

Константин Зенкин

О ПОДВИЖНОСТИ СТРУКТУР В ПРОИЗВЕДЕНИЯХ ЛИСТА: ОТ РОМАНТИЧЕСКОЙ ФОРМЫ-ПРОЦЕССА К «ОТКРЫТОЙ» ФОРМЕ

Новое ощущение музыкального времени, обретенное композиторами-романтиками, едва ли не с наибольшей яркостью проявилось в творчестве Франца Листа.

Именно Лист (создатель жанра симфонической поэмы), как и несколько ранее Шопен (создатель фортепианной баллады), сделал решающий шаг в переосмыслении музыкальной формы, в конечном счете приведший к неклассическому пониманию композиции (что позднее получило теоретическое обобщение в известной концепции «музыкальной формы как процесса», принадлежащей Б. Асафьеву). Новое романтическое понимание музыкального формообразования, особенно сильно проявившееся у Листа, нередко вызывало неприятие музыки этого композитора представителями австро-немецкой школы (Шуман, Брамс, Малер), для которых традиционно понимаемая логика развития (как и его интенсивность) оставалась незыблемой ценностью, и с этих позиций листовские произведения могли казаться бесформенными и необоснованными внутренне-логически. В то же время русский мыслитель XX столетия Б. Л. Яворский оказался особенно восприимчив к открытиям Листа, подчеркивая их новую конструктивную логику (в том числе в сфере «ладового ритма») и направленность в XX век.

Впрочем, в произведениях Шопена и в большинстве наиболее популярных произведений Листа *музыкальная форма как процесс*, характеризующийся напряженностью становления и устремленностью (направленностью) к качественно

Зенкин Константин Владимирович — доктор искусствоведения, проректор Московской государственной консерватории имени П. И. Чайковского по научной работе, профессор кафедры истории зарубежной музыки

новому состоянию, обладает главными признаками классической формы: этот процесс имеет четкие границы (начало и конец), то есть принципиально завершен, финален.

Наряду с созданием сочинений, основывающихся на логике завершенной формы-процесса, Лист нередко вступал в область «открытой формы». Разумеется, речь идет не об авангардной алеаторической композиции, а о старом понимании этого термина, восходящем к Вёльфлину с его противопоставлением классического и барочного, а в русском музыкознании актуализованном И. А. Барсовой применительно к симфониям Малера [1, 34–46]. Эта «открытая» форма не противоположна форме-процессу, а представляет его особый, неклассический вариант, главная специфика которого — именно в отсутствии (или ослаблении) качества финальной завершенности или же в слишком резком и *непредсказуемом* отличии (тональном, жанровом, стилевом) итога от предшествующих фаз развития.

Имеет смысл уточнить, что, собственно, понимается под подвижностью структур: ведь любая музыка существует только в движении и во времени, и, следовательно, та или иная подвижность присуща практически любым музыкальным структурам (особенно, например, в случаях подвижного контрапункта, предполагающего именно структурные перемещения).

Согласно концепции Асафьева, любую музыкальную композицию можно и нужно рассматривать как процесс. Но классические формы, например, Моцарта, имеют также тенденцию запечатлеваться в сознании в качестве вневременной, quasi-пространственной, симметричной структуры — не случайно именно в эпоху Моцарта (а возможно, и им самим) была высказана мысль об одновременном слышании (скорее, представлении) всей композиции. С точки зрения Асафьева (а это все же специфическая точка зрения конца XIX — начала XX века) статическое восприятие формы (не как процесса, а как конструкции) есть безусловный недостаток музыкального сознания, так как оно отвлекается от динамических импульсов, заставляющих музыку развиваться согласно индивидуальной идее произведения, а не «предзаданным схемам». Однако статическое восприятие, хотя и имеет опасность превратиться в схематизм, также имеет под собой глубинные философско-эстетические основания, а именно: оно отражает симметрию и завершенность, в известном смысле — «вневременность» классической художественной формы и, соответственно, классической картины мира. Классическая теория музыкальной формы (А. Б. Маркс, Г. Риман) понятийно и терминологически зафиксировала понимание формы как единства статического и динамического при подчиненном значении последнего. Так, наряду с изложением темы предполагаются «ход» (Gang), «разработка» — то есть функционально подчиненные разделы композиции, суть которых состоит именно в подвижности.

В тех же случаях, когда качества «хода» не сосредоточены в связующих разделах, а распространяются на всю форму, становится возможно говорить о подвижности музыкальных структур, которая усиливает и подчеркивает процессуальность композиции и в максимальном проявлении сообщает ей качество «открытости» — незавершенности.

Все степени композиционной подвижности получают разнообразное проявление в музыке Листа. Неоднозначность композиционной функции того или иного раздела определяется различными факторами, среди которых в первую очередь следует назвать гармонию. Приведу один, но, возможно, наиболее яркий

пример, демонстрирующий, как подвижность композиционных структур у Листа становится органичным развитием ладо-гармонической, тональной подвижности — подвижности самого устоя.

Начальная тема (восьмитактовый период) пьесы «Долина Обермана» имеет очень необычный для середины XIX века тональный план. К слову сказать, в первой редакции гармоническое строение пьесы было вполне традиционным, а в итоговой версии Лист приходит к смелому решению: первое предложение (четыре такта) модулирует из e-moll в g-moll, второе (второй четырехтакт) является точной транспозицией первого на малую терцию вверх и, таким образом, модулирует из g-moll в b-moll!

1 *Lento assai* «Долина Обермана», т. 1–8

Как известно, хроматические терцовые ряды (и в тональных планах, и в простом сопоставлении аккордов) — один из излюбленных гармонических приемов венгерского романтика. В сущности, это начало внедрения в позднеромантическую тональную гармонию симметричных ладов, создающих ощущение особого, нереального (волшебного, мистического) звукового пространства. Обычный эффект симметричных ладов (что хорошо видно на примерах из произведений Римского-Корсакова, Дебюсси и Мессиана) — статическая завороченность, как бы выход из реального пространства-времени и «земного притяжения».

Особенность «Долины Обермана» состоит, во-первых, в том, что малотерцовые сопоставления тональностей даны сразу же, в первом, экспозиционном проведении темы, а не в связующем или заключительном разделе и не при повторных проведениях темы (что нередко бывает у Листа). Вторая особенность: терцовые шаги даны в виде модуляций (через доминанту), а не в качестве простого сопоставления аккордов. В результате гармоническое строение темы резко противоречит ее экспозиционной функции — тема сразу же обретает черты хода, развития; кроме того, создается необычное взаимодействие факторов покоя и движения, что получит логическое развитие во многих пьесах Листа позднего периода. Возможен вопрос: насколько модуляция темы на тритон (по малым терциям) принципиально отлична от привычной классической модуляции в тональности доминанты или параллельного мажора? Конечно, многое зависит от контекста, и при совпадении некоторых условий тритонанта способна заменить доминанту. Но в данном случае речь идет о принципиально различных ладовых пространствах с различными системами тяготений. Доминанта является

неустойчивой функцией классического мажора или минора, тяготеющей в тонику; при движении по малым терциям неустойчивость обостряется, но сила тонического притяжения существенно ослабляется. В результате мы имеем не столько движение от устоя к неустою, сколько перемещение самого устоя (что и предполагается природой симметричных ладов, лишенных единого центра притяжения).

С точки зрения подвижности структур и привнесения черт открытой формы особый интерес представляет Соната h-moll. На первый взгляд здесь совершенно классический тональный план, что для Листа как раз нетипично (побочная партия в экспозиции — в параллельном мажоре, в репризе — в основной тональности; центральный эпизод в разработке — в тональности доминанты). Парадоксально, но именно в Сонате устойчивость тоники проблематична, а композиция в целом, при всей ее стройности и завершенности, вряд ли приводит к точке безоговорочного покоя и финальной остановки.

Вспомним, как утверждается основная тональность Сонаты — h-moll. Для этого нужно внимательно вслушаться в самое начало композиции — именно вслушаться, а не только зрительно воспринимать нотный текст. Обычно две первые нисходящие гаммы (ведущая идея Сонаты) характеризуются следующим образом: первая как g фригийская, а вторая — как венгерская с двумя увеличенными секундами. И это, конечно, совершенно верно. Но если вслушаться, то мы сразу же (вследствие презумпции установки на привычное) воспримем первую гамму как c-moll'ную, опирающуюся на доминантовый звук g. Иными словами, самое начало вступления однозначно готовит тонику c-moll (опора вступительного материала на доминанту — самое обычное дело), а гармоническая идея главной партии — тональное смещение на полтона вниз. Уже вторая гамма (благодаря двум увеличенным секундам) заставляет забыть о c-moll в пользу g-moll. H-moll же в качестве устоя утверждается только к концу главной и в начале связующей партии. При этом важно отметить, что в главной партии появляются гармонии, совершенно чуждые h-moll, но однозначно напоминающие об исходном c-moll — как будто на протяжении главной партии продолжается борьба за первенство двух соседних по хроматической шкале тональностей:

2 Соната h-moll, т. 14–18

The image shows a musical score for the first 18 measures of Liszt's Sonata in A minor. The score is written for piano and consists of two systems. The first system is marked *f marcato* and the second system is marked *p agitato*. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 2/4. The bass line in the first system features a descending chromatic scale (G#-F#-E#-D#-C#-B#-A#-G#) and a triplet of eighth notes. The treble clef part has chords and melodic lines that shift tonal focus. The second system continues with a more active rhythmic pattern in the bass and a melodic line in the treble that includes a triplet of eighth notes.

Необходимо заметить, что подобная борьба, как и постепенное выяснение главной тональности, — черта скорее вступительного раздела, но не главной партии. Таким образом, индивидуализированный гармонический план вносит коррективы в привычное, классическое разделение композиционных функций разделов. Наблюдается и гармоническое, и структурно-композиционное запаздывание устойчивости: главная партия имеет существенные черты вступления, а связующая — главной партии, поскольку именно начало связующей является единственным фрагментом Сонаты, повторяющимся в репризе в той же, основной тональности *h-moll*. Что же касается главной темы, то ее проведение в виде фугато в *b-moll* продолжает идею полутонового смещения устоя, обозначенную в самом начале Сонаты. Такое смещение значительно усиливает воздействие темы — изначально неустойчивой и безысходно-драматичной. Ее бессильный порыв, не преодолев роковую обреченность вступительных нисходящих гамм, в фугато оборачивается саркастической насмешкой. Но оказывается, что неустойчивы не только начальные темы: и сам центр звукового пространства обнаруживает тенденцию к смещению, «энтропии», «скатыванию в пропасть», как бы не будучи в силах удержаться на исходной высоте.

Согласно первоначальной идее, Лист планировал завершить Сонату, как и большинство своих симфонических поэм, итоговым апофеозом. Но итог оказался значительно более емким и амбивалентным, что, в частности, выражено в регистровом расслоении фактуры: «небесные» аккорды и глубокие басы воспринимаются в заключении Сонаты не только как части одних и тех же гармоний, но и как контрастные элементы диалога (быть может, Бога и дьявола), ведущегося до последнего звука:

3 Соната *h-moll*, окончание

Обратим внимание на окончание Сонаты с точки зрения степени устойчивости тонального центра. С одной стороны, завершающий раздел звучит на тоническом органном пункте *h*, что само по себе является сильным фактором устойчивости. Но, с другой стороны, и звукоряд, и гармонии соответствуют не тональности *H-dur*, а доминантовому ладу *H* (как если бы этот *H-dur* был доминантой к *e-moll*). Заключительные аккорды невозможно определить в контексте классико-романтического *H-dur* в его состоянии на середину XIX века, зато они

без труда формально могли бы «уложиться» в тональность *e-moll*: субдоминантовое трезвучие, неаполитанский секстаккорд и доминанта, на которой движение и останавливается. При этом особенно впечатляет тритоновое соотношение двух последних аккордов! В. А. Цуккерман писал о подобии заключительной каденции обороту $\text{C}_6^b\text{-D}$ и, следовательно, о доминантовости, «предыктовом» характере конца всей Сонаты [2]. Примечательно и совершенно нетипично то обстоятельство, что подобный органнй пункт на *h* уже встречался в Сонате ранее: в разработке, в качестве предыкта к центральному эпизоду *Andante*, где он имел откровенно доминантовую функцию к *e-moll*. Однако ни разу (ни в разработке, ни, естественно, в коде) он не разрешается «по назначению» — в тональность *e*. В разработке доминантовый нонаккорд к *e-moll* «застывает» на протяжении трех тактов, а затем путем энгармонической замены внезапно разрешается в прямо противоположном направлении: в *Fis-dur*. Смысл данного приема возможно усмотреть в преодолении пространственно-временных закономерностей «реальности» — в «воспарении» в высший, «горний» мир.

В кодовом построении при сохранении такого же органного пункта на *h* меняются аккорды, что усиливает тоничность баса. И все же некоторый оттенок доминантовости, как было сказано, сохраняется.

Проблемность становления главной тональности, особенно в начале и конце Сонаты, обуславливает и неоднозначность композиционных функций ее разделов, то есть подчеркнутую процессуальность и относительную открытость (мобильность) всей структуры. «Круговой» вектор формы, вехами которой являются проведения темы вступления, оказывается разомкнутым и потенциально устремленным в бесконечность (подобно спирали): музыкальная форма Сонаты проходит большой тернистый путь, в завершении которого вечные вопросы бытия ставятся иначе, чем в начале, и даже предполагают возможность ответа. Но они не разрешены полностью и окончательно! В отличие от большинства крупных произведений Листа, заканчивающихся гимническим апофеозом, Соната приходит к тихому, неоднозначному итогу, который можно воспринимать и как своеобразный «предыкт», — но только уже выйдя за пределы композиции, — «предыкт» к Вечности.

Сам же прием полутонового понижения тонального центра встречается и в других произведениях Листа, правда, в совершенно ином контексте и значении. Так, в симфонической поэме «Тассо» при главной тональности *c-moll* (окончание в *C-dur*) главная тема в репризе изложена в *h-moll*. Случайно ли, что даже конкретные высоты (*c* и *h*) — те же, что и в Сонате? Эти же высоты очерчивают тональный план последней листовской симфонической поэмы — «От колыбели до могилы» (она начинается в *C-dur*, а заканчивается в *H-dur*), представляющей новый уровень открытости формы. Вопреки названию поэмы, обозначающему начальную и конечную точки процесса, самого процесса, как направленного движения к новому качеству, преобразующему исходные темы, здесь нет. Специфика последней поэмы особенно наглядно выявляется при сопоставлении ее с одной из первых поэм Листа — «Прелюдиями», идея которой («жизнь как прелюдии к смерти») решена в типичном классико-романтическом ключе. Согласно живописному первоисточнику М. Зичи, поэма «От колыбели до могилы» — триптих. Названия разделов триптиха принадлежат самому Листу: «Колыбель», «Жизненная борьба», «У могилы: колыбель будущей жизни». Даже название последней части замечательно отражает идею открытой формы: все

произведение завершается не достижением итога, а только приходит к порогу Будущего. Последнюю часть можно было бы воспринимать как своеобразную вариантную *repriza* первой, в конце которой тональность сдвигается на полтона вверх (Des-dur), а затем вниз (H-dur). К тому же, не менее важно, что оба тональных центра (в начале — C-dur, а в конце — H-dur) словно завуалированы, или, точнее, даны расплывчато, в движении: не в виде точки, а как подвижное множество звуков. Так, H-dur в последних тактах поэмы представлен не первой, а третьей, пятой и шестой ступенями, причем именно шестая и оказывается последним звуком, не дающим остановиться на тонике:

4 Симфоническая поэма «От колыбели до могилы», окончание



Нисходящие полутоновые «сдвиги» используются Листом на разных масштабных уровнях. Лист транспонирует небольшую фразу, так что тема оказывается движущейся по разным тональностям («Сечени» и «Мошони» из «Венгерских исторических портретов», «Мефисто-вальс» №4, «Рихард Вагнер. Венеция»). К примеру, в пьесе «Сечени» тематическая фраза проходит последовательно в пяти тональностях по полутонам вверх: от d-moll до fis-moll. И при несомненном D-dur заключения все заканчивается на VII ступени — на *cis*! Теперь нет по отдельности изложения темы и хода: само изложение и есть ход.

Таким образом, «зерна», содержащиеся уже в «Долине Обермана», дали богатые всходы. В пьесе «В праздник Преображения Господа нашего Иисуса Христа» (1880) обычная для Листа терцовая цепь (C-dur — E-dur — As-dur) завершается модуляцией в Fis-dur! В этом и подобных случаях Лист использует мотив *ostinato*, который и становится альтернативным конструктивным центром (в отсутствии единого тонального центра). Такие мотивы нередко отличаются особой ладовой краской национального венгерского происхождения. Наиболее ярко это проявляется в миниатюрном цикле «Траурная прелюдия и траурный марш» (1885). Лад Прелюдии утверждается оstinатным проведением в басу гаммы *cis-h-b-a-f-e-es-cis*, которая фактически и становится ее единственной темой. При этом мелодический материал абсолютно ходообразен, фрагментарен и не обладает завершенностью:

5 «Траурная прелюдия и траурный марш», Прелюдия, т. 1–7



В Траурном марше (он же — пьеса «Телеки Ласло» из «Венгерских исторических портретов») сохраняется основной тон *cis*, но тоника представлена не одним звуком, а мотивом *fis-g-b-cis*, который проводится сквозь всю пьесу на неизменной высоте:

6 Траурный марш, т. 1–18

EINLEITUNG

Andante maestoso funebre

MARSCH

d = 48 mp

(Wie Glocken-Geläute)

pesante

Прежде мы говорили о полутоновом понижении тоники, здесь мы видим одновременное, диссонантное сосуществование двух устоев — *c-moll* и специфического уменьшенного лада с опорой на *cis*:

7 Траурный марш, т. 39–42

doloroso

Подобных примеров можно было бы приводить много, но важнее сделать вывод о специфике композиционного мышления позднего Листа. Подвижность композиционных структур и тональных опор при постоянстве транспонируемых мотивов и фраз создают парадоксальное ощущение течения времени в неподвижном, застывшем мире, при отсутствии развития как такового. Течение времени ощущается каждое мгновение, так что едва успевает сформироваться даже мимолетный миг устойчивого настоящего. Процесс полностью размыкается,

часто лишаясь своих обычных контрастных фаз (экспозиция, кульминация, завершение), что нередко придает ему самому оттенок застылой «бездвижности».

В музыке позднего Листа неизменная мысль (образ) как бы проходит перед нашим взором, «путешествуя» в музыкальном пространстве-времени, бескрайнем и безопорном. Такое мышление представляет собой самый радикальный выход за пределы классико-романтической системы, который был осуществлен в XIX веке, и самое раннее художественно убедительное проявление нового мышления.

Использованная литература:

1. Барсова И. А. Симфонии Густава Малера. М.: Сов. Композитор, 1975. 495 с.
2. Цуккерман В. А. Соната си минор Ф. Листа. М.: Музыка, 1984. 112 с.

*Работа выполнена при поддержке РФНФ,
проект № 11–13–30408а*