

А. П. АЙМАКАНОВА

Новосибирская государственная консерватория им. М. И. Глинки

«МУЗЫКА БУДУЩЕГО» В ПРЕДСТАВЛЕНИИ Ф. ЛИСТА: ДОРОГА ЗА ГОРИЗОНТ

Вторая половина XIX века запечатлелась в истории европейской музыки ярко выраженными кризисными процессами в области языковых средств. Общепринятые к этому времени функционально-гармонические последовательности, методы и приёмы работы с тематизмом etc. оказались недостаточными для адекватного воплощения эстетических требований современности, равно как и для формирования актуальных направлений развития музыкального искусства в соответствии с назревающими эпохальными историческими переменами. Естественно, происходящее в социальной среде вызывало определённые изменения в художественной практике. Общеизвестная «мобильность» композиторов, склонных к интуитивному поиску новых методов и подходов, путей обновления традиционного арсенала выразительных «ресурсов», вызвала к жизни ряд «экспериментальных» тенденций. Так, в поле зрения европейских мастеров оказались наиболее «универсальные», масштабные уровни музыкальной композиции. Новаторское их осмысление благоприятствовало активному взаимодействию музыки со смежными искусствами (изначально – с поэзией) и возникновению определённого типа интермузыкального синтеза, ранними примерами которого служат «Ода к радости» Л. Бетховена или симфония-кантата «Хвалебная песнь» Ф. Мендельсона.

Связь музыки с поэзией (в том числе фольклорной) приобретала разнообразные формы: первичное заимствование литературных жанров (баллады – у Ф. Шопена, новеллеты – у Р. Шумана, поэмы – у Ф. Листа и т. д.) со временем уступило место более опосредованным взаимовлияниям звука и слова. Искания в сфере искусств, смежных с музыкой, вызвали к жизни феномен романтической программности, одним из «отцов» которой традиционно именуют Листа. Последний же расширил область взаимодействия музыки с немусикальными явлениями, «приблизив» к литературе произведения изобразительного искусства (симфонические поэмы «Битва гуннов», «От колыбели до могилы», «Пляска смерти»

для фортепиано с оркестром, пьесы «Обручение», «Мыслитель» из цикла «Годы странствий» и др.). В свою очередь, Р. Вагнера подобные художественные искания привели к новой концепции музыкального театра, образующего неразрывное единство с театром драматическим, национальной мифологией и эпосом. Впоследствии Вагнер пришёл к явлению «пролонгированного» музыкального материала, формируемого как гармоническим изложением («сцепляемые» друг с другом эллиптические обороты), так и мелодическим («бесконечная мелодия»). Открытие новых выразительных средств воздействовало и на фундаментальные положения теории «оперного театра будущего», сущность которого заключалась, по Вагнеру, в синтезе принципов музыкального и драматического театров. В итоге вагнеровских исканий родился, по сути, новый жанр – инструментальная (симфоническая) драма; в итоге листовских – симфоническая поэма, в итоге шумановских и шопеновских – «литературные» жанры фортепианной музыки (баллада, новеллетта, программный цикл фортепианных миниатюр).

Подобная устремлённость к взаимодействиям музыки и смежных с ней искусств, равно как осознание необходимости радикальных преобразований музыкального языка, свидетельствовали о неудовлетворённости и озабоченности композиторов-романтиков наличествующим арсеналом средств музыкальной выразительности. Открытие новых потенциалов «тонического искусства», наряду с бурным утверждением «прогрессистских» тенденций в просвещённых государствах Европы, стало почвой, на которой сформировалась идея «Музыки будущего». Со временем одержимость композиторов этой идеей приобрела конкретные формы деятельного «предвосхищения».

Подчеркнём, что «прорыв» в искусство будущего мыслился композиторами отнюдь не как разрозненные новации преимущественно в сфере эстетико-философских версий «искусства будущего». Жажда новизны утвердилась в сфере художественного высказывания, на уровне музыкального языка, что привело к возникно-

вению вышеупомянутых «бесконечной мелодии» Вагнера и монотематизма Листа, к новаторским открытиям обоих (а затем и других композиторов) в области гармонии. Поворот в указанную сторону не был случайным – мало-помалу композиторы утверждались в мысли, что их художественная практика имеет гораздо большее значение для преобразования музыкальной действительности «ради будущего», нежели общеэстетическая или философская рефлексия.

Идеей будущего были одержимы не только композиторы. Интеллектуальная практика того времени в целом – научная, религиозная, культурная, общественная, политическая – оказалась устремлённой к неизведанным и чаще всего утопическим горизонтам. По глубокому убеждению многих мыслителей (социал-утопистов, марксистов, ряда социал-демократов), человеческая цивилизация в XIX веке вступила на путь построения идеального общества, достижения всеобщей социальной справедливости¹. Исходя из этого, распространялась непоколебимая убеждённость, что новаторство как таковое либо является следствием указанного прогресса человечества, либо упомянутому прогрессу закономерно сопутствует. По сути, идея прогресса, включая искусство, стала своеобразной «болезнью времени».

Мечты об «искусстве будущего» инспирировались наследием французского рационализма и просвещения второй половины XVIII века. Теория всеобщего прогресса, охватившая умы в XIX столетии, не только оказалась созвучной представлениям минувшей эпохи, но и получила ещё большее распространение с развитием позитивистских идей, нарастающей секуляризацией общественной мысли и расцветом сциентизма. Едва ли не все сферы человеческой деятельности – от образовательного процесса до обоснования фундаментальных научных концепций – репрезентировались в духе некой панорамы эволюционного развития. Эволюционная теория, провозглашаемая знамением времени, могла быть обнаружена везде: в сфере социально-экономических отношений (идеи К. Маркса), естествознании (теория Ч. Дарвина²), экономическом и государственном устройстве (что служило теоретическим обоснованием всевозможных реформ и даже революций, в том числе культурных). Сомнения в практической действенности схемы «от худшего – к лучшему, далее – к совершенству» по отношению к сфере искусства последовательно опровергались, как тогда было принято считать, всем ходом человеческой истории. Между тем, вопреки соблазнительной простоте «уни-

версальных» или «магистральных» схем развития, в искусстве не существует «линейного», «спирального» либо иного прогресса: *искусство не эволюционирует, оно преобразуется.*

В середине XIX века считалось бесспорным, что «Музыка будущего» пребывает в некоей отдалённой сфере, за пределами привычных средств художественной выразительности, в том числе – устоявшихся систем звуковысотной централизации. Так определилось основное направление поисков для второй половины указанного столетия: *чтобы прийти к «Музыке будущего», нужно преодолеть «оковы» настоящего.* Настоящее же в 1840–1850-х годах представляло собой расширенные мажоро-минорные тональные системы. Соответственно, для «размыкания» последних необходимо было осознать, какие параметры системы звуковысотной организации соотносятся в представлении художников с очевидными свойствами тональности.

Ситуация в каждом отдельном случае композиторского творчества, естественно, выглядела по-разному. В частности, Ф. Лист, будучи в большей степени практиком, нежели теоретиком и философом музыки, преимущественно тяготел к эмпирическим опытам, связанным с тонально централизованной и децентрализованной звуковысотной организацией своих опусов. (У Вагнера же, напротив, доминировал паритетный характер отношений между практикой и теорией подобных изысканий). При этом следует напомнить, что в годы создания ранних «экспериментальных» опусов Листа первые научные опыты, относящиеся к сфере теории тональности, уже состоялись.

Ныне считается общепризнанным: Лист был знаком с некоторыми музыкально-теоретическими трудами, посвященными вопросам гармонии и тональности (А. Рейха, Ф. Ж. Фетис). Следовательно, он понимал, что система тональной организации покоится на двух столпах: а) точно закреплённой функциональности отношений между элементами системы; б) наглядной репрезентации тональности в виде нормативной терцовой вертикали (см.: [3, с. 70–72]). Исходя из этого, наиболее естественным путём преодоления тональных закономерностей является отход от традиционной централизации музыкального произведения, сопряжённой с главным (тоническим) аккордом. Данный путь, судя по всему, и был интуитивно избран Листом. На заре творчества, в 1830-е годы, композитор (судя по его статьям и письмам) полагал «Музыку будущего» прежде всего новым философско-духовным феноменом. Данная позиция привела в дальнейшем Листа к программности, поэмности и моно-

тематизму. Однако в 1860-е годы аналогичные интенции были связаны преимущественно с языковым аспектом листовских художественных исканий. Поздние сочинения Листа (1870–1880-х годов) ещё более наглядно запечатлели стремление композитора преобразовать систему средств музыкального выражения.

Эксперименты в данной области закономерно приводили композиторов к несходным результатам; единая тенденция прослеживалась разве что в плане бесспорной множественности индивидуальных подходов к преобразованию языка: Вагнер работал в сфере «общетеатрального» синтеза; Брамс старался объединить язык и формы, принадлежавшие к различным историческим пластам культуры; Лист обращался к психологии восприятия музыки. Однако надлежит учитывать и другое – композиторы-романтики отдали дань теоретической рефлексии «Музыки будущего». Тот же Вагнер изложил принципы «нового музыкального театра» в ряде статей («Музыка будущего», «Искусство и революция», «Опера и драма» и др.). Лист не создавал подобных теорий (ограничившись концепцией подготовки «музыканта-исполнителя будущего»), хотя порой и выказывал сочувствие к всеобщему увлечению «прогрессистскими» идеями. В одном из опубликованных листовских писем читаем: «У меня осталась единственная амбиция в музыке – бросить своё копьё в бесконечность будущего» [4, S. 4].

Лист был хорошо знаком и с вагнеровскими трудами, и с музыкально-теоретическими трудами А. Рейха («Курс музыкальной композиции...», 1818; «Трактат о возвышенной музыкальной композиции», 1824–1826). Но особую значимость для него приобрела концепция омнитональности бельгийского теоретика Ф. Ж. Фетиса, чьи лекции Лист слушал в 1832 году в Париже (см.: [2]). Как отмечает Н. Наглер, «предложенная Фетисом музыкально-философская идея “омнитонального порядка” является интеграционным элементом поэтапно аргументируемой теории свободной тональности. Эмансипация тональности от тонального господства в “омнитональном порядке” считается завершённой, так как соединение каждого лада с другим возможно с помощью техники энгармонизма. Катализирующая сила омнитональной идеи для эволюции произведений Листа является очевидной. Она распространяется от одной фазы развития к другой. Она также ощущается в экспериментах с двенадцатитоновой техникой, о которой Лист сообщает в письме Ингеборге Штарк в 1860 г. Он говорит, что впредь аккорд из двух тонов будет основой гармонизации, т. е. каждый вариант аккорда может быть выведен

из двенадцатитоновой основы» [4, S. 17–18]. При этом важно помнить, что композитор обращался к теории Фетиса не только в 1830-х годах; на протяжении второго веймарского периода творчества Лист снова вернулся к «...философии музыки Фетиса, “омнитональный порядок” которой предвосхитил возможность эмансипации диссонанса» [4, S. 23].

Позднее творчество Листа представляется ныне подлинным новаторством. В опусах 1870–1880-х годов Лист подвергает предшествующие монотематические инварианты «повторному процессу сжатия до кратких интервальных структур» [4, S. 57], тем самым развивая приём монотематизма «вглубь» и приходя к моноцентрической композиции, формируемой вокруг одного интервала, аккорда, звукоряда или осевого тона.

Нестабильность тональных устоев вызывала озабоченность не только у Листа. «Утрата тональной чистоты... является скорее музыкально-историческим процессом, который приобретает особый размах у “позднего” Бетховена и продолжается Шопеном, Шуманом, Листом и Вагнером» [4, S. 23]. В творчестве Листа преодоление традиционных средств централизации материала условно можно соотнести с двумя основными направлениями. Первое: работа композитора с вариантами звукоряда, сохраняемого в качестве центрального элемента системы в музыкальном произведении; второе: работа с преобразованиями центрального элемента иной структуры.

Необходимо также подчеркнуть, что Лист не просто следовал в русле исканий «Музыки будущего», но и осознавал свою принадлежность к данному течению. Новаторство в понимании Листа имело преимущественно практический характер. Лист принадлежал к определённому кругу композиторов, стремившихся достичь обновления музыкального языка. Любые решения, связанные с менее радикальными изменениями (смещение искусств, синтез жанров и т. п.) уже не удовлетворяли художника. Устремлённость «вглубь» привела к пересмотру фундаментальных основ, глубинных принципов музыкального высказывания, что явилось центральным пунктом авторских стратегий конца XIX и почти всего XX века.

Реальная история художественного творчества в минувшем столетии свидетельствует, что авторы, подхватившие эстафету созидания «Новой музыки»³, тяготели к последовательному и непреклонному отрицанию романтических концепций «искусства будущего» как основы, благодаря которой молодое поколение творцов смогло бы не отстать от времени.

Указанное отрицание, наиболее полно воплощенное в композиторском и теоретическом наследии А. Шёнберга, предполагало возникновение творческого замысла с «чистого листа» и требовало не столько творческой интуиции, сколько интеллектуальной изощренности (см.: [1, с. 34–35]). Лишаясь опоры на достижения предшественников, такая концепция «Музыки будущего», помимо теоретических обоснований, должна была, пускай фрагментарно, корреспондировать с предшествующей традицией; наряду с этим, требовалась постоянная

работа, связанная с популяризацией соответствующих художественных достижений. Маловероятно, что подобный «итог» развития музыки в своё время являлся заветной целью композиторов-романтиков. Погоня за мечтой об идеальном искусстве обернулась фактической утратой идеала: подобно солнцу, уходящему за горизонт, «Музыка будущего» утратила светоносные интенции, была искажена и отвергнута, равно как миф об идеальном обществе потерпел крах в ходе Первой мировой войны и череда последующих кровавых революций.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Справедливость требует упомянуть о распространённости и прямо противоположных воззрений. В этом плане, пожалуй, наиболее показательны труды Т. Р. Мальтуса, чьи экономические и демографические постулаты сегодня принято именовать «теорией безжалостности». Упомянутая «теория», наряду с антигуманистическими взглядами Дарвина о естественном отборе в человеческом обществе (и, соответственно, о расовом превосходстве), была весьма популярна в западноевропейских элитах. Как показала новейшая история, тем самым закладывался фундамент глобальных

концепций будущего, породивших небывалые бедствия европейских народов в Первой и Второй мировой войнах.

² Как полагает Н. Наглер, «отзвуки» эволюционной теории Дарвина достаточно ясно выражены в симфонической поэме Листа «От колыбели до могилы» (1882), срединная часть которой («Борьба за существование») прямо соотносится с ключевым тезисом дарвинистской теории [4, S. 39].

³ «Новая музыка» – термин, используемый зарубежными исследователями в качестве синонима к «Музыке будущего» (см.: [4]).

ЛИТЕРАТУРА

1. *Рети Р.* Тональность в современной музыке. Л.: Музыка, 1968. 132 с.
2. *Файн Я.* Концепция тональности Ф. Ж. Фетиса: лекция. Новосибирск: НГК им. М. И. Глинки, 2010. 60 с.
3. *Холопов Ю.* Об эволюции европейской тональной системы // Проблемы лада: сб. ст. М.: Музыка, 1972. С. 35–76.
4. *Nagler N.* Die verspätete Zukunftsmusik // Musik-Konzepte / hrsg. von H.-K. Metzger, R. Riehn. München: Edition Text & Kritik, 1980. Heft 12: Franz Liszt. S. 4–41.
5. *Torkewitz D.* Harmonisches Denken im Frühwerk Franz Liszts. München: Musikverlag Katzbichler, 1978. 126 S. (Freiburger Schriften zur Musikwissenschaft. Heft 10).

REFERENCES

1. *Reti R.* Tonalnost' v sovremennoy muzyke [Tonality in Modern Music]. Leningrad: Muzyka Press, 1968. 132 p.
2. *Fayn Ya.* Kontseptsiya tonal'nosti F. J. Fetisa [Conception of Tonality by F. J. Fetis]: lecture. Novosibirsk: Novosibirsk State M. Glinka Conservatoire, 2010. 60 p.
3. *Khologopov Yu.* Ob evolyutsii evropeyskoy tonal'noy sistemy [About Evolution of the European Tonal System]. Problemy lada [Problems of Mode]: collected articles. Moscow: Muzyka Press, 1972. P. 35–76.
4. *Nagler N.* Die verspätete Zukunftsmusik. Music-Konzepte / hrsg. von H.-K. Metzger, R. Riehn. München: Edition Text & Kritik, 1980. Heft 12: Franz Liszt. S. 4–41.
5. *Torkewitz D.* Harmonisches Denken im Frühwerk Franz Liszts. München: Musikverlag Katzbichler, 1978. 126 S. (Freiburger Schriften zur Musikwissenschaft. Heft 10).

«МУЗЫКА БУДУЩЕГО» В ПРЕДСТАВЛЕНИИ Ф. ЛИСТА:
ДОРОГА ЗА ГОРИЗОНТ

В статье отмечается, что для большинства европейских композиторов XIX столетия было характерно стремление обогатить выразительный потенциал музыкального высказывания с помощью «внемusикальных» средств. Данный подход способствовал утверждению романтической программности, монотематизма, диффузии жанров. В дальнейшем идея обновления исходных элементов музыкального высказывания воплощалась и на языковом уровне. Соответствующие искания вдохновлялись эстетическим концептом «Музыки будущего», формировавшейся в русле общеевропейской философской доктрины «универсального» прогресса. Обретение «Музыки будущего» связывалось творцами с взаимодействием музыки и других видов искусства. Этим постулатом инспирировалась разработка вагнеровской теории «оперного

театра будущего», внедрение жанров, заимствованных из литературы (баллада, новеллетта, поэма и др.), в инструментальную музыку Ф. Шопена, Р. Шумана и Ф. Листа. Кроме того, в зрелых и поздних сочинениях Ф. Листа языковые интенции «Музыки будущего» корреспондировали с теорией «омнитонального порядка» Ф. Ж. Фетиса – предвосхищением позднейших двенадцатитоновых концепций. Процесс обновления музыкального языка, начатый Ф. Листом и его современниками, не получил продолжения в композиторском творчестве рубежа XIX–XX веков. Однако последующее развитие европейской музыки характеризовалось приоритетной ролью упомянутых новаций.

Ключевые слова: «Музыка будущего», идея синтеза искусств, Ф. Лист, эстетика романтизма, «омнитональность», Ф. Ж. Фетис.

«MUSIC OF THE FUTURE» IN THE VIEW OF F. LISZT:
A WAY BEYOND THE HORIZON

It is noted in the article that during the XIXth century most of European composers were aspiring to enrich the expressive potential of musical speaking by «non-musical» means. This approach favoured the confirmation of romantic programness, monothematism, diffusion between genres. Later the idea of renewal conformably to initial elements of musical speaking realized on the level of language too. The appropriate striivings were inspired by such aesthetic concept as «Music of the Future» that was formed in a channel of All-European philosophical doctrine on the «universal» progress. The «Music of the Future» finding was bound up with interactions between music and other kinds of art. The elaboration of «Theatre in the Future» theory by R. Wagner, and introduction of genres borrowed from literature

(ballad, novelette, poem etc.) to instrumental music by F. Chopin, R. Schumann and F. Liszt were incited by this postulate. Furthermore «Music of the Future» language intentions have corresponded in the mature and late works by F. Liszt with the theory of the «omnitonality order» by F. J. Fetis as anticipation the posterior dodeca- phonic conceptions. The process of renewal the music language offered by F. Liszt and his contemporaries wasn't continued in the work by composers on the boundary of the XIX–XXth centuries. However, the following development of the European music was characterized by the priority role of the mentioned innovations.

Key words: «Music of the Future», idea of arts synthesis, F. Liszt, Romantic aesthetics, omnitonality, F. J. Fetis.

Аймаканова Анастасия Петровна
аспирант кафедры теории музыки
Новосибирская государственная консерватория им. М. И. Глинки
Россия, 630112, Новосибирск
e-mail: bansabira@gmail.com

Aymakanova Anastasiya P.
postgraduate student at the Department of Music Theory
Novosibirsk State M. Glinka Conservatoire
Russia, 630112, Novosibirsk
e-mail: bansabira@gmail.com