben. Wir werden unseren Lesern sehr dankbar sein für Vorschläge aller Art, die entweder Thematik oder Redaktion der Zeitschrift betreffen würden. Ihre Briefe richten Sie bitte an die folgende Adresse: Towarzystwo im. Ferenca Liszta (F. Liszt-Gesellschaft), Rynek-Ratusz 25, 50-101 Wrocław, Polen, Fernruf 363-22.

Juliusz Adamowski

Ewa Prawucka

Wybrane zagadnienia interpretacji utworów fortepianowych Franciszka Liszta

Utwory fortepianowe F. Liszta znajdują się w repertuarze każdego koncertującego pianisty. Ich interpretację — obok zapisu nutowego — wyznacza w dużej mierze tzw. tradycja wykonawcza. Prowadzi to często do ustalenia stereotypów realizacji tekstu muzycznego, bez szczegółowego wnikania w intencje kompozytora. Tak w przypadku utworów F. Liszta jak i innych, korzystne jest oparcie interpretacji w maksymalnym stopniu na wskazówkach i sugestiach kompozytora. Wskazówek tych należy szukać nie tylko w zachowanych pisemnych przekazach, ale może przede wszystkim w samych kompozycjach. Analiza możliwie szerokiego wycinka twórczości i sposobów traktowania różnych problemów interpretacyjnych, umożliwia świeżość podejścia do utworu, ułatwia wychwycenie tego co najistotniejsze i zmniejsza niebezpieczeństwo rutynowego potraktowania jakiejś cennej dla kompozytora wskazówki.

Naczelną zasadą interpretacyjną stosowaną przez Liszta-wykonawcę, było jak najpełniejsze zrozumienie i odczucie intencji kompozytora, wręcz zjednoczenie się z jego osobowością. Tę zasadę uważał za szczególnie ważną, o tym mówią zapiski jego uczniów, o tym świadczą również wspomnienia Jemu współczesnych. Liszt bardzo różnicował sposób swojej gry w zależności od kompozytora i charakteru wykonywanego utworu. Mamy prawo sądzić, że równie wnikliwego podejścia oczekiwał od wykonawców swoich kompozycji.

F. Liszt, pozostający pod głębokim wpływem romantyzmu francuskiego, był gorącym zwolennikiem *odnowienia muzyki poprzez zacieśnienie jej związków z poezją*. Stąd duża część jego kompozycji fortepianowych to utwory o wyraźnych inspiracjach literac-

ko-malarskich. Liszt podkreślał to charakterystycznymi tytułami, mottami lub krótkimi wstępami. I tak np. w pierwszej części *Années de pèlerinage* — spośród 9 utworów opatrzonych obrazowymi tytułami, tylko *Pastorale* nie jest poprzedzona mottem. W *Chapelle de Guillaume* Tell jest to dewiza szwajcarskich kantonów w walce o wyzwolenie: „Jeden za wszystkich, wszyscy za jednego"; *Au lac de Wallenstadt, Orage, Eglogue* i *Les chloches de Genève* są poprzedzone fragmentami „Childe Harold's Pilgrimage" Byrona; *Au bord d'une source* — cytatem z F. Schillera; *Le mal du pays* — obszernym fragmentem powieści „Obermann" É. Senancoura; *Vallée d'Obermann* — cytatami z É. Senancoura i G. Byrona. Nie dość na tym, w I wydaniu Schotta z roku 1855, strona tytułowa każdego utworu opatrzona była stosowną ilustracją, autorstwa niemieckiego malarza J. Kretzschmera. Doszło przy tym do nieporozumienia, gdyż malarz skojarzył *Vallée d'Obermann (Dolinę Obermanna)* z miejscem geograficznym i namalował widok górskiej doliny. Liszt w liście do wydawcy sprostował, że utwór ten nie ma nic wspólnego z geografią, lecz wywodzi się całkowicie z powieści É. Senancoura „Obermann" i oddaje szczególne stany ludzkiej duszy. Interwencja Liszta w tej pozornie błahej sprawie jest wiele mówiąca.

By uniknąć nieporozumień, przy wydawaniu *Deuxième année. Italie* Liszt przesłał wydawcy swoje uwagi dotyczące tytułowych ilustracji. Dla *Sposalizio* miała to być kopia obrazu Rafaela, o tym samym tytule, a przedstawiająca zaręczyny św. Marii i św. Józefa. Dla *Il Pensieroso* — wizerunek nagrobka Lorenzo Medici, autorstwa Michała Anioła.

Cykl *Harmonies poétiques et religieuses* oprócz wstępu, pochodzącego z noszącego ten sam tytuł zbioru poezji A. Lamartine'a, zawiera jeszcze oddzielne motta do 1, 3 i 9 utworu, również wzięte z Lamartine'a. U źródeł pierwszej z *Legend* tkwią podania o św. Franciszku z Asyżu, drugą poprzedzał w oryginale obszerny fragment opisu życia św. Franciszka z Paoli. Poetyckim zalążkiem *Walca-Mefisto* jest epizod z „Fausta" N. Lenaua, a *Mazeppy* — wiersz W. Hugo pod tym samym tytułem, nawiązujący do historii Iwana Mazepy, atamana kozackiego.

Omawiam ten temat tak szczegółowo, ponieważ najłatwiej dostępne i najczęściej wykorzystywane wydanie Petersa utworów F. Liszta, w redakcji Emila Sauera, bardzo dowolnie traktuje

obecność cytatów przed utworami. Na przykład w pierwszej części *Années de pèlerinage* umieszcza Peters tylko dwa z ośmiu mott i w dodatku jedno z nich, zamiast przed *Le mall du pays* znajduje się przed *Eglogue*.

Można wymienić wiele, nie tylko przecież fortepianowych utworów, o wyraźnie literacko-malarskim rodowodzie. Dla nas jednak, ważny jest nie tylko sam rodowód, ale też fakt, że Liszt konsekwentnie pragnął przybliżyć go wykonawcy. Uważał język muzyczny za zbyt wieloznaczny. Znajomość idei z której wywodzi się utwór, ułatwiała wykonawcy wywołanie najwłaściwszego obrazu artystycznego, czyli interpretację najbliższą intencjom kompozytora.

Podstawowym warunkiem prawidłowej interpretacji jest wg Liszta swoboda wypowiedzi muzycznej, uświadomienie sobie i realizacja myśli muzycznej żyjącej ponad kreską taktową, uwolnienie wykonania od mechanicznego podkreślania mocnych i słabych części taktu. Znajdujemy niejedno potwierdzenie tych dążeń, m in. ciekawą uwagę Liszta-dyrygenta o Beethovenie: „...Beethovena uważano za złego dyrygenta i niektórzy go nie lubili. Dyrygował on zgodnie z okresami muzycznymi. Pokazywał takt na początku i na końcu frazy, czy składała się ona z 1, 2, 4, 8 czy 12 i więcej taktów; w środku nie odliczał taktów, ponieważ podlegały one całej frazie"*. O ile wiadomo, w podobny sposób dyrygował również Liszt. Znamienne jest także, że w redakcji sonat fortepianowych Beethovena, Liszt oznaczył kolejnymi literami alfabetu kilku — kilkunastotaktowe myśli muzyczne, zwracając uwagę wykonawcy, że one (a nie takt) powinny być tą podstawową materią, tworzącą utwór muzyczny. Dopiero ich logice należy podporządkować poszczególne elementy, takie jak tempo, dynamikę, rytm, akcenty czy kolorystykę.

Dążenie do swobodnej, nieskrępowanej wypowiedzi w muzyce, ma swoje odbicie w traktowaniu tempa utworu. Zdaniem Liszta nie ma takiego niezmiennego tempa, które należałoby utrzymać na przestrzeni całego utworu. W miejsce jednolitego tempa przestrzeganego dotąd przez klasyków, pojawia się *tempo giusto* i *tempo rubato*, jako jeden z głównych środków dla osiągnięcia różnorod-

* J. Milsztein — F. Liszt, t. II str. 73.

ności niuansów, żywego i plastycznego wykonania. W prawie każdym utworze spotykamy też określenia typu *a piacere, a capriccio, ad libitum, quasi cadenza improvisata* a nawet *senza tempo deciso (Polonaise c-moll).* Należy dodać, że Liszt konsekwentnie przestrzegał różnicy pomiędzy realizacją *rubato* — tego nieznacznego zachwiania melodii, na tle niewzruszonego akompaniamentu — a realizacją innych określeń charakteru tempa. Ważnym elementem są też rozbudowane kadencje, spotykane w bardzo wielu utworach, a pozostawiające wykonawcy całkowitą swobodę (wstęp do *Rhapsodie espagnole*).Ta cecha lisztowskich kompozycji ma niewątpliwy związek z improwizacyjnym charakterem narodowej muzyki węgierskiej. Częste przyspieszenia i zwolnienia tempa, niespodziewane fermaty i pauzy, ornamentyka — niewątpliwie wywodziły się ze swobodnej i niewymuszonej gry węgierskich cyganów.

Oznaczenie w nutach wszystkich pośrednich stopni i nieznacznych zmian tempa jest trudne, czy wręcz niemożliwe. Prawie cały ciężar zrozumienia i odczucia tych niuansów spoczywa na wykonawcy i zależy od jego wrażliwości artystycznej. Jednak Liszt również tutaj starał się dokładnie określić swoje intencje kompozytorskie. Określeń agogicznych spotykamy w jego utworach szczególnie dużo. Oprócz tradycyjnego *ritenuto, ritardando* i *rallentando,* dla oznaczenia zwalniania tempa stosuje on:

allargando — rozszerzając
slargando, slentando — rozszerzając, zwalniając
stentando — powstrzymując, opóźniając (określenie agogiczno-artykulacyjne typu *pesante)*
sostenuto — wytrzymując dźwięki, powściągliwie (określenie wyrazowo-agogiczne)
calmate, tranquillo — spokojnie

Dla oznaczenia przyspieszenia stosuje Liszt nie tylko ogólne *accelerando,* ale i bardziej obrazowe

affrettando — ponaglając, przyspieszając
stretto — ścieśniając
incalzando — goniąc, ścigając
stringendo — nagle przyspieszając
precipitato — spadając z wysokości (wyższy stopień gwałtownego przyspieszenia).

Zwiększenie tempa na dłuższych odcinkach oznacza kompozytor poprzez szczegółowe określenie stopni pośrednich np. *accelerando* — *più presto* — *sempre più presto* — *ancora più accelerando*, lub używając ogólnego określenia np. *poco a poco più di moto, stretto* itp. Analogicznie postępuje przy zwalnianiu tempa. Należy tu nadmienić, że wymienione wcześniej *ritenuto, ritardando i rallentando* nie oznaczają tego samego efektu zwalniania. *Ritenuto* występuje u Liszta zawsze w znaczeniu *meno mosso*, na krótszych lub dłuższych odcinkach (*104 Sonetto del Petrarca* — ritenuto a piacere). Natomiast *rallentando* jest niedużym zwolnieniem, a często jedynie zawahaniem tempa jak w przypadku „*Tarantelli*", gdzie powrót do tempa właściwego nie jest nawet oznaczony. *Ritardando* to już większe zwolnienie, o bardziej ociągającym charakterze. Często umieszczone po *rallentando*, wzmacnia i przedłuża jego działanie.

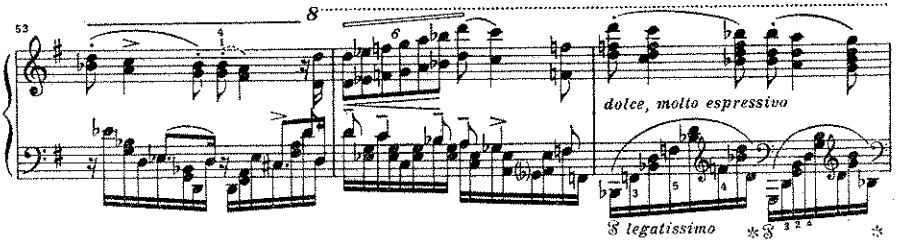
Mówiąc o zagadnieniu tempa w utworach F. Liszta, nie można również pominąć faktu, że w 1834 r. skomponował on utwór pozbawiony oznaczenia metrum, poprzedzony określeniem *senza tempo*, gdzie prawie każdy takt jest w innym metrum, przy kluczu brak znaków określających tonację, a całość uzupełnia niezwykle ciekawa harmonia. Mowa tu o *Harmonies poétiques et religieuses*, w późniejszych latach wydanych w nowej wersji, zatytułowanej *Pensée des morts*, jako 4 część cyklu *Harmonies poétiques*... Wprawdzie na starość Liszt odżegnywał się od tego utworu i jego druga wersja jest już uporządkowana i zgodna z powszechnymi regułami, ale było to wynikiem ogólniejszej tendencji w jego twórczości, dążenia ku prostocie i ascetyzmowi. Jeszcze raz nowatorstwo Liszta objawia się 50 lat później, gdy w 1885 r. komponuje IV *Walc-Mefisto*, z podtytułem *Bagatelle ohne Tonart (Bagatela bez tonacji)*.

W młodości Liszt próbował stosować również specjalne oznaczenia graficzne:

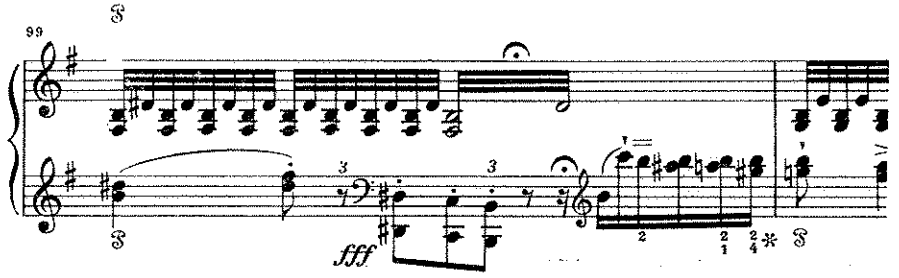
|═══════| przyspieszenie

——— zwolnienie

═ zatrzymanie ruchu, krótsze niż fermata



Vallée d'Obermann t. 53-55 (picrwsza redakcja)



Vallée d'Obermann t. 99 (pierwsza redakcja)

Nie spotykamy u Liszta oznaczeń metronomicznych (te które są, pochodzą ze wskazówek jego uczniów lub od redaktora), gdyż istotniejszy od szybkości, był dla niego charakter ruchu. Odnalezienie właściwego tempa zasadniczego pozostawiał Liszt intuicji wykonawcy.

Równie wnikliwie jak tempo, traktował F. Liszt d y n a m i k ę. W jego kompozycjach spotykamy pełną skalę poziomów dynamicznych,od *pppp* do *ffff*, ze wszystkimi możliwymi odcieniami tj. *più*, *ancora più*, *sempre più*, *poco*, *subito*, *pochissimo* itp. Nie mogąc dokładnie oznaczyć poszczególnych stopni dynamicznych, starał się uwypuklić charakter danej dynamiki (podobnie jak w odniesieniu do tempa). W miejsce *piano* spotykamy:

placido — spokojnie, łagodnie
soave — delikatnie, miękko, cicho
carezzando — pieszczotliwie, głaszcząc

a najczęściej *dolce* lub *dolcissimo*, które zawsze oznaczają *piano* lub *pianissimo*.

Zamiast *forte:*

tempestoso — burzliwie, gwałtownie, natarczywie
strepitoso — głośno, hałaśliwie
tumultoso — zgiełkliwie, burzliwie

Oprócz tradycyjnego *diminuendo* spotykamy m.in.

raddolcente — łagodząc
estinto — gasnąc, zamierając
calando — słabnąc, ściszając
morendo, perdendo — zamierając
smorzando — tłumiąc

oraz *guasi niente*, które jest najniższym stopniem dynamicznym. Zamiast *crescendo* często stosuje Liszt *rinforzando*, określenie definiowane obecnie jako nagły akcent na pojedynczej nucie lub akordzie, praktycznie równoznaczny ze *sforzando*. Za czasów F. Liszta *rinforzando* oznaczało *crescendo* i to nie tylko w ramach *forte*, ale również (jak np. w etiudzie *Feux follets)* w ramach *piano*. Najczęściej jednak było jakby mocniejszą wersją *crescendo*, tam gdzie ono nie wystarczyło.

Liszt był przeciwnikiem mechanicznego realizowania dynamiki, np. traktowania jako regułę, że przebiegi gamowe do góry gra się *crescendo*, a w dół — *diminuendo*. Uważał, że dynamika powinna być przemyślana, ściśle związana z logiką muzycznego okresu i wynikająca z podłoża emocjonalnego. Jednym z głównych zadań pianisty czynił Liszt najpierw usłyszenie, a potem umiejętność wydobywania tych *stu odcieni dynamicznych dźwięku fortepianowego*, o których mówił K. Czerny. Dlatego też każde ćwiczenie techniczne zalecał najpierw grać bardzo wolno, uważnie przysłuchując się każdemu dźwiękowi, co oprócz tego, że wyrównywało technikę palcową, wyczulało ucho na najsubtelniejsze odcienie dynamiki. We wstępie do *Technische Studien (Cwiczeń technicznych)*, będących kompedium pracy nad techniką pianistyczną, Liszt zwraca szczególną uwagę na jednoczesne ćwiczenie słuchu, inteligencji i sprawności palców ze studiowaniem dynamiki i rytmu zawartych w muzyce. Dlatego też należy grać te ćwiczenia we wszystkich odcieniach dynamicznych: crescendo, od pianissimo do fortissimo, oraz diminuendo, od fortissimo do pianissimo.

Jedną z najbardziej charakterystycznych cech lisztowskiej pianistyki stanowiło bogactwo barwy i artykulacji, umiejętność zmiany touché w zależności od charakteru wykonywanego utworu. Pełne opanowanie trzech podstawowych sposobów wydobycia dźwięku tj. *legato, non legato* i *staccato* uważał za niezbędne dla pianisty.

W latach młodości, w okresie rozwoju techniki wirtuozowskiej, Liszt zdecydowanie preferował grę *non legato* i *staccato*. Ta artykulacja nadawała grze wyrazistość i najbardziej odpowiadała jego burzliwemu temperamentowi. Osiągnął przy tym tak wielką wprawę, że Berlioz mówiąc o *staccato* Liszta dodawał: „...prawie nie wierzę, żeby ludzka ręka była w stanie realizować *staccato* z taką szybkością, jak to czynił Liszt"*.

W latach dojrzałych pojawia się pewna równowaga różnych rodzajów artykulacji. Ma to ścisły związek z nowym traktowaniem fortepianu, zainspirowanym brzmieniem orkiestry symfonicznej. Jest to kontynuacja kierunku, zapoczątkowanego przez L. van Beethovena wykorzystaniem skrajnych rejestrów, szerokim zastosowaniem pedałów i dążeniem do pełnego brzmienia fortepianu. W twórczości Liszta, tzw. symfoniczne traktowanie fortepianu przejawia się głównie w bogactwie brzmienia i kolorystyki, przy śmiałym wykorzystaniu pedałów.

By wzbogacić brzmienie fortepianu, stosuje Liszt pasaże i gamy oparte na możliwie szerokiej skali, a także różne rodzaje *glissando:* w tercjach, kwartach, sekstach i oktawach. Często wzmacnia pasaże łącząc niektóre składniki w 2- i 3-dźwięki, co daje nasycenie brzmienia. Ta tendencja doprowadza do zbierania pasaży w akordy i szerokie arpeggia, jakby Liszt chciał objąć całą klawiaturę *na raz*. Wynikiem tego jest rozwinięcie techniki akordowej i oktawowej, i wysunięcie jej na pierwszy plan. Specyficzną formą tej techniki są naprzemienne uderzenia rąk, który to sposób znacznie wzmacnia brzmienie i umożliwia szybkie następstwo akordów. Jest stosowany przez Liszta w trylach, tremolach, pochodach oktawowych i akordowych. Następnym krokiem w uzyskiwaniu pełni i potęgi brzmienia jest jednoczesne lub prawie jednoczesne prowadzenie kilku linii akordowych w różnych rejestrach. Jest to

* L. Ramann — F. Liszt, t. I, str. 421.

możliwe dzięki równomiernemu rozłożeniu materiału dźwiękowego w obu rękach, szybkiemu przenoszeniu rąk i pedalizacji, umożliwiającej jednoczesne brzmienie akordów.

Bogactwo kolorystyczne muzyki Liszta opiera się na zróżnicowaniu artykulacji, umiejętnym wykorzystaniu rejestrów, a przede wszystkim na odpowiedniej pedalizacji. Należy pamiętać, że z wyjątkiem Beethovena, większość pianistów do czasów Liszta (m.in. I. Moscheles, J.N. Hummel), traktowała pedał jako dodatek do techniczno-artystycznych środków jakimi dysponuje pianista. Największe osięgnięcia Beeethovena w tej dziedzinie przypisywano głównie jego głuchocie. Pedał stosowano w tempach wolnych, przy śpiewnej melodii i szeroko rozłożonej harmonii, a także dla zatrzymania dźwięku i dla nasilenia brzmienia. Czystość harmonii była podstawowym kryterium prawidłowej pedalizacji, a częste użycie pedału świadczyło wręcz o niedostatkach technicznych wykonawcy. Liszt wykracza poza te tradycje. Wprowadza półpedał, ćwierćpedał i wibrato pedałowe (np. *Waldesrauschen*). Gdy wymaga tego wyraz artystyczny, stosuje długi pedał łączący kolejne harmonie. Oczywiście należy uwzględnić o wiele słabsze — w porównaniu z dzisiejszymi instrumentami — brzmienie dawnych fortepianów, ale tak śmiałe oznaczenie pedału jak np. w *Fantasia quasi Sonata*, gdzie pedał łączy pięć taktów o różnych harmoniach, w *Funerailles* — sześć taktów, czy w *Les jeux d'eaux à la Villa d'Este* — osiem taktów, z pewnością nie jest przypadkowym, lecz w pełni świadomym efektem kolorystycznym i brzmieniowym. Liszt wykorzystuje często również lewy pedał i to nie tylko do wyciszania dźwięków (od uczniów wymagał by *pp* osiągać bez pomocy lewego pedału), ale też do uzyskania matowego brzmienia (jako odpowiednik *sordino* instrumentów smyczkowych), czy do podkreślenia zmiany harmonii. Niestety, trudno uzyskać pełny obraz bogactwa pedalizacji Liszta. Oznaczenia są niedokładne, niekompletne, nie są w stanie oddać wszystkich niuansów, a w wielu utworach Liszt w ogóle ich nie umieścił — być może zgodnie ze słynną uwagą w transkrypcji uwertury do *Tannhäusera:* „Zakłada się rozumne użycie pedałów".

Kolorystyka, to również odrzucenie uprzywilejowanej pozycji środkowych rejestrów, wykorzystanie specyficznych właściwości brzmieniowych poszczególnych rejstrów, a także umiejętne ich ze-

stawianie. Faktura utworów fortepianowych Liszta podlegała ciągłej ewolucji. Porównując np. kolejne redakcje etiud, widzimy, że kompozytor często zmieniał rozłożenie dźwięków w partiach obu rąk, aby przy maksymalnej wygodzie i ekonomicznym wykorzystaniu siły pianisty, uzyskać najwłaściwsze brzmienie i efekt kolorystyczny. Charakterystyczne dla Liszta jest również umieszczanie melodii w środkowym rejestrze i podzielenie jej pomiędzy prawą i lewą rękę, gdy akompaniament wykorzystywał brzmienie i harmonię całego instrumentu.

Kolorystyce służy także cała gama określeń zainspirowanych brzmieniem orkiestry, a odnoszących się pośrednio lub bezpośrednio do artykulacji (np. *quasi pizzicatto, quasi Oboe, quasi Campanella*). W jednym z listów Liszt pisał: „Nazywając swoje utwory fortepianowymi partyturami *(Partition de piano)* chciałbym wyrazić zamiar przybliżenia pianiście-wykonawcy efektów orkiestrowych i na miarę ograniczonych możliwości fortepianu uczynić odczuwalnymi rozmaite instrumentalne efekty dźwiękowe. Dlatego często umieszczałem napisy: obój, klarnet, dzwonki itd. Oczywiście byłoby bezsensowne uważać, że te oznaczenia wystarczą dla przeniesienia czaru orkiestry na klawiaturę fortepianu, ale nie uważam ich za zbyteczne. Pomimo ich niewielkiego oddziaływania, pianiści choć trochę inteligentni, mogą się nimi posłużyć, aby właściwie grupować motywy, wydobywać to co istotne i podporządkowywać mu to co mniej ważne, jednym słowem postawić sobie zadanie orkiestry"*.

Jak wspomniałam, to symfoniczne traktowanie fortepianu jest charakterystyczne dla lat dojrzałych — środkowego okresu twórczości Liszta. W ostatnim okresie, monumentalność ustępuje miejsca delikatnym, wyszukanym niuansom. Utwory wykazują brak wyraźnej formy, tempa są na ogół umiarkowane, faktura nieskomplikowana, charakter statyczny. Szala przechyla się na stronę *legato*. Z tego okresu pochodzą wskazówki Liszta, by końce palców pozostawały w nieprzerwanym kontakcie z klawiaturą, by unikać zbytecznych ruchów ręki i minimalnym, prawie skradającym się ruchem palca wydobywać dźwięki. Ten sposób realizowania *legato* jest obowiązującym dla wszystkich miejsc o podniosłym, religij-

* J. Milsztein — F. Liszt, t. II. str. 115.

nym charakterze, jak np. recytatywy w *Legendzie* nr 1, wstęp do *Legendy* nr 2, czy temat *Sposalizio*. Ponadto, gdy wymaga tego charakter wykonywanej melodii, występuje też *legato* pełnobrzmiące, angażujące całą rękę, któremu często towarzyszy określenie *con soma passione*, lub *con somma espressione*, jak np. w zakończeniu *Legendy* nr 2, czy w *Sonetto del Petrarca* nr 47.

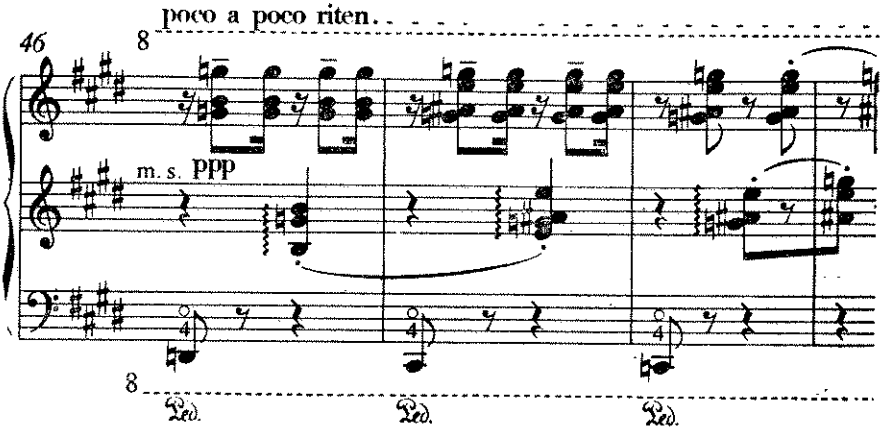
Artykulacja to dla Liszta nie tylko *legato*, *non legato* i *staccato*, lecz o wiele bardziej złożony, istotny i wymagający przemyślenia element utworu. Chyba nikt przed Lisztem nie osiągnął takiego bogactwa artykulacji, przy jednoczesnym dążeniu (podobnie jak w przypadku charakteru utworu, tempa, czy dynamiki) do jak najbardziej precyzyjnego określenia wymagań, stawianych wykonawcy. Spotykamy więc u Liszta krótkie *staccato*, realizowane przy klawiszu, przechodzące w bardziej przenikliwe i ostre *staccatissimo*, a także miękkie *quasi staccato*. Obok *legato*, również *legatissimo*, realizowane wyciągniętymi, leżącymi na klawiszach palcami, gdzie każdy dźwięk powinien być w pełni wytrzymany. Spotykamy również różne rodzaje *portamento*, od krótkiego, zbliżonego do *mezzo staccato* aż do śpiewnego, wykonywanego przez spokojne ześlizgnięcie się palca z klawisza. Następnie różne rodzaje *marcato* — od słabo wydzielonych dźwięków *tenuto*, wykonywanych miękko opadającymi palcami i stosowanych zazwyczaj przy *cantabile* — aż do najsilniejszego wydzielenia, oznaczonego ∧ i niekiedy obejmującego całe grupy nut. Akordy oznaczone w ten sposób, wymagają uderzenia *z ramienia*, ręką padającą z góry. Oznaczenie > wyraża u Liszta średni stopień wydzielenia dźwięku. Występują też połączenia znaków graficznych np. ∧ > — ∧ ∧

Szczególnie chętnie umieszcza Liszt określenia oddziaływujące na wyobraźnię wykonawcy, np. *vibrato* (lub *vibrante*) — sposób wydobycia dźwięku wibrującego, rezonującego, drżącego. Ponadto:

distinto — wyraźnie, selektywnie, jasnym dźwiękiem
secco — sucho, trochę twardo,
duro — twarde, mocne, czasem brutalne uderzenie,
veloce — dotyczy szybkości ruchu i lekkości artykulacji, lotnie,
leggiero — lekko, z lekkością,
pesante — ciężko.

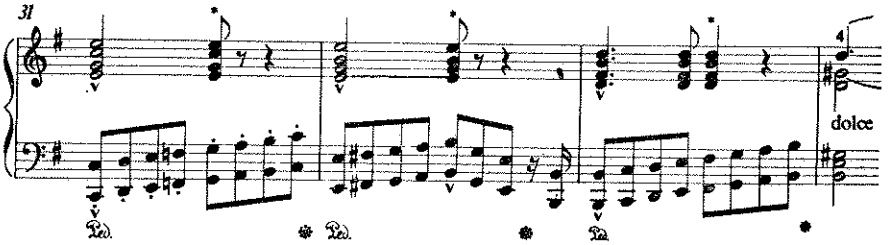
W późniejszym okresie twórczości wprowadził Liszt dodatkowo kilka nowych oznaczeń, aby oddać najdrobniejsze niuanse brzmienia. Stosuje więc:

o — wykonanie o oktawę niżej, delikatnie, niczym dzwon z oddali



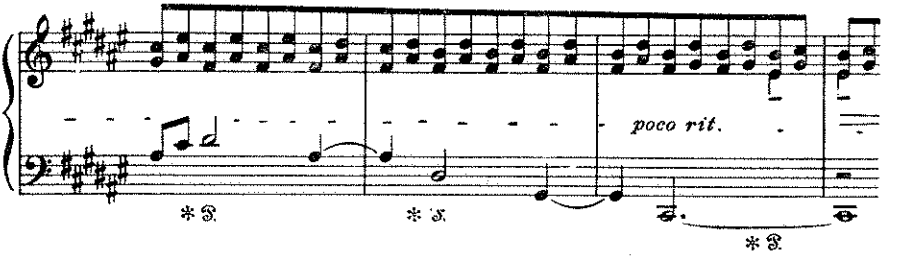
Ave Maria, t. 46—48.

* — akord uderzony bardzo krótko i mocno



Slavimo slavno slaveni! t. 31—33

glissato — każdy dźwięk wydobywa się osobnym, ślizgającym ruchem palca, np. *Benediction de Dieu dans la solitude*, gdzie schodzący bas w taktach 83—85 powinien być wykonywany *glissato*, z następującą aplikaturą: 1, 3, 3, 3, 3.



Również aplikatura jest istotnym środkiem kształtowania najwłaściwszego obrazu dźwiękowego, a kryterium jej doboru jest nie tyle wygoda, co odpowiedni efekt brzmieniowy.

Realizowanie omówionych niuansów interpretacyjnych w utworach, jest możliwe dopiero na bazie odpowiedniego warsztatu technicznego. Spotykane w grze na fortepianie trudności techniczne Liszt sprowadza do podstawowych schematów i gromadzi w 12 zeszytach *Technische Studien*. Ćwiczenia te, ułożone we wszystkich tonacjach, wykorzystują większość spotykanych układów rytmicznych, rodzajów artykulacji i odcieni dynamicznych. Pianiście, który je opanował, pozostaje jedynie dogłębnie przemyśleć koncepcję danego utworu i zrealizować ją na fortepianie. Można dodać, że na równi z rozwojem sprawności technicznej wykonawcy, stawiał Liszt rozwój intelektualny, gdyż warunkuje on właściwe tej techniki wykorzystanie.

BIBLIOGRAFIA

Książki

1. F. Liszt — *Izbrannyje stat'i*, Moskwa 1959.
2. J. Milsztein — *F. Liszt*. Moskwa 1956.
3. G. Rackaja — *F. Liszt*. Moskwa 1969.
4. L. Ramann — *Franz Liszt als Künstler und Mensch*. Lipsk 1880.
5. A. Einstein — *Muzyka w epoce romantyzmu*. PWN 1965.
6. H. Neuhaus — *Sztuka pianistyczna*. PWN 1970.

Wydawnictwa nutowe

8. F. Liszt — *Verschiedene zyklische Werke* herausgegeben von I. Sluyok, I. Mezö. Editio Musica Budapest 1981.
9. F. Liszt — *Soczinienia dla fortepiano*. Red. J. Milsztein. Izd. Muzyka, Moskwa 1968.
10. F. Liszt — *Technische Studien*. Editio Musica Budapest 1983.
11. F. Liszt — *Années de Pèlerinage* — Suisse. G. Henle Verlag München.
12. F. Liszt — *Années de Pèlerinage*. Herausgegeben von E. von Sauer, Edition Peters.
13. L. van Beethoven — *Sonaten für Pianoforte solo* herausgegeben von F. Liszt. Bosworth.

Ewa Prawucka

Some problems concerning the interpretation of F. Liszt's piano works.

F. Liszt's piano works still appear in the repertories of the pianist of our own day.

Their interpretation together with notation belong to the classical tradition. Hence, very often we may hear a stereotype of performing.

All interpretation should follow the composer's suggestions and indications.

These indications can be easily found in the composer's diaries, letters or written notes as well as in his works. It can be helpful to analyse and give the opportunity to understand the composer's mind.

Franz Liszt was under the influence of French romantic poetry and its keen adherent.

A lot of his piano works were pieces inspired by painting and literature.

Sometimes the inspirations were underlined by titles, mottos or quotations. So, in the first part of *Années de pèlerinage* — Switzerland, among 9 pieces only *Pastorale* did not have a motto. In the case of *Chapelle de Guillaume Tell* it was a proverb — „one for all, all for one". *Au lac de Wallenstadt, Orge, Eglogue, Les cloches de Genève* were linked with Byron's *Childe Harold's Pilgrimage. Au bord d'une source* had a quatation from F. Schiller. *Le mal du pays* — a quotation from E. Semancour's novel *Obermann.* The *Vallée d'Obermann* — had a quotation from E. Senancour and Byron.

In the first Schott's edition in 1855, each piece had the title page with J. Kretzchmer's illustration. The painter understood *Obermann's Valley* as a geographical region — and it was a misunderstanding. F. Liszt wrote to the editor, that this work referred to E. Senancour's novel *Obermann* and expressed the mood of human soul.

To avoid a similar situation during publishing *Second year — Italy,* Liszt sent his instructions to the editor.

The Rafael's painting was an inspiration for *„Sposalizio".* It represented the betrothal of St. Maria to St. Joseph. For *Il Pensieroso,* the inspiration was Michelangelo's piece of sculpture — the tomb of Lorenzo Medici.

The cycle *Harmonies poétiques et religieuses* contained introduction — with the title referring to A. Lamartine's poetry and separate mottos for the first, the third and the ninth numbers. The main source of St. Francis's Legend — was the life of St. Francis of Assissi. The second one described the life of St. Francis á Paolo. We can also find parallels between Liszt's work named *Mazeppa* and V. Hugo's poem under the same title, and, similarly, an episode from N. Lenau's *Faust* was the inspiration for *Mefisto-Valse.*

Unfortunately, the most popular and easiest to achieve, Peters' Edition (editor E. Sauer) treated mottos and quotations in a careless way — e.g. among the 8 mottos which were in the first part of *Années de pèlerinage* only two were printed and one was put before *Eglogue* instead of *Le mal du pays.* The main rule of good interpretation is, according to Liszt, freedom in mu-

sical language, that means realizing melody which lives beyond barlines and not respecting mechanical stressing of strong and weak parts of a bar.

While editing Beethoven's Sonatas, Liszt marked the phrases in alphabetical order showing that they, not the bars, should constitute the basis of a musical work. Tempo, dynamics, rhythm, accents of colour should be subordinated to their logics.

Looking for freedom and own ideas in music ought to be strongly reflected by tempo.

In Liszt's time *tempo giusto* and *tempo rubato* appears in music instead of one equal tempo — as used in classical works. That allowed for the richness of nuance and vivid interpretation of a musical work.

Every piece of music, in that time, had tempi like: *a piacere, a capriccio, ad libitum, quasi cadenza improvisata* and also *senza tempo deciso* (Polonaise c-moll). It is necessary to know that Liszt consequently kept the differences between rubato — a little reduced tempo with a strong metrical accompaniment — and the other signs of tempo (e.g. — *ad libitum*).

The main rule of good interpretation is, according to Liszt, freedom in musical language, that means to realize melody which lives beyond barlines and not respect mechanical accent of strong and weak parts of a bar. Cadenzes were also an important element. They could be played without metronomical pattern.

These features of Liszt's works, show us undoubtedly connections with the improvising style of Hungarian national music. Frequent speeding up and reductions of tempo, fermatas and pauses as well as ornamentation — had the origin in free Hungarian Gypsy music.

It is very difficult to explain Liszt's dynamic signs correctly. He used traditional *ritenuto, ritardando, rallentando.* Also for *slargando, slentando* — widely and more slowly *slentando* — *delaying* (agogic sign similar to *pesante*), *sostenuto* — *delaying, calmate, tranquillo* — calmly.

For speeding up — not only *accelerando* was used, but also *affretando* — in a hurry; *stringendo* — *speeding up suddenly, stretto* — narrowing, *incalzando* — pursuing, *precipitato* — falling down.

For accelerating in long segments the following marks are used: *accelerando* — *più presto* — *sempre più presto* — *ancora più accelerando.* It is important to know that the above mentioned *ritenuto, ritardando* and *rallentando* didn't mean the same. *Ritenuto* was used by Liszt as *meno mosso* — in a short or long segment (e.g. *104 Sonetto del Petrarca* — ritenuto a piacere). *Rallentando* meant only slowing down a little e.g. *Tarantella* — in which the return to the first movement was not indicated. *Ritardando* meant reduced speed in a long segment. In his youth, Liszt tried to invent the appropriate graphic indications

speed up

reduced speed

stop the speed, shorter than fermata.

There are no metronomical signs (all that are there, have come from his pupils or editors) because the most important for Liszt was the kind of movement. To choose the proper tempo was left to the performer's will.

In 1834 Liszt composed the piano work, in which there were neither metrum nor key and no tempo indication (*senza tempo*).

It is, obviously, *Harmonies poétigues et religieuses*, later published in a new version under the title *Pensées des morts*. It was the fourth part of *Harmonies*. In his old years, Liszt didn't accept this version, so the second edition was conforming to the common rules — simplicity and asceticism. His genius and innovatory activity was again revealed in 1855, when he composed *IV Mefisto-Valse* under the title *Bagatelle ohne Tonart*.

The dynamic signs were very important in Liszt's work. He used all levels of marking sound volume from pppp to ffff, and a lot of shades: *più, ancora più, sempre più, poco, subito, pochissimo etc.* The various kinds of keyboard touch corresponded partly to dynamic nuances and partly to nuances of timbre.

Sometimes Liszt employed the following indications instead of *piano:*
placido — softly
soave — softly, quietly, silently
carezzando — tenderly, caressly

and very often *dolce* or *dolcissimo* might have been taken to indicate *piano* or *pianissimo.*

Instead of forte, he sometimes used:

tempestoso — tempestuously
strepitoso — noisly, loudly
tumultoso — noisily, uproariously

Instead of *diminuendo:*

raddolecente — softly
estinto — fading away
calando — weakly
morendo, perdendo — vanishing
smorzare — stifling
also *quasi niente* which is the lowest degree of dynamic indication.

Liszt often used also *rinforzando* in place of crescendo and now it is defined as a sudden, sharp accent on one note or accord — similar or equal to *sforzando.*

In Liszt's time *rinforzando* meant *crescendo* but not only in *forte* segments, but also (e.g. *Feux follets* — study) in *piano* as well.

But the most popular usage of it was the strong increase in volume.

Liszt was an opponent to mechanical treating of dynamics, i.e. treating a dynamic sing as a rule:
up — crescendo
down — decrescendo.

He thought that usage of every special sound volume schuld be related to style and feelings.

The pianist's main tasks were, according to Liszt, first the ability of hearing, and then of playing those, as Czerny called them, hundred dynamic shades of piano sound. All technical exercises were advised to be played very slowly with great care — and the results of that should be an equalized finger speed and coloured dynamic phrases.

One of the most interesting aspects of Liszt's piano playing was the sound aspect of colour and articulation, as well as several several kinds of *touche*.

In his youth, Liszt preferred *non legato* and *staccato* playing. It was more convenient for his great temper. In his mature age, there was a balance in using different kinds of articulation. It was connetted with the new approach to the piano, inspired by symphonic orchestra sound.

In this way, Beethoven was Liszt's forerunner in treating piano like orchestra: i.e. often using pedals and great volume.

To enrich the sound, Liszt widely used scales and passages, and also a lot of glissando in 4, 6, 8 distance. Moreover, he connected passages with 2 or 3 sounds. This technique was used continually. Its consequence was widely developed accord and octave technique. Alternate baeting of the hands, used by Liszt in trills, tremolos and octave and accord scales, produced fast speed and great volume. The next step in achieving full sound was simultaneous playing of several accord melodies in different planes. It was possible owing to the equal part of melody in both hands and quick changing of hands and pedals, which allowed to use all accords at the same time.

The abundance of colour in Liszt's melody was based on different articulation, skillful usage of planes and an appropriate pedal. It is necessary to remember that, except Beethoven, a great deal of pianists until Liszt's time (Moscheles, Hummel) treated pedal as an addition to artistic and technical means. The greatest Beethoven's achievements were caused — according to his contemporaries — by his deafness.

The pedal was used in slow tempo with singing melody and widely stretching harmony, in order to stop the sound and the intensity of the volume. The clarity of the harmony was the basic criterion for correct pedal use, and too frequent use of it was the proof of deficiency in pianistic technique. Liszt is going over these traditions. He used half pedal, a quarter and trembling pedal (eg. *Waldesrauschen*). For the better artistic expression he used the long pedal for joining the consecutive harmonies. Of course we must remember about the weaker sound of the old pianos in comparison to the present instruments. The long use of pedal, like in *Fantasia quasi una sonata* where the pedal rests through 5 bars with changing harmony, *Funerailles* where it lasts 6 bars and *Les jeux d'eau à la Villa d'Este* — 8 bars, is not a coincidence but planned colouristic and sound effect. Liszt often used the left pedal, not only for calming the sound (his pupils had to made „pp" without left pedal) but also for obtaining the flat sound (like *con sordino* in string instruments) and for emphasis of harmony changes. It is a pity that we can

not recreate the whole richness of Liszt's pedal. The signs are incomplete and imprecise and cannot express all details.

Colouristic is not only resignation from the main place of the middle part of a scale but also the use of specific property of following parts and their proper combination. The texture of Liszt's piano works was still changing. We can see the comparison of consecutive editions of his studies in which the composer often changed the position of sounds in the left and the right hand.

Placing the melody in the middle part of a work and dividing it into the left and the right hand is specific for Liszt, where the accompaniment used the harmony of the whole instrument.

Expressions referring to the sound of orchestra were also used for colouristic effects. (e.g. *quasi pizzicato, quasi oboe, quasi Campanella* etc.).

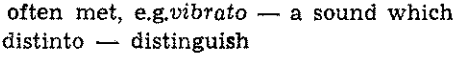
In one of his letter Liszt wrote: Calling my works piano scores I would like to bring the orchestral effect nearer to the pianist and show different instrumental sound effects. That is why I often wrote: *oboe, cl, camp* etc. Of course, we cannot think that these remarks are enough for transferning the orchestra charme to a piano, but I don't think they are useless. Pianist can use them in order to properly connect the themes and achieve the orchestra sound.

In his late years, Liszt's works were devoid of their earlier monumentality and there were a lot of details. The pieces were without clear form, their tempo was moderate and static in character. *Legato* was widely used. From this period we have Liszt's remarks how to avoid useless movements of hands and make sound with short finger moves. The fingertips must be constantly in contact with keyboard. This way of legato realization is obligatory for the parts of religious character (e.g. recitatives in *1st Legend,* introduction to *2nd Legend, or Sposalizio)* full sound legato sometimes appeared, played by the whole hand with mark *con somma passione* or *con somma expressione,* e.g. the end of the *2 nd Legend or 47 Sonetto del Petrarca.*

For Liszt, articulation was not only *legato or staccato* but more complex and important elements of a work. Nobody before Liszt had achieved so rich an articulation. We can find in his works short *staccato* realized near the keyboard, passing into *staccatissimo,* more sharp and strong, and also to soft *quasi staccato.*

Beside *legato,* also *legatissimo* demands straight laid fingers — where each note should be kept long enough. Also several kinds of portamento can be found — from short similar to *mezzo staccato* — until singing, executed by calm move of a finger slipping from the key. There were several kinds of *marcato* — from weak to very strong accented, marked by „∧" sing and sometimes comprising a great deal of notes. Accords marked in this way should be performed *by an arm,* hand beating from above.

The sign meant the middle degree of selection. Combined marks


were also used. The marks which influence imagination were often met, e.g.*vibrato* — a sound which should tremble. Also:

distinto — distinguish

secco — dry

duro — toughly
veloce — fast and light
In his last years Liszt introduced several new signs to render the details of sounds.
o — play an octave lower, softly like a far away bell (*Ave Maria*)
* strong, short beaten accord (*Savimo slovno slaveni!*)
glissato — every sound should be a separate gliding finger move e.g. *Benediction de Dieu dans la solitude* where bass goes down (in the bars 83-85) and should be executed with glissato with fingering 1, 3, 3, 3, 3.

Also the use of the correct finger is important for creating the appropriate sound picture, and the criterion here is not comfort but effect.

These details can be realized only on the sound technical basis.

Liszt put all difficulties in patterns and these he closed in 12 copybooks named *Technical exercises*. These exercises — in all keys — had a lot of rhythmical patterns,various articulation and dynamic shades. The pianist who is able to master it, should only think the piece over and play it. It can also be added that together with technical development Liszt esteemed intelectual level because it was the condition of the proper use of piano technique.

Ewa Prawucka

Einige probleme bei der Aufführung von F. Liszts Klavierwerken

Zusammenfassung

Die Verfassering betont, dass man in Pianowerken von Liszt viele Literatur- und Malereianrequngen bemerken kann.

Sie befasst sich mit der Frage, auf welche Art und Weise man die Vorhaben des Komponisten aufs Tiefste ergründen könnte, was Ferenz Liszt als eine Grundregel bei der Aufführung eines Musikwerkes anerkannt hat.

Sie erörtert auch Probleme wie: Ungebundenheit des musikalischen Ausdruckes, Tempo der Aufführung eines Musikstückes, Dynamik, Artikulation, Reichtum des Klanges und der Klangfarben sowie der Applikatur.

Bei der Aufführung der Klavierwerke von Liszt auf dem Klavier ist eine gewisse Elastizität in der Behandlung des vom Komponisten vorgeschrebienen Tempos erforderlich. Was das Tempo betrifft, sei es dem Komponisten erlaubt, dieses selbst zu bestimmen, er gibt diesbezüglich eine Reihe technischer Aufführungshinweise.

Liszt verwendet die Bezeichnung *stringendo* nicht nur auf das Tempo bezüglich, sondern auch zur Bezeichnung des Charakters größerer oder kleinerer Abschnitte. Die Bezeichnung *a capriccio* steht bei Liszt für metrische Ungebundenheit. Bei Liszt entsprechen die verschiedenen Arten des Klavieranschlags teils dynamischen, teils klangfärbenden Nuancen.

Das Klavier wird unter Liszt Händen zum Orchester, eine neue, dramatisch erhobene, eine hochpatetische charakterisierende und malende Klaviertechnik löst die alte ab. Mittel, Klanglagen und Klangfarben des Instruments werden bis zum Äussersten der poetischen Idee dienstbar gemacht. Aus dieser Technik wächst der Klavierstill des Komponisten Liszt unmittelbar hervor. Liszt verwendete auch in graphischer Form seine, ganz neue dynamische und agogische Bezeichnungen.

Vater und Großmeister der modernen Klaviermusik, bildet die Säulen, auf denen unsere ganze zeitegnössische Klaviermusik ruht.

Die Sammlung *Technische Studien für Klavier* enthält eine Reihe von Bemerkungen über Aufführungsprobleme, z.B. die Verteilung der Hände, die Anwendung der richtigen Tempi u.s.w. Das gilt hauptsächlich für die schnellen Tempi, die nicht streng genommen werden sollten, sofern man eine maximale Lesbarkeit und deutliche Artikulation auch der geringsten rhytmischen Werte bewahren will. Ein etwas langsameres als das angegebene Tempo wird dem Inhalt dieser Musik gemäß sein und seinen Charakter nicht grundsätzlich ändern. Auch muß der besondere Stil der Musik von Liszt berücksichtig werden, der das sogennante sangliche Spiel verlangt. Diese Art der Aufführung wird wahrscheinlich am besten mit den Absichten des Komponisten übereinstimmen.

Stanisław Dybowski

Liszt – pedagog

1. Metody nauczania

Przez całe życie, wyłączając jedynie lata dziecięce, Liszt był pedagogiem. Co prawda nie w tym pojęciu, jakie właściwe jest dla naszej epoki, bowiem nie był związany z żadną szkołą muzyczną typu konserwatoryjnego — krótki okres współpracy w latach młodości z Konserwatorium Genewskim nie ma tu znaczenia — ale zawsze starał się swe doświadczenie przekazywać innym. Fakt, że wychował przeszło czterystu uczniów, stawia go w rzędzie najwybitniejszych nauczycieli muzyki w ogóle. Określenia „nauczyciel muzyki" użyto tutaj celowo, ponieważ Liszt na swych lekcjach, obok udzielania wskazówek typowo warsztatowych i pianistycznych, uczył estetyki muzyki, teorii oraz sztuki interpretacji. A jakim był nauczycielem, dość wymienić nazwiska jego uczniów, którzy w tak wielkiej liczbie sięgnęli po sławę i miejsce w historii. To prawda, że wśród uczniów Liszta było wielu obdarzonych wy-

bitnym talentem, ale także faktem jest, że dobry pedagog potrafi i ze średnio zdolnego ucznia uczynić znakomitego muzyka. Miarą Liszta — pedagoga mogą być nazwiska takich pianistów, jak Polacy: Karol Tausig, Juliusz Zarębski, Józef Wieniawski, Maurycy Rosenthal, Emil Łapczyński, Ludwik Marek, Witold Czeczot, Aleksander Michałowski, Maria Majewska, Maria Zielińska-Piasecka (pesudonim Olga Janina), Elżbieta Modrzycka, Natalia Helbig (z domu Szachowska), Wanda Karska, (?) Kownacka, Wanda Kątska i Iwanka Walewska oraz uczniowie innych narodowości: Hans von Bülow, Emil von Sauer, Eugen d'Albert, Hans von Bronsart, Conrad Ansorge, Arthur Friedheim, François Lamond, Alfred Reisenauer, Bernard Stavenhagen, José Vianna da Motta, Josef Weiss, Arthur de Greef i inni.

Wiadomości o pracy pedagogicznej Liszta czerpiemy dzisiaj przede wszystkim z przekazów jego uczniów, zapisków czynionych podczas lekcji i wspomnień obserwatorów. Wprawdzie — jak podaje Jakub Milsztein — Liszt napisał szkołę gry na fortepianie, ale rękopis wysłany do wydawcy przepadł i do chwili obecnej nie został odnaleziony. Jaką metodą zatem uczył Liszt?

„Metoda nauczania — napisał Hans von Bronsart — w sensie jakiegoś szablonu nie istniała dla Liszta. (...) Prowadził on ucznia zależnie od jego specyficznych i indywidualnych cech, a nieomylna trafność w ich rozpoznawaniu była jeszcze jednym niezwykłym rysem genialnej natury mistrza". Karol Martienssen natomiast zanotował: „Liszt miał szczególny dar przenikania ludzi i ich dzieł, czym tłumaczy się uniwersalność jego sztuki odtwórczej oraz siła oddziaływania na uczniów".

Zacytowane wypowiedzi dobitnie wskazują na metodę, a raczej jej brak w formie schematu oraz taktykę Liszta wobec uczniów. W czasach dzisiejszych, takie podejście pedagoga uważane jest za najwłaściwsze, ale od czasów Liszta minęło już ponad sto lat. Jak więc rozwiniętą świadomość pedagogiczną musiał mieć Liszt, skoro już wtedy uczył tak nowatorskimi metodami!

Liszt od samego początku pracy nad adeptem, wdrażał weń właściwy sposób ćwiczenia. Podstawą pracy pianisty było według niego „logiczne myślenie". Często wypowiadał słowa: „grasz nieprawidłowo, gdyż wykonanie twoje jest nielogiczne".

Innym elementem prawidłowej pracy nad sztuką pianistyczną

była analiza. Liszt był gorącym zwolennikiem pracy rozumowej. zalecał wszystkim uczniom, by nowy utwór najpierw poddali analizie, rozszyfrowali najtrudniejsze momenty i na tej podstawie odczytali sens całej kompozycji. Nie wolno uczyć się bezmyślnie, bez świadomości tego, co się robi — mawiał. Takie zalecenia brzmią dzisiaj niemal banalnie, ale w ubiegłym stuleciu nie były wcale takie oczywiste, skoro do ćwiczeń pianistycznych podchodzono mechanicznie, wymyślając nawet różnego rodzaju maszynki do poszerzania rozstawu palców, ćwiczenia z unieruchomioną ręką itp.

W sprawach warsztatu technicznego Liszt nie miał tajemnic przed uczniami. Wszystkie swe osiągnięcia i sposoby wypracowania właściwej techniki przekazywał uczniom w odpowiednich dawkach. Podobnie jak od siebie, tak i od uczniów kategorycznie wymagał zaangażowania w pracy, na pierwszym miejscu stawiając sprawy warsztatu technicznego, jako bazy dla artystycznej interpretacji muzyki. Jego zdaniem „powinno się stale dbać o wyrazistość gry i dlatego należy mieć znakomicie opanowane wszystkie odcienie składające się na paletę dźwiękową muzyka, aby je móc bez trudu, gdy zajdzie potrzeba, w każdej chwili zastosować".

Obok pracy nad warsztatem technicznym, Liszt każdemu uczniowi gorąco zalecał pogłębianie swych umiejętności przez ćwiczenie umysłu, np.: „niech pani na fortepianie dużo harmonizuje, studiuje modulacje i transponuje etiudy do różnych tonacji; opanuje pani wówczas podstawy naszej sztuki i stworzy sobie możliwości wielkich osiągnięć."

Liszt żądał zawsze od uczniów wysokiego morale. Uważał, że prawdziwy artysta sprawy etyki i moralności powinien szczególnie pielęgnować. Mawiał: „Wykształcenie specjalne, jednostronna sprawność i wiedza nie wystarczą już teraz artyście; wraz z wychowaniem muzyka powinno iść w parze i podnoszenie wartości całego człowieka. Sztuka będzie budziła szacunek w masach dopiero wówczas, gdy nauczyciele wpoją w każdego ucznia, że chcąc być w XIX wieku prawdziwym muzykiem, trzeba się starać być jednocześnie wybitnym człowiekiem."

2. „Formuły fundamentalne"

Przez cały czas swej wirtuozowskiej i pedagogicznej działalności

odnośnie pracy nad techniką pianistyczną, Liszt wyznawał dwie zasady:

1) technika pianisty nie zależy tylko od ćwiczenia, ale od techniki ćwiczenia;
2) technika rodzi się z ducha, a nie z mechaniki.

Zasady te były punktem wyjścia do pracy nad techniką pianistyczną. Przekonanie Liszta o ich słuszności pozwala wnioskować, że wielki muzyk węgierski zarówno w stosunku do uczniów, jak i do siebie stosował je w całej rozciągłości.

Liszt wszystkie trudności i problemy techniczne sprowadzał do szeregu podstawowych wzorów technicznych, których opanowanie gwarantowało pianiście — według niego — dobre wykonanie utworu muzycznego. Te „klucze techniczne" lub „formuły fundamentalne" — jak je nazywał — w istocie uogólniały wszystkie spotykane w literaturze pianistycznej kombinacje techniczne. Opanowawszy jedną formułę fundamentaną, pianista mógł bez trudności przezwyciężyć szereg trudności technicznych danego typu, pojawiających się w różnych utworach muzycznych.

W pracy nad rzemiosłem pianistycznym Liszt wskazywał, że zestawienie formuł fundamentalnych dokonane przez niego na drodze analizy i klasyfikacji, a potem opanowanie ich przez pianistę, wymaga ogromnej uwagi i wysiłku. Liszt przestrzegał też przed pozorną łatwością niektórych formuł. Cały proces pracy nad warsztatem technicznym porównywał do drabiny, w której każdy szczebel odpowiada określonym problemom zawartym w formule fundamentalnej. Zatem omijanie niektórych formuł równa się wchodzeniu po drabinie z powyłamywanymi szczeblami. Porównaniem tym Liszt podkreślał, że wszystkie formuły fundamentalne są jednakowo ważne, a chcąc posiąść w całości technikę pianistyczną, należy opanować wszystkie jej elementy.

Problemy techniczne Liszt dzielił zwykle na cztery klasy:

1) oktawy i akordy,
2) tremola i tryle,
3) podwójne dźwięki,
4) gamy i arpeggia.

Za najłatwiejsze klasy Liszt uważał dwie pierwsze. Nie było to przypadkowe, bowiem technika oktawowa, akordowa, repetycyjna,

trylowa i tremolowa — były jego żywiołem i nie przedstawiały dla niego większych trudności. Słusznie stwierdził Jakub Milsztein, że „najwidoczniej przemawiała tu jego niezwykła zdolność do wszelkiego rodzaju »wibracyjnych« ruchów i stałe dążenie do całościowej, monumentalnej gry »al fresco«. Nie będzie chyba przesadą twierdzenie, że ruchy »wibracyjne« ręki były podstawą sztuki Liszta."

Do pierwszej klasy problemów technicznych Liszt zaliczał następujące formuły fundamentalne:

a) oktawy proste i łamane zbudowane na wszystkich stopniach gamy,
b) akordy składające się z trzech, czterech i pięciu dźwięków.

Przy uczeniu się tych formuł, Liszt zalecał następujące ćwiczenia w określonej kolejności:

1) *oktawy repetycyjne powtarzane na tych samych dźwiękach,**
2) oktawy łamane powtarzane na tych samych dźwiękach,
3) oktawy proste i łamane grane na wszystkich stopniach gamy przez całą klawiaturę i we wszystkich tonacjach,
4) akordy grane repetycyjnie na tych samych dźwiękach,
5) akordy grane na stopniach gamy we wszystkich tonacjach,
6) akordy grane na stopniach trójdźwięków, pasaży septymowych zmniejszonych we wszystkich tonacjach i przewrotach.

Ćwiczenie formuł fundamentalnych klasy pierwszej Liszt wiązał zawsze z pracą nad jakością dźwięku. Należało ćwiczyć je w ten sposób, aby każdy dźwięk brzmiał jednakowo i na jednakowym poziomie głośności. Wszystkie kombinacje techniczne zalecał ćwiczyć w różnych gradacjach dynamicznych, od pianissimo do fortissimo.

Wszystkie ćwiczenia klasy pierwszej Liszt traktował bardzo serio i mimo ich łatwości, należało pracować nad nimi tak długo, aż ręka uzyska odpowiednią giętkość i nabierze energiczności. Ćwiczenia formuł fundamentalnych należy rozpoczynać od tempa bardzo wolnego i unikać naprężania mięśni.

Formuły fundamentalne klasy drugiej to:

1) ćwiczenia na tryle z trzema zatrzymanymi dźwiękami,
2) ćwiczenia na tryle bez dźwięków trzymanych z wykorzystaniem różnej aplikatury (tryle tercjowe, kwartowe, sekstowe, oktawowe),

3) ćwiczenia na różnego rodzaju tryle podwójne,
4) ćwiczenia na tryle akordowe grane przemiennymi uderzeniami rąk.

Wszystkie ćwiczenia klasy drugiej Liszt zalecał grać w różnych kombinacjach rytmicznych i dynamicznych oraz we wszystkich tonacjach.

Do trzeciej klasy problemów technicznych Liszt zaliczał granie nut podwójnych. Odnośnie tej klasy nie zachowała się dostateczna ilość wskazówek Liszta. Augusta Boissier, zwykle skrupulatnie zapisująca wszystkie uwagi Liszta, nie zanotowała na ten temat żadnych istotnych szczegółów. Uczniowie Liszta zajmujący się sprawami techniki pianistycznej, w tym Klindworth i Stradal, również nie dostarczają pewnych informacji. Wnioski dotyczące problemów technicznych zawartych w trzeciej klasie, oparte są na analizie utworów Liszta oraz dwunastu zeszytów „Technische Studien" kompozytora węgierskiego. Formuły fundametalne tej grupy to:

1) ćwiczenia gam diatonicznych w tercjach w obrębie oktawy z różną aplikaturą,
2) ćwiczenia gam diatonicznych w tercjach z jednakową aplikaturą,
3) ćwiczenia gam diatonicznych w sekstach (wielkich i małych),
4) ćwiczenia gam chromatycznych w tercjach (wielkich i małych)
5) ćwiczenia gam chromatycznych w sekstach (wielkich i małych),
6) ćwiczenia gam podwójnymi dźwiękami z przemiennym uderzaniem rąk. Oczywiście wszystkie ćwiczenia należało wykonywać we wszystkich tonacjach.

Ostatnią klasę problemów technicznych, Liszt uważał za najtrudniejszą. Obejmowała ona następujące formuły:

1) ćwiczenia gam diatonicznych o palcowaniu tradycyjnym. Zaleca grać je osobno każdą ręką w obrębie oktawy, potem dwóch oktaw i całej klawiatury. Dopiero później pozwala grać obydwiema rękami równolegle,
2) ćwiczenia gam chromatycznych o aplikaturze tradycyjnej, aplikaturze bez użycia pierwszego palca,
3) ćwiczenia gam chromatycznych obydwiema rękami przemiennie, stosując różne kombinacje aplikaturowe.

Analizując całościowo formuły fundamentalne Liszta należy stwierdzić, że jego system techniczny ma charakter jakby zamkniętego okręgu. Dochodzi on do miejsca, z którego wychodzi w swych

ćwiczeniach. Jak wskazują ćwiczenia zawarte w dwunastu zeszytach *Technische Studien* Liszta, praca nad techniką pianistyczną rozpoczynała się od akordów, a kończyła na arpeggio, a więc na szczególnym rodzaju akordów. Jeśli przyjmie się za wiarygodne notatki Boissier, Stradala i Klindwortha oraz *Technische Studien* jako wykładnik podstaw technicznych Liszta, to można stwierdzić, że podwaliną rzemiosła pianistycznego tego wirtuoza była technika akordowa. I tak zawładnąwszy umiejętnością grania oktaw — zdaniem Liszta — pianista uzyskuje przygotowanie do wykonywania pasaży oktawowych; opanowanie techniki repetycyjnej prowadzi do wykształcenia „wibracyjności" ruchu, który następnie potrzebny jest do grania gam itd. Zatem zrozumiałe jest i to, że Liszt swe ćwiczenia opierał na bardzo prostym lub wręcz prymitywnym materiale muzycznym. Wierzył w to, że im bardziej prosta zawartość muzyczna, tym mniejsza możliwość pobudzenia emocjonalnego, i tym łatwiejsza do uzyskania pełna koncentracja na problemie technicznym Można więc przyjąć, że dewizą Liszta było twierdzenie, iż droga do złożoności prowadzi przez prostotę.

3. Praca nad utworem

Problemy techniczne, uporządkowane przez Liszta w postaci formuł fundamentalnych, były dla niego punktem wyjścia w pracy z uczniami. Opanowanie przez grającego wszystkich formuł fundamentalnych nie dawało jeszcze — według Liszta — gwarancji właściwego operowania możliwościami fortepianu. Dopiero umiejętność łączenia ze sobą opanowanych do perfekcji formuł oraz świadomość ich funkcjonowania mogły wydatniej wpływać na jakość gry pianisty. Zalecenie Liszta, by podczas gry pianista wszystko kontrolował słuchem — dopełnia arsenału środków, które były nieodzowne do właściwego odtwarzania dzieł muzycznych. Stąd Liszt był zdecydowanym przeciwnikiem mechanicznego ćwiczenia poszczególnych ruchów. Starał się nie izolować problemów, lecz rozpatrywać je zawsze z innymi współczynnikami dzieła muzycznego, jak rytmika, dynamika itd. Przekonany był o tym, że wyczucie wzajemnego stosunku wszystkich środków wykonawczych podlega kształtowaniu i rozwojowi, i temu celowi przeznaczył m. in. swoje formuły fundamentalne.

Faktem jest, że Liszt miał wyjątkową zdolność włączania w obszar swojej uwagi jednocześnie wielu spraw. Wykonując utwór muzyczny potrafił w tym samym momencie określić zjawiska zachodzące w każdym ze środków wykonawczych i udowodnić dlaczego w danym fragmencie stosuje się taką a nie inną aplikaturę, frazowanie itp. Ta podzielność uwagi Liszta wpływała także na jego podejście pedagogiczne. „Trudno sobie wyobrazić — napisała Boissier — jakiej staranności wymaga Liszt od każdego wydobytego dźwięku, wszystko jest u niego obmyślane, wszystko zbadane do końca, niczego nie zapomina, wszystko zgłębia jednocześnie".

W świetle obecnych badań trudno sprecyzować porządek, jakiego Liszt przestrzegał podczas lekcji z uczniami. W każdym razie, praca nad formułami fundamentalnymi przebiegała ściśle w oparciu o ustaloną przez niego samego hierarchię według stopnia trudności. „Ćwiczenia — mówił Liszt — należy szeregować jedno za drugim, i lepiej grać w ilości niewielkiej". Liszt nigdy nie zalecał kolejnych ćwiczeń, dopóki nie opracowało się w stopniu maksymalnym poprzednich. Także nie zadowalał się tym, co już osiągnął i nigdy nie przestawał dążyć do lepszego. Ideał doskonałości był zawsze jeszcze przed nim; dążył do niego bezustannie i zmuszał do podobnego postępowania swych uczniów. „Prawie zawsze — napisała Bossier — był niezadowolony i dziesięć razy zmuszał do rozpoczynania jednego miejsca, dopóki nie zbliżyło się do jego ideału. Niełatwo zadowalał samego siebie, często wstawał od fortepianu jakby doprowadzony do rozpaczy tym, że nie może osiągnąć swojego ideału doskonałości". Dewizą Liszta było: „bien ou rien" (dobrze lub wcale). Rygorystycznie wymagał tego od siebie i żądał od uczniów.

Syntezy poglądów Liszta na pracę nad utworem muzycznym dokonała trafnie Wanda Chmielowska pisząc: „Wziąwszy do ręki kompozycję, którą zamierzał studiować, Liszt postępował mniej więcej tak: nie rozpoczynał bynajmniej od pobieżnego czytania à vista, lecz badał wnikliwie tekst utworu, grał go wolno, bardzo uważnie, kilka razy z rzędu. Za pierwszym razem chodziło mu jedynie o to, aby wygrać wszystkie nuty, tak jak są napisane, niczego nie dodając i nie opuszczając. Za drugim razem następowało ścisłe sprawdzenie wartości nut, pauz i kropek, ze skrupulatną dokładnością, nie pozwalającą na żadne odchylenia. Za trzecim razem przychodziła kolej na forte, piana, akcenty, crescenda— słowem, na wszystkie

podane w tekście odcienie dynamiczne, do których Liszt dodawał niekiedy coś od siebie, będąc zdania, że kompozytorzy w wielu przypadkach dość niedbale traktują sprawę znaków interpunkcyjnych. Robota nie była bynajmniej łatwa. Starając się nadać każdemu szczegółowi dynamicznemu najodpowiedniejszy wyraz, Liszt często mozolnie szukał właściwego stopnia natężenia i próbował wszelkich sposobów wydobywania dźwięku z klawiatury, zanim wreszcie uzgodnił dynamikę z wewnętrzną treścią utworu. Grając po raz czwarty, zwracał Liszt uwagę na właściwy stosunek basu do wiolinu i odnajdywał przy tym wątki melodyczne poszczególnych głosów, aby później uwydatnić to, co jest ważne, przytłumić zaś to, co powinno być na dalszym planie. Wreszcie za piątym razem rozważał on zagadnienie tempa, zastosowując je do charakteru kompozycji, w niektórych miejscach zwalniając lub przyspieszając nieco, zależnie od treści muzycznej poszczególnych zdań. Dopiero po takim gruntownym zbadaniu utworu Liszt przystępował do pracy nad pianistycznym i pamięciowym opanowaniem tekstu".

Nasza wiedza o pedagogice Liszta daleka jest jeszcze od stanu, który by pozwalał odpowiedzieć na wszystkie nasuwające się pytania. Pomijając jednak szczegóły jego metody jedno jest bezsporne i szczególnie istotne w pracy pedagogicznej Liszta: dostrzeganie konieczności wszechstronnej, wielopłaszczyznowej, kompleksowej, szczegółowej i wnikliwej analizy utworu muzycznego w aspektach techniki pianistycznej, środków interpretacyjnych i estetyki.

Stanisław Dybowski

Liszt as a teacher

1. Teaching Methods.

Liszt was a teacher all his life except in his youth. He was not a teacher as we understand the term now, because he was not associated with any school (a short period of work at the Conservatoire of Music in Geneva does not seem to have much importance). Nevertheless, he always aimed for sharing his experience with others. He educated over 400 pupils, thus being one of the most outstanding teachers in the history of music. The term „music teacher" has been used intentionally, as what he taught was not only mechanical finger technique but also aesthetics, theory and an art of interpretation.

What kind of teacher was he? It will be enough to quote the names of his pupils. It is true that Liszt taught a lot of especially gifted musicians, but it is also true that a good teacher can create a well educated musician out of an average pupil. Among the outstanding pianists he created were Poles: Karol Tausig, Juliusz Zarębski, Józef Wieniawski, Maurycy Rosenthal, Emil Łapczyński, Ludwik Marek, Witold Czeczot, Aleksander Michałowski, Maria Majewska, Maria Zielińska-Piasecka (pseudonim Olga Janina), Elżbieta Modrzycka, Natalia Helbig (family name Szachowska), Wanda Karska(?) Kownacka, Wanda Kątska and Iwanka Walewska, and musicians from other countries: Hans von Bülow, Emil von Sauer, Eugene d'Albert, Hans von Bronsart, Conrad Ansorge, Arthur Friedheim, Francois Lamond, Alfred Reisenauer, Bernard Stavenhagen, José Vianna da Motta, Josef Weiss, Arthur de Greef and others.

About Liszt's teaching methods we can learn mainly from his pupils' diaries. It is a well known fact that Liszt wrote a piano teaching school, but it disappeared after it had been sent to the publisher and has not been found ever since. What was his method of teaching then? He did not have any, if by a method we understand a set of routine procedures. His method depended on the personalities of his pupils, whose unique abilities he recognized and developed. Nowadays, we regard such an approach to a pupil as the most proper one, but Liszt already knew its value more than a hundred years ago. What a great pedagogical consciousnes he must have had to take such a modern approach.

From the very beginning of his work with a pupil, Liszt paid attention to the proper way of practising. According to him, „logical thinking" was the basis of the pianist's work. „You are playing it the wrong way', he used to say, 'because your performance is inconsistent.'

Analysis was another element of a pianist's work. His pupils were assigned first to analyse a musical composition and, having clarified its most difficult fragments, to grasp its overall meaning. 'One should not learn without thinking, without being fully aware of one's proceedings', he often said. Trite as the above opinion might seem to us now, for Liszt's contemporaries with their predominantly mechanistic approach to piano playing it was by no means obvious.

As regards his technique, Liszt made no secret of it. He explained everything to his students,step by step. Himself dedicated to his work, he demanded the same from his pupils. He stressed the importance of clarity of the performance and knew that to attain it a pianist should master all shades on his sound pallette, to be able to use them with no effort whenever needed.

Of his pupils he required high moral standards. 'Specialized knowledge and isolated skill is not enough for an artist', he used to say. ,The upbringing of a musician should be parallel to the rise in value of his personality as a whole. Art will be treated with respect only after the tutors have inculcated into each pupil's mind that in the nineteenth century one who wants to become a real musician should also endeavour to become an eminent personality.

2. Fundamental Formulae.

Throughout the period of his activity as a pianist and teacher Liszt remained true to the following two principles:

1. The pianist's command of the instrument depends not as much on the amount of time devoted to practising, as on the way he does it.
2. The technique has a spiritual, not mechanical origin.

These principles constituted the starting point of work on the piano playing technique. From his opinions we can infer that he applied both these principles in relation to his pupils as well as to himself.

According to Liszt, all difficulties and technical problems could be reduced to a number of basic technical patterns. He thought that mastering them guarranteed good interpretation of a musical work. These, as he called them, „technical keys" or „fundamental formulae" were in fact generalizations of all technical combinations met in the piano literature. Having commanded one of them, a musician was able to overcome many technical difficulties of a similar type appearing in various compositions. As regards working on technical problems, Liszt remarked that the arrangement of fundamental formulae by their isolation an classification, to master them afterwards, demanded a great deal of attention and effort on the part of the pianist. He compared the process to a ladder, every rung symbolizing a problem in fundamental formulae. One could not omit any of the problems; it would have been like climbing a laddear with broken rungs.

The above comparison showed the importance of the set of fundamental formulae as a whole for finger technique development. The problems were divided into four classes:

1. Octaves and accords,
2. Tremolos and trills,
3. Double notes,
4. Scales and arpeggios.

According to Liszt, the first and the second classes were the easiest. It was not by chance, as the technique of octaves, accords, repetition, trills and tremolos presented no difficulty for him, he felt in his element playing this type of music. J. Molstein truly said:' (Liszt) had an unusual ability for vibrato movements and tendency for monumental „al fresco" playing. We would not exaggerate saying that the vibrato movements were the basis of Liszt's piano playing technique.'

The following two formulae were classified as the first class technical problems. These were:

a. Simple and broken octaves in all scales,
b. Accords composed of 3, 4 and 5 sounds.

Liszt suggested the following pattern of learning these formulae:

1. Repeated octaves on the same notes,
2. Broken octaves repeated on the same notes,
3. Octaves and broken octaves played at all steps of a scale throughout the keyboard and in all keys,

4. Repeated accords on the same notes,
5. Accords played at the steps of a scale in all keys,
6. Accords played at the steps of triads and passages of sevenths and diminished in all keys and inversions.

Practising the above should always be associated with the work on sound quality. One should make every tone sound alike and with equal volume. All combinations have to be practised in various dynamic stages, from pianissimo to fortissimo.

First class exercises were treated as very important and a pupil was ordered to practise them for a very long time, until his hand became elastic and vigorous.

The suggestion was that the pupil should begin to practise the fundamental formulae at a slow tempo and avoid rigidity.

The second class fundamental formulae were as follows:
1. Trills with three held notes,
2. Trills without held notes but with the use of different fingering (trills in thirds, fourths, sixths, octaves)
3. Various kinds of double trills,
4. Accord trills with hands beating alternately.

These exercises should be played in various rhythmical and dynamic patterns and in all keys.

Playing double notes belongs to the third class of fundamental formulae. Liszt's instructions concerning this problem are scarce. Even Augusta Boissier, always very precise, did not mention them; neither did Klindworth or Stradal.

The conclusions concerning technical problems of the third class are based on the analysis of List's compositions and the 12 books of his „Technische Studien". The fundamental formulae of this class are as follows:
1. Exercises in diatonic scales in double thirds with different fingering — within one octave.
2. Exercises in diatonic scales in double thirds with the same fingering.
3. Exercises in diatonic scales in double sixths (small and big).
4. Exercises in chromatic scales in double thirds (small and big).
5. All scales in double notes with alternate beating.

These exercises should be played in all minor and major keys.

The last class was, according to Liszt, the most difficult one. It contained the following fundamental formulae:
1. Diatonic scales with traditional fingering. One should exercise each hand separately, in extent of one octave and then of two and more octaves. Only afterwards both hands could be joined.
2. Exercises in chromatic scales with traditional fingering and also without the use of the first finger.
3. Exercises in chromatic scales played with both hands alternately, with the use of various fingering combinations.

Liszt's technical system was similar to a closed circle. The work on tech-

nique in his „Technische Studien" had started from accords and finished with arpeggio which is also a special kind of accords.

If we assume that the notes of Boissier and Stradal and Klindworth are reliable and recognize Liszt's „Technische Studien as expression of his views concerning the essentials of technique, we can state that accord technique was a foundation of his craft. According to him, the correct playing of octaves was the first step towards playing octave passages. On the other hand, mastering of repetition techniques helped to develop wibrato movement which in turn was helpful in playing scales, etc. Thus, it seems to be obvious that Liszt suggested practising very simple patterns. He believed that the simpler the exercise, the lesser emotion and the greater concentration on technical problems. We can assume that Liszt's aim was to attain complexity through simplicity.

3. The Work on a Musical Piece.

The technical problems arranged by Liszt in the form of fundamental formulae were the starting point in his work with pupils. Sole command of the fundamental formulae did not guarrantee mastery. Only the ability of combining the formulae mastered to perfection and the consciousness of their functioning could allow a good quality. The principle of controlling everything by ear during piano playing is the final one in his arsenal of media indispensable for a proper performance.

Liszt did not accept mechanical training of separate movements. He tried not to isolate problems, but treated them as a whole together with rhythm, dynamics, etc.

Liszt's ability of paying attention simultaneously to many problems was astonishing. While playing, he could define all harmonic relations and explain his own fingering. This ability influenced his attitude towards his pupils. 'It is difficult to imagine', wrote Boissier, 'what a great precision Liszt demands from every sound being played; everything is considered until the end, he does not forget anything. 'It is rather impossible now to recreate the rules obeyed by Liszt while instructing his pupils. Anyway, he followed the order of fundamental formulae. 'Exercises', he explained, 'should be played one by one and in small amounts.' He never ordered the next one until the previous one had not been practiced enough. Liszt was never satisfied and all the time he aimed at perfection and forced his pupils to do the same.

'Almost always,' wrote Boissier, 'he was dissatisfied and forced his pupils to practice one passage ten times until the performer was near the perfection. Very often he stood up, disappointed that he could not reach his perfect image.' His device was „bien ou rien" (good or nothing). He demanded it strongly from himself as well as from his students.

Liszt's approach to work was accurately described by Wanda Chmielowska: 'When Liszt intended to play something he never played à vista first, but be studied the piece playing it several times, slowly and with close attention. Playing the first time he wanted to play all the notes as they were written, without omitting anything. Then he checked the duration of notes, pauses and dots. The third time e played wit all the dynamic signs, sometimes adding

something himself, as in his opinion many composers treated punctuation with no respect. That was not an easy work Liszt looked for a proper dynamic volume and tried several kinds of touch, devoting to it plenty of time. At the fourth playing he paid attention to upper and lower tones underlining the important ones and muffling the others. Playing the fifth time he considered tempo signs adapting them to the character of the piece. Sometimes he played slower or faster, according to the structure of the work.

Omitting the details of this method, its value lies in the recognition of the necessity of an extensive and thorough analysis of the musical work on its many levels from the point of view of piano playing technique, interpretative media and aesthetics.

Stanisław Dybowski

LISZT ALS LEHRER

Zusammenfassung

1. Lehrmethoden

Liszt empfahl vor allem ein logisches Denken und Werkanalyse, weiterhin-eine Fähigkeit zu beherrschen, sämtliche Klangfarben zu entlocken, gleichzeitig Geistfähigkeiten und Handbeweglichkeit zu üben. Künstlerethik und — moral waren für ihn äusserst wichtig.

Liszt erzog über 400 Schüler (viele wurden später berühmte Künstler) und war einer der bedeutsamsten Musiklkehrer, obwohl er nie läger mit einer Musikakademie verbunden war.

2. Fundamentale Formeln

Liszt stellte zwei Grundregel fest:

a) die Spieltechnik eines Pianisten hängt nicht nur vom üben ab, sondern auch von der Übengstechnik;
b) die Technik kommt vom Geist her, nicht von der Mechanik.

Sämtliche technische Probleme führte Liszt auf eine Reihe von technischen Grundregeln zurück — auf die „fundamentale ormeln", die alle in der Pianoliteratur vorkommenden technische Kombinationen verallgemeinerten. Technische Probleme wurden von Liszt in 4 Kategorien eingeteilt: Oktaven und Akkorden, Tremoli und Triller, dopelte Klänge, Tonleiter und arpeggio.

Fundamentale Formeln der ersten Kategorie sind einfache und gebrochene Oktaven an allen Stufen der Tonleiter sowie die aus 3, 4 und 5 Klängen bestehende Akkorde. Zur zweiten Kategorie zählte Liszt Triller mit drei angehaltenen Klängen, Tertien-, Quarten-, Sextenund Oktaventriller, doppelte Triller und Akkordtriller mit abwechselnden Handanschlägen gespielt. Diese Übungen sollten in verschiedenen rythmischen und dynamischen Kombinationen gespielt werden, auch in allen Tonarten. Die dritte Kategorie der technischen Probleme umfasst diatonische Tonleiter in Tertien im Bereich einer Oktave mit verschiedener Applikatur gespielt, diatonische Tonleiter in Tertien mit

gleichem Fingersatz, diatonische Tonleiter in grossen und kleinen Sexten, chromatische Tonleiter in kleinen und grossen Tertien und genauso in Sexten. Die schwierigsten technischen Probleme bereitet jedoch die vierte Kategorie: diatonische und chromatische Tonleiter mit einem traditionellen Fingersatz, chromatische Tonleiter ohne Erstfinger gespielt sowie chromatische Tonleiter beiderhändig abwechselnd mit verschiedenen Applikaturkombinationen aufgeführt.

3. Arbeit am Musikstück

Ein Motto von Liszt war: „bien ou rien" — entweder gut oder gar nicht. Beim Vorbereiten eines neuen Musikstückes folgten nacheinander: eingehende Analyse des Notentextes, mehrmaliges langsames und sehr aufmerksames Überspielen, Kontrolle, ob Notenwerte und Pausen preziese ausgeführt werden, Bearbeiten aller dynamischen Einzelheiten, Feststellen von Klangverhältnissen zwischen hohen und niedrigen Klängen sowie zwischen den einzelnen melodischen Fäden, Feststellen eines allgemeinen richtigen Tempos wie auch eventueller Beschleunigungen und Verlangsamungen in manchen Fragmenten des Werkes. Erst nachdem all diese Iterpretationselemente bearbeitet worden waren, konnte die Arbeit an der gedächtnismässigen Beherrschung des Pianostückes begonnen werden, gemäss der Regel: man übe nicht mit den Fingern sondern durch die Finger mit dem Kopf.

Unser Wissen über die Lehrtätigkeit von Liszt ist noch nicht komplett. Es steht jedoch fest, dass er bemerkte die Notwendigkeit, das Stück allseitig, vielschichtig, komplex und eingehend zu analysieren mit Berücksichtigung aller Fragen der Aufführungstechnik, der Ausdrucksmittel und der Esthetik.

Stanisław Dybowski

DYSKOGRAFIA LISZTOWSKA (ciąg dalszy)

Niniejszy wykaz nagrań dzieł Liszta dotyczy płyt gramofonowych (LP) i kaset magnetofonowych (MC), opublikowanych w Polsce po 1952 roku. Wykaz zawiera płyty i kasety poświęcone w całości muzyce Liszta a także te publikacje fonograficzne, które — obok utworów innych kompozytorów — zamieszczają dzieła wielkiego Węgra. Tytuły utworów podano według napisów znajdujących się na etykietach publikacji fonograficznych.

1) Publikacje fonograficzne zawierające wyłącznie dzieła Liszta
   — *Sonata h-moll, Walc Mefisto nr 1.* Wyk.: Jeffrey Swann. Wyd.: Polskie Nagrania SXL 0690.
   — *Sonata h-moll, Vallée d'Obermann* (z cyklu *Années de Pèlerinage. Première Année — Suisse*), *Sonet Petrarki nr 123, Sonet Petrarki nr 104* (z cyklu *Années de Pèlerinage. Deuxième Année — Italie*). Wyk.: Witold Małcużyński. Wyd.: Polskie Nagrania SX 1188.
2) Publikacje fonograficzne zawierające m.in. dzieła Liszta
   — *Etiuda a-moll Nr 2* (z cyklu *24 Grandes Études pour le Piano*). Wyk.: Bogdan Czapiewski. Wyd.: WIFON LP 054.
   — *Etiuda Nr 4 „Mazeppa"* (z cyklu *Études d'exécution transcendante*), Wyk.: Aleksander Woronicki. Wyd.: Polskie Nagrania SX 1588.
   — *Etiuda Nr 7 „Eroica"* (z cyklu *Études d'exécution transcendante*). Wyk.: Jerzy Stryjniak. Wyd.: Polskie Nagrania SX 2407.
   — *Etiuda koncertowa Nr 1 „Waldesrauschen"*. Wyk.: Waldemar Martynel. Wyd.: Polskie Nagrania SX 2297.
   — *Etiuda koncertowa Nr 2 „La Leggierezza", II Rapsodia węgierska.* Wyk.: Joanna Brzezińska. Wyd.: Polskie Nagrania SX 2770.
   — *Etiuda koncertowa Nr 2 „La Leggierezza", Chopin-Liszt: Życzenie.* Wyk.: Ignacy Jan Paderewski. Wyd.: Polskie Nagrania XL 0157.
   — *La Campanella* (z cyku *Grandes Études de Paganini).* Wyk.: Jan Olejniczak. Wyd.: WIFON MC 0138.
   — *La Campanella* (z cyku *Grandes Études de Paganini).* Wyk.: Michael Ponti. Wyd.: WIFON MC 0135/36.
   — *La Campanella* (z cyklu *Grandes Études de Paganini*). Wyk.: Ignacy Friedman. Wyd.: Polskie Nagrania XL 0157.
   — *I Legenda „St. François d'Assise. La prédication aux oiseaux".* Wyk.: Eric Heidsieck. Wyd.: WIFON MC 0196.
   — *VI Rapsodia węgierska.* Wyk.: Lars Roos. Wyd.: Polskie Nagrania SX 1421.
   — *VI Rapsodia węgierska, Marsz weselny i taniec elfów z mu-*

zyki do „Snu nocy letniej" F. Mendelssohna. Wyk.: Wojciech Świtała. Wyd.: Polskie Nagrania 2770.

— *II Rapsodia węgierska. Wyk.: Maurycy Rosenthal.* Wyd.: Polskie nagrania XL 0158.

— *Sonetto 47 del Petrarca, Sonetto 104 del Petrarca, Sonetto 123 del Petrarca* (z cyklu *Années de Pèlerinage. Deuxième Année — Italie).* Wyk.: Ewa Kupiec. Wyd.: Polskie Nagrania SX 2551.

— Walc *Mefisto Nr 1.* Wyk.: Wojciech Szewczyk. Wyd.: Polskie Nagrania SX 2407.

— *Wariacje na temat Bacha „basso continuo" z pierwszej części* Kantaty *„Weinen, Klagen, Sorgen, Zagen"* oraz *„Crucifixus" z Mszy h-moll.* Wyk.: Louis Kentner. Wyd.: WIFON MC 149.

— *Weihnachtsbaum Nr 12 Polnisch.* Wyk.: Teresa Rutkowska. Wyd.: VERITON SXV — 765.

— *Tarantella* (z cyklu *Venezia e Napoli); Chopin-Liszt: Moja pieszczotka.* Wyk.: Józef Hofman. Wyd.: Polskie Nagrania XL 0158.

— *Wagner-Liszt: Chór prządek z opery Holender tułacz.* Wyk.: Stanisław Szpinalski. Wyd. Polskie Nagrania XL 0160.

F. Liszt's Discography (continuance)

The following list of F. Liszt works includes discs (LP) and tapes (MC) published for the first time in Poland after 1952. This register lists the tapes and discs dedicated only to F. Liszt's music and also these where besides other composers works there are works of the Great Hungarian. The titles are published according to those which are found on the disc envelopes.

Piano music

1. Publications containing F. Liszt's works only.
2. Publications also containing the works of other composers.

Diskographie von Liszt-Werken (Fortsetzung)

Die Titelnfolge der ausgewählten Stücke enspricht der Anordnung der Orginalausgaben.

1. Die Schlaplatten, ausschließlich mit F. Liszt-Klavierwerken.
2. Zusammen mit F. Liszts Werken, sind andere Stücke verschiedener Komponisten angenommen.

Die vorliegende Diskographie enthält die nach 1952 in Polen erschienenen. Schallplatten und Tonbänder.

Wydawca:

Towarzystwo im. Ferenca Liszta

Edited by:

Ferenc Liszt Society in Poland

Herausgegeben von:

Ferenc Liszt Gesellschaft in Polen

50-101 Wrocław, Rynek-Ratusz 25, tel. 363-22

Redaktor:
Editor:
Redakteur:

Juliusz Adamowski

Okładkę projektował:
Cover design:
Titelblatt entworfen von:

Tomasz Król

Tłumaczenia:
Translated by:

Izabella Abraszko, Bożena Kubisz-Kubalka

Übersetzung:

Izabella Abraszko, Jakub Możejko