

УДК 781.4

ПОЗДНЯЯ КОМПОЗИЦИОННАЯ МОДЕЛЬ Ф. ЛИСТА: ИНФОРМАЦИОННАЯ ЁМКОСТЬ И КОММУНИКАТИВНАЯ СКУДНОСТЬ

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

По мнению критиков – современников Ф. Листа – облик последних опусов композитора приобрел для публики вид неожиданный, что как будто бы подразумевало появление авторских пояснений, облегчавших понимание этих новаций. Однако композитор воздержался от каких-либо комментариев, справедливо полагая, что музыкальное искусство должно пробивать себе путь в жизнь самостоятельно. Дистанция между художником и слушателем – столь характерная черта гениальности – резко возросла и оказалась вполне достаточной, чтобы полностью заблокировать поздним фортепианным опусам Листа выход на концертную эстраду вплоть до середины XX столетия.

Однако всегда находилось скромное меньшинство, которое взаимодействовало с поздним наследием Листа (Бузони, Барток и др.). В результате, человеческая склонность к любознательности и исполнительское стремление к оригинальности вывели поздние композиции Листа на «большую сцену». Но даже тогда никто не задался вопросом: «Почему расстояние от заключительных опусов маэстро до публики сокращалось так долго?». А, между тем, разобравшись в коммуникативном и стилистическом аспектах, можно найти ответ на вопрос, лучше всего иллюстрирующий смысловой посыл поздних листовских сочинений: «Так что это было?».

Ключевые слова: Лист, искусство будущего, гений, эстетика романтизма, композиционная модель.

LISZT'S LATE COMPOSITIONAL MODEL: INFORMATIONAL CAPACITY AND COMMUNICATIVE SCARCITY

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

Regarding Liszt's late work, there was a problem of communicative interaction between the composer and the audience. Praised for his performing mastery at the beginning of his creative career, Liszt was discredited as a composer. The so-called Roman period, during which the composer enriched his experience by studying the church and pre-classical compositions, changed his aesthetic views. Although even before that, in every note Liszt had been heading to the future art.

That is why the image of Liszt's late piano opuses appeared rather unexpected and quite unwanted by the audience. The quality used to be inseparable with virtuosity changed. The image of programme idea also changed – it became short, scarce, and at times delusive. The pitch, meter and rhythm sides transformed nearly beyond recognition. These Liszt's compositions almost were not played, and they were not published in the composer's lifetime (the first publication was dated 1927). The distance between the author and the audience was increasing and it led him to the category of an 'incomprehensible genius', one of the major parts of the romantic aesthetics.

Unpopularity of Liszt's compositions at the turn of the century and the first third of the XX century is explained firstly by incomparability of his innovation and the radicalism of the Second Viennese School, experimentations with preparing the grand piano, quarter tone technique, etc. and secondly by contradictions of the compositions content and the requirements of the era. Thus, the late works of Liszt demonstrated an increasing contradiction with the new era. Nevertheless, further analysis of Liszt's late opuses showed how serious was the creative anticipation of his experimental compositions.

Keywords: Liszt, art of the future, genius, romantic aesthetics, compositional model.

Пока художественные поиски Листа укладывались в рамки привычного музыкально-романтического письма с его ясной тонально-функциональной основой, логически-закругленной мелодикой или отчетливым фразовым делением, в корне которого лежит присущий времени повествовательный, нередко исповедальный тон – популярность листовского творчества не знала и тени сомнения. Успеху благоприятствовал фактурный облик сочинений, требовавший от пианистов особенной виртуозности. Стремление вслед за Паганини раскрыть все возможности инструмента закономерно вписывало Листа в число законодателей музыкальных мод и обеспечивало ему почетное место в ряду наиболее артистичных исполнителей века.

Но уже в начале творческого пути Лист оказался дискредитирован на композиторском поприще за явное отсутствие изобретательности и художественного чутья. Римский период, обогативший опыт маэстро изучением звуковысотного облика доклассических композиций, окончательно переломил эстетические взгляды автора, и без того в каждой ноте устремленного к искусству будущего.

Потому облик поздних фортепианных опусов Листа приобрел для публики вид несколько неожиданный и совсем нежелательный. Во-первых, переменилось прежде неотъемлемое атрибутивное качество виртуозности, которое, как бы

ни притерлось, давало возможности проявиться исполнителям. В сравнении с Веймарским периодом, резко преобразился композиционный абрис: автор чаще отдавал предпочтение сжатым, нередко одночастным структурам. Как пишет К. Хамбургер, «конечно, Лист мог еще писать виртуозные произведения, если бы хотел, например, «Третий мефисто-вальс», «Девятнадцатая рапсодия»; все же исполнение отчаянных, бравурных сочинений его молодости всегда поразительно. Но это (вид его поздних опусов. – А. А.) как раз то, что он теперь хотел сказать, что должен был признать – его стремление к новому стилю в искусстве» [3, с. 221].

Во-вторых, в композициях 1880-х годов изменилось воплощение программности. Если в 1850-е годы Лист мог позволить себе развернутые и даже «пошаговые» комментарии (симфоническая поэма «Идеалы»), то в поздних сочинениях практически никогда не выходил за пределы скупой обобщенной программы, успевая порой и на этом уровне задать головоломку (например, когда дает в «Первом Мефисто-вальсе» подзаголовок «Танец в деревенском кабачке», который никак не подразумевает вальс).

В-третьих, звуковысотный и метроритмический облик сочинений Листа на закате творческого пути преобразился почти до неузнаваемости («Рок», «Серые облака», «Траурная гондола» № 1, 2 и т. п.).

Мода на «программное обеспечение» произведений за XIX столетие стала насущной необходимостью – и слушательской привычкой. Когда впервые прозвучали поздние опусы Листа, стало очевидно, что «предлагающихся» к ним векторов восприятия недостаточно, чтобы пересыпать ров непонимания публикой содержания этих композиций. В таких условиях роль «пояснительной записки» должен был взять на себя какой-нибудь научный или просто теоретический труд, где Лист определил бы границы обновления музыкального языка, причины и истоки новых форм выражения. Возможно, он мог бы отослать читателей к музыковедческим позициям Фетиса.

Проблема заключалась в том, что Лист, который в свое время сформулировал явление программности, в конце жизни воздержался от подобного шага и никакого «Объяснительного трактата моей Новой музыки» не написал¹, что неминуемо дистанцировало его сочинения от публики. 02.03.1882 Козима Вагнер внесла в дневниковые записи следующее: «Он [Вагнер] познакомился именно со Вторым Мефисто-вальсом моего отца, и мы согласились, что в сравнении с таким унылым явлением предшествующие десять лет (творчества. – А. А.) подобает называть молчанием» (цит. по [3, с. 223]).

Пропасть, разверзшаяся между сочинениями Листа и реакцией публики, была обусловлена умонастроениями романтизма. Одна из ключевых категорий эстетики этого времени – категория гения – в некотором роде обязывала к наличию такой пропасти: гений, как человек, чьё мировоззрение и мировосприятие разительно отличается от окружения, в числе прочих качеств и характеристик, обязан быть непонятым.

¹ «Но, между тем, как ожесточенно ломались копыя в лагере сторонников и противников его, сам он никакого участия в этой борьбе не принимал и, не отказываясь выступать с своим блестящими литературными способностями, когда дело касалось других, абсолютно умалчивал о себе, предоставляя своим художественным произведениям самим за себя постоять. В ответ на ожесточенные нападки врагов, он оставался аристократически-спокойным, конечно, в твердой уверенности, что рано или поздно пробьёт и его час, и будущее окажется для него более справедливым судьей, чем настоящее», – отмечает Ла Мара [1, с. 296].

Проблема гения в творчестве поздних романтиков затрагивала как аспекты формы, так и содержания. Ни на уровне идей, ни уровне средств их воплощения невозможно было с ясностью ответить на вопрос, чего именно добиваются творцы: дистанцирования или сближения с воспринимающей аудиторией. Тяга к некоторой мистификации, наследованная еще из последних отзвуков Просвещения, тоже сыграла роль.

Лист не был исключением. Речь не о том, что он намеренно старался писать так, как публика ждала менее всего: он всю жизнь был артистом – предельно публичным, несколько эксцентричным, и, хотя годы, проведенные в чине аббата, оставили заметный отгиск на всем последующем творчестве, Лист до конца дней оставался человеком, который написал «Фауст-симфонию». Со всем рвением и честностью отчаянного практика он стремился преодолеть горизонт, за которым находилась Музыка будущего. Как и некоторые современники, Лист занял к концу жизни позицию её искателя, хотя и испытывал серьезный внутренний конфликт по этому поводу: «Все против меня. Католики, так как они находят мою церковную музыку мирской, протестанты, ибо для них моя музыка – католическая, франк-масоны, которым моя музыка кажется религиозной; для консерваторов я революционер, для «будущистов» я лживый якобинец. Что касается итальянцев, не смотря на Сгамбати², если они гарибальдийцы, они ненавидят меня как святошу, если они со стороны Ватикана, меня обвиняют во внесение грота Венеры в церковь. Для Байройта я не композитор, а рекламный агент. Немцы испытывают отвращение к моей музыке как к французской, французы как к немецкой, для австрийцев я делаю цыганскую музыку, для венгров иностранную. И даже евреи меня ненавидят, меня и мою музыку, без всякой причины» [5, с. 100].

² Джованни Сгамбати (итал. *Giovanni Sgabati*; 28 мая 1841, Рим – 14 декабря 1914, там же) – итальянский пианист, дирижёр и композитор. Вырос в городе Триви, где учился, в основном, церковной музыке (как певец и дирижёр хора). В 1860 году вернулся в Рим, где год спустя познакомился с поселившимся здесь Ференцем Листом и под впечатлением от его игры стал его учеником.

В поисках искусства будущего Лист не имел поддержки даже в узких кругах, о чем свидетельствует еще одно высказывание Козимы:

«Поздним вечером, когда мы наедине, Р. (Рихард. – А. А.) рассуждает о свежих композициях моего отца, которые, должно быть, находят чрезвычайно бессмысленными, о чем говорит подробно и резко. Я прошу поговорить с моим отцом об этом, чтобы предостеречь его от ложных путей, однако, я не думаю, что Р. делает это. <...>

Сегодня он вновь начал говорить об отце, и весьма круто в своей правдивости обозначил “прорастающее в работу безумие”» (цит. по [4, с. 213]).

Примечательно, что вне зрительского внимания очень быстро оказались не только произведения 1870–1880-х годов, но и более ранние. Известно, что одним из первых масштабность и ценность листовских новаций в рамках поздних опусов оценил Бела Барток, который в ученических сольных концертах исполнял сочинения, которые в рядах пианистов считались рискованными, «слишком современными»: Соната h-moll, «пляска Смерти», «погребальное шествие», Мефисто-вальсы, Вариации на «Weinen, klagen». Говорить о сочинениях 1880-х годов в данном контексте не приходится вовсе: фортепианные миниатюры этого времени впервые были изданы в 1927 году.

Итак, очевидно: в отношении листовского творчества последних лет проблема коммуникативного взаимодействия имела место. Однако по ряду причин оказалась не осмысленной именно как проблема, не удостоилась внимания со стороны ученых, и, если кому-то из исследователей и случалось о ней говорить, то исключительно вскользь.

«Беззвучность» листовских композиций можно объяснять по-разному. Во-первых, несопоставимым радикализмом новаций, случившихся незадолго по смерти Листа – опытом Нововенской школы и «скрипучих» урбанистов, пробными шагами в области препарации рояля, первой волной авангарда и т. п. Рядом с таким социально-культурным взрывом позднее творчество Листа, мягко сказать, невыразимо бледнело, и вообще до Первой мировой войны неуклонно приобретало сероватый оттенок заскорузлой, заветрившейся старины. Словом, его сочинениям, в осо-

бенности поздним, опять не нашлось места или, как бы мы сказали сегодня, должной площадки.

В межвоенное двадцатилетие дело пошло на лад – Лист стал постепенно возвращаться в репертуарные списки. Однако главный предмет нашего внимания – поздние опусы композитора – пока нашли дорогу только в нотные библиотеки и музыковедческие столы.

Второй весомой причиной «молчания» экспериментальных листовских сочинений можно назвать несоответствие содержания. Легче всего проиллюстрировать этот тезис, заимствовав категории языка и речи из концепции Ф. де Соссюра. Они соотносятся по принципу коллективного и индивидуального, или, точнее, социального и индивидуального. Язык предстает как грамматическая система, менять или создавать которую не в силах ни один индивид и которую последний «получает» как некую программную целостность, усваиваемую в готовом виде. Язык – это совокупность ассоциаций, имеющих местонахождение в мозгу и скрепленных коллективным согласием. Уже на этом уровне возникает сложность: в столь непонятном виде творчества как музыка при наличии в ней «технически» определенных единиц (высота тонов, интервалика, аккордика и т. п.) нет и не может быть никакого коллективного согласия по поводу смысловой нагрузки элементов. В процессе эволюции музыкального языка «попытки» унификации значений были: «эмоциональные» нагрузки церковных ладов, теория аффектов, риторические фигуры, в некотором смысле обновляемые в каждую отдельную эпоху. Однако в XIX веке такой подход безнадежно устарел.

Музыкальный язык как некая семантически размытая потенция реализуется через «акт воли и понимания» – речь, которая, будучи индивидуальной, *использует средства языка в целях коммуникации*. Здесь возникает ключевая сложность для восприятия ряда сочинений Листа современной ему (и более поздней) публикой: эксплуатируя устоявшиеся элементы музыкальной речи, композитор словно пытается заговорить на другом языке; убедить, что прежде известные «языковые» формулы теперь не суть то, чем были раньше и приобретают в его сочинениях иной, порой диаметрально противоположный предшествующим представлениям смысл.

Переосмысление семантической нагрузки на уровне музыкально-словарных единиц без надлежащего теоретического вектора затруднительно (довольно сложно представить, чтобы, к примеру, тот же Шуман, подобно Листу во Втором Мефисто-вальсе, закончил пьесу тритоном). Тем более проблемной выглядит попытка собрать ряд обновленных значений в завершённую конструкцию и понять за ней сообщение автора.

Разбираться, что именно Лист хотел сказать в поздних опусах, никто не стал. В контексте переживаемых перемен и катастроф искусство имело

два условия для существования: либо должно было сосредоточиться на первоочередных эстетических задачах удовлетворения человеческой потребности в красоте, в результате чего им можно было бы наслаждаться; либо должно было так или иначе отражать неустойчивую взрывную реальность. Поскольку позднее творчество Листа в отличие от более раннего не производило восхищающего эффекта и отражало совсем не то, что творилось вокруг, его непригодность эпохе оказывалась вне сомнений. Пока не настал его час.

Литература

1. Ла Мара М. Музыкально-характеристические этюды. – М., 1886. – 444 с.
2. Соссюр Ф. де. Курс общей лингвистики / пер. с фр. А. Сухотина; ред. М. Э. Рут. – Екатеринбург: Изд-во Урал. ун-та, 1999. – 432 с.
3. Hamburger K. Franz Liszt. – Budapest: Corvina, 1973. – 278 s.
4. Hamburger K. Franz Liszt: Leben und Werk. – Köln; Weimar; Wien, 2010. – 279 s.
5. Riehn R. Wider die Verunglimpfung des Andenkens Verstorbener: Liszt soll Antisemit gewesen sein... // Music-Konzepte: Franz Liszt. – München, 1980. – Heft 12. – S. 100–114.

References

1. La Mara M. *Muzykal'no-kharakteristicheskie etyudy [The musical feature-based essays]*. Moscow, 1886. 444 p. (In Russ.).
2. Sossyur F. de. *Kurs obshchey lingvistiki [Standard linguistic course]*. Paris, 1972. (Russ. ed.: Sossyur F. de. *Kurs obshchey lingvistiki [Standard linguistic course]*. Ekaterinburg: Izd-vo Uralskogo universiteta Publ., 1999. 432 p. (In Russ.).
3. Hamburger K. *Franz Liszt*. Budapest, Corvina Publ., 1973. 278 p. (In Germ.).
4. Hamburger K. *Franz Liszt: Leben und Werk*. Köln; Weimar; Wien, 2010. 279 p. (In Germ.).
5. Riehn R. Wider die Verunglimpfung des Andenkens Verstorbener: Liszt soll Antisemit gewesen sein... *Music-Konzepte: Franz Liszt*. München, 1980, Heft 12, pp. 100-114. (In Germ.).