

УДК 781.4

ИСКУССТВО БУДУЩЕГО: ЭКСПЕРИМЕНТАЛЬНЫЙ ОПЫТ Ф. ЛИСТА В ПОИСКАХ НОВОЙ ЗВУКОВЫСОТНОСТИ

Аймаканова Анастасия Петровна, аспирант, кафедра теории музыки, Новосибирская государственная консерватория имени М. И. Глинки (г. Новосибирск, РФ). E-mail: Bansabira@gmail.com

Искусство будущего, как грандиозный художественный проект XIX столетия поставило перед композиторами принципиальную задачу обновления музыкального языка. Позднее фортепианное творчество Ф. Листа стало одной из платформ для поисков средств подобного обновления. Понятие центрального элемента, предложенное Ю. Холоповым, во многом позволяет объяснить суть листовского новаторства, предпринятого автором в сочинениях 1880-х годов, а также в Первом Мефисто-вальсе (1862), но, тем не менее, не раскрывает его полностью, поскольку не учитывает временной фактор развертывания музыкального сочинения, который является квинтэссенцией позднего листовского стиля.

Если взглянуть на сочинение как на процесс, то центральный элемент приобретает статус структурной единицы, которая благодаря интенсивному взаимодействию с иными компонентами звуковысотности наращивается, функционально переосмысливается и образует мощное вихревое движение звукового потока. Следовательно, его с полным основанием следует считать не только центральным, но, прежде всего, *осевым элементом*.

Централизующие возможности оси полностью зависят от динамики движения вокруг неё. Когда центральный элемент превращается в основную строительную единицу композиции и многократно мультиплицируется в условиях постоянной метроритмической пульсации, возникает некая акустическая целостность, обеспечивающая устойчивое состояние звуковысотной системы, исключительно *в рамках которой* конкретный центральный элемент становится осевым. Подобный процесс не является обязательной стадией музыкального развертывания, но нередко обнаруживается во многих зрелых опусах Листа и составляет ведущую особенность его позднего композиторского почерка.

Ключевые слова: Лист, атональность, музыка будущего, осевой элемент, центральный элемент, динамическое равновесие.

ART OF THE FUTURE: FRANZ LISZT'S EXPERIMENTS IN SEARCH OF A NEW PITCH

Aymakanova Anastasiya Petrovna, Postgraduate, Department of the Music Theory, Novosibirsk State Glinka Conservatoire (Novosibirsk, Russian Federation). E-mail: Bansabira@gmail.com

The key tone support is Liszt's one of the most effective novelties in the field of the music language. The foundation for term became the definition of key element proposed by Y. Kholopov and installed into the context of advance harmonic changes. "Axial element" and "key element" are not alternative definitions: they present the same appearance realized at different music-time context.

In the compositional process of Liszt's late piano works, unprecedented dynamization of pitch relations can be observed. It greatly exceeds the possibilities of tonal and functional conceptions of music development. This context requires something more than traditional auditory conceptions of tempo and logics of musical unwinding. Thus, Liszt comes to the idea of the necessary formation of a radically new phenomenon of pitch systems dynamic balance.

The intensification of the role of introductory tone tension serves as a means of interaction between the key element and other components of the musical process. Some musicologists consider such compositional

decision as a starting movement towards atonality (D. Torkewitz, S. Gut, and others); while others think that quite on the contrary it enroots Liszt in the tonal sphere (C. Dahlhaus). N. Nagler suggests that Stravinsky's atonality phenomenon is the most applicable to this technique, as a zone outside tonality (R. Reti's idea of pantonality is also applicable).

In Liszt's late piano compositions, tonal centralization yields to the general tension vector which multiplies itself and consumes the whole process of music development. Tension is there, but stability is absent. It is not atonality yet, but already a tonal disorientation. Intensive permanent movement becomes the only guarantee of the pitch system stabilization when it is practically used in a composition. This very movement provides stable dynamic balance, and it is the core of Liszt's novelties in the area of musical language transformation.

Keywords: Liszt, atonality, future of music, axial element, central element, dynamic equilibrium.

Ход истории преобразований в европейской музыкальной культуре, устремленной к искусству будущего, впоследствии показал, что главным фактором привлекательности и новизны здесь оказалась не столько преемственность с прежним художественным опытом и «естественными» темпами его пересмотра, сколько радикализм. Новаторство Листа, напротив, связано в первую очередь с преобразованием, а не кардинальным обновлением так называемого центрального элемента системы (термин Ю. Холопова), который в экспериментальных сочинениях композитора приобрел множество модификаций.

Одной из важных составляющих новаторства Листа в области обновления центрального элемента стала опора на так называемый *осевой тон*, под которым понимается тот, который благодаря высотному положению обеспечивает возможность модуляции в любую необходимую автору тональность за счет либо функциональной многозначности, либо посредством его включения в некий мелодический оборот (яркий пример – Первый Мефисто-вальс, где осевым тоном является звук *e*, через который композитор осуществляет множество тональных манипуляций).

Другим вариантом центрального элемента в поздних сочинениях Листа является аккордовая вертикаль. Д. Торкевиц отмечает, что, как правило, во многих исследовательских статьях проблематика «тональной субверсии» у Листа рассматривается поверхностно, главным образом, в экспериментировании квартаккордами [6, с. 38]. Действительно, в развитии музыкально-исторического процесса квартаккорды сменили терцовую структуру трезвучия, способствуя разрушению функциональной тональности «более

бескомпромиссно, чем это когда-либо удавалось целотоновой гамме, хроматике или тритону» [6, с. 30].

Экспериментирование с квартаккордами явилось доказательством консистенции музыкального мышления Листа и проявилось в многих сочинениях автора: квартаккордом завершается пьеса «Бессоница. Вопрос и ответ» (1883); форму квартаккорда имеет первая полностью сложившаяся вертикаль Первого Мефисто-вальса, последовательно выращенная посредством наращивания квинт **e-h-fis-cis+a-e**; на звуках квартаккорда *eis-ais-dis* построена «тема-тезис» (тема вступления) Третьего мефисто-вальса.

Однако несмотря на значительность явления квартаккорда в творческих поисках Листа, степень его художественного новаторства гораздо глубже. Ряд исследователей (Н. Наглер, Х. Серл, Т. Адорно) настаивают на *предвосхищении в листовском творчестве серийных композиций*. Это связано со стремлением Листа к неповторности той или иной композиционной формулы. На данной основе Наглер проводит параллели Листа с творчеством не только композиторов Новой Венской школы, но и с Малером [5, с. 28]. С указанной чертой поздних листовских опусов связан и определенный аскетизм средств. «В поздних произведениях каждая нота важна и ничего не теряется даром и не добавляется просто так для эффекта», – замечает по этому поводу Х. Серл [5, с. 28].

Другая отличительная черта сочинений Листа в усилении мотивно-тематической работы («Серые облака», 1886), что проявлялось в сжатии объемов инварианта до лаконичности интонации (кварта во вступлении Третьего Мефисто-вальса; секундово-квартовая интонация в пьесе Погре-

бальное шествие!) или интервала – интонации, взятой в одновременности. Нередко интонация и интервал сосуществуют в сочинении как горизонтальная и вертикальная модификации одного и того же явления.

Лист стремился к предельной динамизации звуковысотных отношений. В таком контексте тонально-функциональные представления оказываются исчерпанными, и Лист находит иную опору, последовательно формируя феномен динамического равновесия собственных звуковысотных систем. Поэтому центральный элемент (в теоретическом виде – некий статичный конструкт), помещенный в условия динамических процессов, может приобретать свойства оси, «вокруг» которой располагаются события музыкального времени.

Централизирующие возможности подобной оси зависят от скорости «смены» структурно значимых событий. Когда центральный элемент превращается в основную строительную единицу композиции и многократно наращивается, возникает некая акустическая целостность, обеспечивающая устойчивое состояние системы, исключительно в рамках которой данный элемент становится осевым. Подобный процесс не является некой обязательной стадией музыкального развертывания, но нередко обнаруживается во многих зрелых опусах Листа, обоснованный стремлением композитора к созданию эффекта постоянного кружения (своеобразное *regretuum mobile*) за счет феномена тяготения.

О поисках Листа в области звуковысотных систем неоднократно говорилось в литературе. По мнению Торкевица, они были связаны с тем, что уже в ранних сочинениях («Поэтические и религиозные гармонии», «Лион», «Явление № 1») композитор отчетливо осознал обозначившийся кризис функциональности [6, с. 87]. Вероятно, именно поэтому со временем Лист поставил во главу угла тот аккорд, который легче всех остальных позволяет модулировать из тональности в тональность – уменьшенный вводный септаккорд.

Эмансипация полутона и эмансипация диссонанса (в первую очередь септимы и тритона) привела к определенному рода децентрализации тональной системы. «Обширное применение “подвижных хроматизмов”, которое проклады-

вает путь к растворению тональной логики, объединяет Листа с парящей тональностью Макса Регера», – пишет Наглер [4, с. 25]. Поиски Листа в области увеличения роли хроматизма с одной стороны, и избегание вводноновых тяготений в пользу плагальности – с другой, вкуче с высказываниями музыковедов о предвосхищении Листом музыки так называемого ближайшего будущего, дали повод для рассуждений исследователей о причастности Листа к явлению атональности (Х. Серл, С. Гут, Н. Наглер и др.).

Данный тезис не может быть воспринят однозначно. Ряд исследователей полагали Листа «предъемом» (Наглер) атональности и даже серийности [4, с. 7–8]. Гут развивает мысль о том, что Лист, используя, в общем, «элементы музыкального языка XVIII столетия (в том числе ум. VII₇), не создает новых, оригинальных звуковысотных сочетаний, но частота их хроматического соединения вызывает отрицание тональности» [2, с. 24]. Х. Серл высказывается на этот счет куда конкретней¹: «Лист является гораздо более смелым художником в области гармонии, которого необходимость инновации на протяжении всей жизни побуждала постоянно ступать на новые пути, чтобы изучить границу атональности» [5, с. 7].

Однако ряд авторов полагает неправомерным выдвижение подобных заявлений. Дальхауз полагает, что опора на Ум. VII₇ не способствует продвижению Листа в музыку будущего, но даже препятствует: «Уменьшенный септаккорд, из многозначности и богатства связей которого исходил Лист, когда продвигался осязательно к идее высотного центра, как раз является воплощением музыкально устаревшего» [1, с. 338]. Наглер предлагает определенного рода компромисс, помещая Листа посредником между Бахом и Шёнбергом и утверждая, что именно в сочинениях Листа дости-

¹ Серл упорно настаивает на преемственности Шёнбергом эвристических находок Листа, не только в области гармонического мышления. «Серийная техника Шёнберга, – пишет Серл, – использует именно методы тематической трансформации Листа в рамках совсем другого языка, и даже, возможно, что в будущем композиторы-сериалисты вернуться к формам, аналогичным формам Листа» [4, с. 23].

гается предельная точка «классической тональности» [4, с. 24–25]. Он же настаивает, что Лист случайно (!) «вступил на *нейтральную зону* (курсив мой. – А. А.) между тональностью и атональностью» [4, с. 37], что проявляется в целом ряде сочинений, включая «Багатель без тональности»².

Звуковысотную организацию поздних сочинений Листа назвать атональностью нельзя. Более справедливым будет применение понятия, отражающего систему, в которой посредством самодостаточности полутонового тяготения любой аккорд способен перейти в иной, *абсолютно любой аккорд* – омнитональный порядок Ж. Фетиса.

Для листовского выхода за рамки тональности необходимо концентрированное *применение двух факторов*. Один из них, уже обозначенный, заключается в применении омнитонального принципа, при этом не важно, консонансы это или диссонансы: потенциал переменности их функций настолько высок, что не оставляет ни в какой момент музыкального движения никаких признаков преобладающего функционального значения.

Но такое возможно только в теории: убедительная реализация данного принципа возможна только при крайне высоком темпе гармонических смен. Это – второй способ выбраться во «внетональность». *Здесь важен не только нетрадиционный облик центрального элемента, но и скорость движения в рамках выстраиваемой на его основе системы*. Само это движение может быть организовано как новаторскими средствами (централизация посредством интервала), так и сугубо традиционными: секвенциями, хроматическими или другими транспозициями с быстро обновляемым, но, как правило, стандартным шагом.

Будучи многократно умноженным и ускоренным, движение гармонических смен превраща-

ется в функционально неопределенное течение музыкального материала. Тогда понятие устоя размывается и деактуализируется, а фактором устойчивости системы и её художественным смыслом становится *скорость непрерывного гармонического обновления*. То есть организация перманентного, тотального движения последовательно тяготеющих друг к другу акустических структур делает достижение логического конца такой цепочки невозможным. Она просто обрывается в нужном месте в нужное время на том устое, который возможен в конкретный момент музыкального времени. *Тональная централизация уступает главенство общему вектору тяготения, который дробится и мультиплицируется, поглощая собой весь процесс развития звуковысотной системы*, одновременно оставаясь единственным средством ее динамической стабилизации. *Тяготение – есть, но устоя – нет*. Это еще не атональность, но уже тональная дезориентация, или, по-другому, «движение без тональности». Такая звуковысотная организация подобна волчку – ее устойчивость обеспечивается не площадью основания, а скоростью вращения. И когда вращение иссякает, юла как нечто неустойчивое валится набок. *Фактор интенсивного и перманентного движения становится единственным гарантом стабилизации звуковысотной системы при ее практическом использовании* в композиции.

Природа шенберговской атональности совершенно иная. *Она коренится в статике звуковысотной системы*. Если отвергается не сам устой, но пресекается возможность тяготения к нему, то, даже имея традиционную форму (например, трезвучия), центральный элемент, помещенный в условия «вакуума тяготений», не воспринимается ни устоем, ни неустоем, и вообще превращается в инертное аудиальное облако.

Жизнеспособность найденной в поздних опусах Листа художественной системы объясняется почти исключительно неравновесным состоянием, когда степень устойчивости определяется скоростью модуляционного движения. Это мы называем *фактором динамического равновесия*, который составляет ядро новаций Листа, опередивших чаяния современников, но не востребованных в силу ряда причин.

² Об этом сочинении Листа в литературе ходило множество дискуссий: является ли «Багатель» Четвертым мекфисто-вальсом? Некоторые исследователи отвечают на вопрос утвердительно, в их числе К. Хамбургер [3, с. 222]. Другие же называют Четвертый Мекфисто-вальс отдельным самостоятельным произведением (Наглер, Аппалонова, Imre Sulyok). Возможно, проблема в том, что согласно версии Imre Sulyok, Четвертый Мекфисто-вальс также имел подзаголовок «Без тональности» («Ohne Tonart»).

Литература

1. Dahlhaus C. Franz Liszt und die Vorgeschichte der neuen Musik // *Neue Zeitschrift für Musik*. Heft 122. Dortmund, 1961. – S. 387–391.
2. Gut S. *Franz Liszt: les Eléments du Langage Musical*. – Paris, 1977. – 504 p.
3. Hamburger K. *Franz Liszt*. – Budapest: Corvina, 1973. – 278 s.
4. Nagler N. Die verspätete Zukunftsmusik // *Music-Konzepte: Franz Liszt*. Heft 12. – München, 1980. – S. 4–41.
5. Searle H. *The Music of Liszt*. – London: Williams & Norgate, 1954. – 207 p.
6. Torkewitz D. Harmonisches Denken im Früewerk Franz Liszts // *Freiburger Schriften zur Musikwissenschaft*, hrgs. von Hans Heinrich Eggebrecht. – München; Salzburg, 1978. – 128 s.

References

1. Dahlhaus C. *Franz Liszt und die Vorgeschichte der neuen Musik*. *Neue Zeitschrift für Musik*. Heft 122. Dortmund, 1961, pp. 387-391. (In Germ.).
2. Gut S. *Franz Liszt: les Eléments du Langage Musical*. Paris, 1977. 504 p. (In French).
3. Hamburger K. *Franz Liszt*. Budapest, Corvina Publ., 1973. 278 p. (In Germ.).
4. Nagler N. Die verspätete Zukunftsmusik. *Music-Konzepte: Franz Liszt*. Heft 12. München, 1980, pp. 4-41. (In Germ.).
5. Searle H. *The Music of Liszt*. London, Williams & Norgate Publ., 1954. 207 p. (In Engl.)
6. Torkewitz D. Harmonisches Denken im Früewerk Franz Liszts. *Freiburger Schriften zur Musikwissenschaft*, hrgs. von Hans Heinrich Eggebrecht. München; Salzburg, 1978. 128 p. (In Germ.).